

**IDAES-UNSAM
DOCTORADO EN HISTORIA**

IMAGEN Y NACIÓN
ARTE, REDES INTELECTUALES Y POLÍTICA EN COLOMBIA
(1919-1965)

TESIS FINAL DE: ALESSANDRO ARMATO
DIRECTORA: DRA. FABIANA SERVIDDIO

BUENOS AIRES, JUNIO 2022

A la memoria de Mimma

Agradecimientos

El primer y más grande agradecimiento va a Fabiana Serviddio, que por años tuvo la paciencia y la sabiduría de orientarme, a través de críticas oportunas, en la realización de este trabajo. Me siento en deuda, además, con historiadores como Álvaro Medina, Carmen María Jaramillo, Beatriz González (celebre artista, pero también aguda historiadora), Carolina Vanegas Carrasco, Ricardo Rey Márquez, Isabel Cristina Ramírez Botero, Sylvia Juliana Suarez Segura, William López Rosas, Nadia Moreno Moya, Camilo Chico Triana y Alexandra Mesa Mendieta, quienes me proporcionaron claves importantes para moverme entre las tramas artísticas de la Colombia del siglo pasado. Otro gracias va a Laura Malosetti, Silvia Dolinko, Marisa Baldassarre, María Amalia García, Andrea Giunta, Valeria Manzano, Roberto Amigo, Fernando Devoto y todo el cuerpo docente del IDEAS-UNSAM, cuya competencia, disponibilidad y aliento han sido siempre sostenes invaluable. Como último, no puedo dejar de agradecer a mi esposa Liliana y a mis hijos Daniel y Giorgia por la comprensión que tuvieron ante todo el tiempo que les quité para poderme dedicar a la investigación.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 6
Capítulo 1 - “Los nuevos” y la hora americana.....	p. 15
Capítulo 2 - Dos revistas renovadoras: la primera época de <i>Universidad</i> (1921-22) y <i>Los Nuevos</i> (1925).....	p. 78
Capítulo 3 - Vasconcelos, Mariátegui, Haya de la Torre: política y arte en la segunda época de <i>Universidad</i> (1926-1929)	p. 175
Capítulo 4 - Los indoamericanismos de Rómulo Rozo.....	p. 242
Capítulo 5 - Los Bachué y el descubrimiento de la “raza” indígena.....	p. 338
Capítulo 6 - El arte de la Revolución en Marcha: Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza.....	p. 493
Capítulo 7 - Kingman, Siqueiros y el americanismo comprometido de los años cuarenta.....	p. 659
Capítulo 8 - “Modernismos” de izquierda: Luis Vidales, Jorge de Oteiza y Marco Ospina.....	p. 809
Capítulo 9 - Trayectorias hacia un arte nuevo: los periodos formativos de Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau.....	p. 912
Capítulo 10 - Hacia un sistema artístico “modernista”: critica, galerías, espacios de sociabilidad y público.....	p. 1031
Capítulo 11 – “Violencia”, dictadura y plástica moderna.....	p. 1081
Capítulo 12 - Empresa privada, democracia e interamericanismo: el eje Traba-Gómez Sicre (1955-1965).....	p. 1134
Conclusiones.....	p. 1300
Bibliografía.....	p. 1313

INTRODUCCIÓN

Producto de la revisión de abundante material de archivo, del examen de un sinnúmero de fuentes hemerográficas y de un diálogo constante con la bibliografía disponible, este trabajo estudia la evolución de la plástica colombiana entre los años veinte y la mitad de los años sesenta del siglo pasado, prestando particular atención a las relaciones entre arte, redes intelectuales y política.

Entre la bibliografía con la cual esta investigación dialoga sobresalen los aportes de Álvaro Medina, al lado de las contribuciones de historiadores como Carmen María Jaramillo, Sylvia Suarez, Ivonne Pini, Isabel Cristina Ramírez Botero, Ricardo Rey Márquez, Christian Padilla Peñuela, Nadia Moreno Moya, Camilo Chico Triana, Cristina Lleras y Alexandra Mesa Mendieta.

Si bien en el texto se proponen algunas relecturas sobre cuestiones ya ampliamente transitadas (por ejemplo, en torno a la figura del escultor Rómulo Rozo) y se formulan nuevas hipótesis interpretativas acerca de diferentes coyunturas específicas, el principal objetivo ha sido el de armar un relato lo más posible ordenado y contextualizado acerca de un tramo relativamente amplio de la historia del arte colombiano; un tramo que, generalmente, suele ser abordado por segmentos aislados. Sin pretensiones de exhaustividad, la investigación intenta una sistematización de los diferentes “segmentos aislados” al interior de un cuadro unitario, señalando los momentos de cambio, pero también – y, quizás, sobre todo - los elementos de continuidad, el principal de los cuales resulta ser la insistida tendencia de la plástica nacional - no sin el influjo de discursos provenientes de la esfera intelectual y política - a “nacionalizar” las imágenes.

Para llevar a cabo este estudio se ha privilegiado el análisis empírico de las trayectorias de algunos artistas de particular relevancia, junto con el examen – siempre de corte empírico - de las coyunturas más significativas que han pautado el curso de la historia del arte de Colombia durante el periodo en objeto. La adopción de un enfoque empírico explica la

relativa escasez de referencias teóricas. Han sido determinantes, sin embargo, los conceptos de “nueva política” y de “nacionalización de las masas” elaborados por el historiador alemán George L. Mosse en el volumen *La nacionalización de las masas*, así como la noción de redes intelectuales, como ha sido definida por Claudio Maíz y otros investigadores, y las herramientas analíticas proporcionadas por la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu¹.

En el periodo comprendido entre la creación del Centro de Bellas Artes, en 1919, y el Salón Intercol de Artistas Jóvenes de 1965 – estos son los límites cronológicos entre los cuales se mueve el investigación - la historia del arte colombiano se articula en dos grandes momentos. Por un lado, una larga y compleja fase de entonación nacionalista, lejana tanto del academismo como del vanguardismo formal, que marcó en profundidad las décadas del veinte y del treinta, de la mano de artistas como Félix María Otálora, José del Carmen Rodríguez, Rómulo Rozo, Ramon Barba, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Luis Benito Ramos, Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y de los periodos formativos de Gonzalo Ariza y Marco Ospina. Por otro lado, tras una década bisagra como la de los cuarenta, en la cual nuevos desarrollos del viejo nacionalismo convivieron con la incubación de un arte nuevo, despegó una corriente de corte neovanguardista que dominó la escena hasta la primera mitad de los años sesenta. Liderada por nombres como Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Fernando Botero, esta corriente pudo contar, a nivel nacional, con el decisivo apoyo institucional y mediático de la crítica argentino-colombiana Marta Traba y, a nivel internacional, del crítico cubano-estadounidense José Gómez Sicre.

¹ A propósito de estos dos últimos puntos véase Pierre Bourdieu, “Campo de poder y campo intelectual”, Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México, ed. Siglo XXI, 1967; Eduardo Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX, tomos II y III*, Buenos Aires, ed. Biblos, 2000; Claudio Maíz, “Las redes intelectuales y literarias en el Cono Sur. Una propuesta metodológica”, en *Revista de Estudios Trasandinos*. Santiago de Chile, N. 6, 2001; Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo (org.). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Buenos Aires, ed Prometeo, 2009; Susana Zanetti, “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, Ana Pizarro (org.), São Paulo, ed. Unicamp, 1994.

Los años veinte y treinta

Los dos grandes momentos de la historia del arte colombiano a los cuales se acaba de hacer referencia están profundamente relacionados con los procesos históricos y políticos atravesados por el país, la región y el mundo. El gradual asomarse, a partir de los años veinte, de lo que historiadores como Mosse y Gentile etiquetan como “nueva política” desencadenó un proceso de nacionalización de las masas en el cual lo simbólico adquirió notable importancia, repercutiendo sobre la esfera artística. Construir un arte nacional emancipado de los temas y las formas del academismo, pero al mismo tiempo distante de las propuestas de las vanguardias históricas europeas, fue el principal objetivo de un grupo de jóvenes artistas de sensibilidad nacionalista, allegados a una generación de intelectuales emergentes, conocidos con el nombre de “los nuevos”.

Teniendo como principal (aunque, por cierto, no único) centro de producción e intercambio de ideas a la ciudad de Bogotá, la búsqueda de un arte “independizado” exploró caminos diferentes en el transcurso de las décadas. Luego de un inicial enfocarse hacia una interpretación no académica del paisaje nacional de parte de figuras como Félix María Otálora y José Domingo Rodríguez, ambos ligados al seminal Centro de Bellas Artes y cercanos al decisivo grupo de intelectuales que animó la primera época de la revista *Universidad* (1921-22), se registra un redireccionamiento hacia soluciones arcaizantes, de corte neoprehispanista. Esta nueva tendencia fue inaugurada otra vez por Otálora a comienzo de los veinte con el óleo *Los cojines de Tunja*, pero el punto culminante se alcanzaría sólo durante la segunda mitad de la década con la producción parisina de Rómulo Rozo, quien también gozó del respaldo de la revista *Universidad*, aunque durante su segunda época (1926-29).

Cabe resaltar, sin embargo, que estos primeros tanteos resultaron algo desfasados, en su manera de interpretar plásticamente el nacionalismo, con respecto a la conceptualización que del nacionalismo - y del americanismo – proponían los grandes intelectuales regionales hacia los cuales miraban los principales intelectuales “nuevos”: el uruguayo Rodó y el mexicano Vasconcelos en la primera mitad de los veinte; los peruanos Mariátegui y, sobre

todo, Haya de la Torre en la segunda mitad. Soluciones más atinadas se alcanzarían solo a comienzo de los años treinta por parte de artistas como Ramón Barba, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín o Luis Benito Ramos, quienes, bajo la fundamental inspiración de textos como *La melancolía de la raza indígena* de Armando Solano (1927) y de la miscelánea *Monografía del Bachué* (1930), dejaron a un lado un neoprehispanismo de fantasía para dedicarse a una representación de corte realista, cuando no naturalista, de sujetos campesinos y populares, interpretados como genuinos depositarios del espíritu indígena.

La última grande fase del nacionalismo artístico de los años veinte y treinta se desarrolló en correspondencia - y en consonancia - con la Revolución en Marcha lanzada por el liberal Alfonso López Pumarejo durante su primer periodo presidencial (1934-1938). Los protagonistas de esta nueva etapa, caracterizada por decididos acentos sociales, fueron pintores como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, quienes, mirando al ejemplo del muralismo mexicano, plasmaron en edificios públicos de grande importancia simbólica, como el Palacio Municipal de Medellín o el Capitolio de Bogotá, ciclos de frescos en los cuales desplegaron un ideal de nación que, tras años de propuestas *super partes*, asumió un resuelto tinte partidista. Asimismo, sobresalen los periodos formativos de artistas cercanos al Partido Comunista Colombiano como Gonzalo Ariza y Marco Ospina, quienes, recurriendo principalmente a la técnica del grabado, plasmaron una visión de la sociedad colombiana en la cual la crítica política se combina con el amor de lo popular.

Los años cuarenta

Los cuarenta fueron una década bisagra. Al lado de un esfuerzo por renovar el viejo americanismo, se registró el despegue, teórico y práctico, de posturas “modernistas”, antes siempre rechazadas, casi que unánimemente, por el sistema intelectual colombiano². La abertura hacia el “modernismo” empezó por la teoría. Si unos destellos aparecen ya, entre líneas, en los escritos de los años veinte del malogrado cronista Luis Tejada, una primera conceptualización clara se alcanza solo en la segunda mitad de los años treinta, de la mano del poeta y crítico Luis Vidales. Pero existe un nexo entre Tejada y Vidales. Los dos eran

² Para el significado con el cual se utiliza en este estudio la palabra “modernismo” véase la nota 53.

marxistas. Para ambos, la abertura hacia lenguajes “revolucionarios” estaba íntimamente ligada a su postura ideológica, que tenía varios puntos de contacto con esa peculiar corriente del marxismo que fue el trotskismo. A diferencia del estalinismo, que impuso el dogma del realismo socialista y tildó las vanguardias de esnobismo y tomadura de pelo, el trotskismo reconocía en las búsquedas “modernistas” un presentimiento de aquel “reino de la libertad” que, según el anuncio de Karl Marx, derivaría del advenimiento histórico del comunismo.

En los cuarenta, Vidales adoptó una posición salomónica con respecto a las diferentes posturas estéticas internas al marxismo. Trató de no contraponer realismo y “modernismo”. En un artículo de comienzos de los cuarenta, tomando como ejemplos a Picasso para el “modernismo” y a Orozco para el realismo, planteó que el estilo realista y las experimentaciones de carácter formalista, si bien operaban sobre planos diferentes, tenían igual estatus revolucionario. “Entre el intelectualismo de Picasso – escribió - y el realismo de Orozco existe un acuerdo de rebeldía, cuyas diferencias podríamos denominar de substancia, pero nunca de especie”³.

Vidales encontró en Marco Ospina (otro marxista) un artista que, consciente o inconscientemente, dio forma plástica a su pensamiento. De hecho, hacia mitad de los cuarenta, Ospina, quien venía de posiciones “mexicanistas”, empezó a practicar el abstraccionismo, sin por eso abandonar el realismo. Todo esto nos lleva a una conclusión importante: en Colombia, tal como sucedió en los Estados Unidos, el “modernismo” entró por la puerta del marxismo y, en particular, del trotskismo; sería solo a partir de la segunda mitad de los cincuenta que los enfoques neovanguardistas se volverían una bandera del liberalismo progresista.

Mirando un poco más de cerca las dinámicas artísticas que atravesaron los cuarenta, se puede notar que, por un lado, tras el paso por Bogotá, en 1943, del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, se puso en marcha un robusto movimiento orientado hacia la

³ Luis Vidales, “Las modernas corrientes de la pintura”, *Suplemento dominical de El Tiempo*, Bogotá, 6 de abril de 1941.

renovación, en la forma y en los contenidos, del viejo nacionalismo americanista y social, cuyo pico, en términos de realizaciones plásticas, fue un notable ciclo de murales pintados por Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional; por el otro, comenzó la gestación de un arte y una crítica de cuño “modernista” que, al reanudar un dialogo con las vanguardias históricas europeas, ya por fuera (a excepción del caso de Ospina) de las lógicas marxistas, buscaba, de forma consciente, explorar caminos alternativos a los que habían recorrido hasta ese momento los maestros de la escuela mexicanos y sus principales intérpretes colombianos. Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau son los protagonistas de este giro, acompañados en el campo de la crítica por figuras como el colombiano Jorge Gaitán Duran y dos inmigrados, el austriaco Walter Engel y el polonés Casimiro Eiger, quienes se sumaron a Vidales y a Ospina (también artista) en apoyar el “modernismo” por medio de intervenciones en los medios.

Asimismo, durante la década de los cuarenta hubo toda una serie de factores que concurrieron al despegue de un arte nuevo en el país: la realización de certámenes de clara orientación renovadora, como la Exposición de Artistas Jóvenes de 1947 o el Salón de los 26 de 1948; la abertura hacia las nuevas tendencias de parte de una institución como la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a partir sobre todo de una reforma del pensum promovida por Alejandro Obregón, durante el breve, pero significativo periodo (1948-49) en que este estuvo a cargo de dicha institución; la aparición, en Bogotá, de un espacio expositivo privado como Galerías de Arte, que se dedicó a exhibir los artistas jóvenes; y la existencia, siempre en la capital, de un tertuliadero de excepción como el Café Automático, donde los principales intelectuales, escritores y artistas del país se daban cita diariamente para discutir los principales problemas políticos y estéticos de la época.

Los años cincuenta y sesenta

Pero la llamada renovadora quedó mermada, a partir de 1949, por la decisión de varios artistas de primer orden (Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y, en un segundo momento, también Enrique Grau) de dejar temporáneamente el país para abrevarse, sin intermediaciones, a las fuentes del “modernismo” en Europa o en los Estados

Unidos. No se puede soslayar, sin embargo, que esta diáspora de artistas se debió también a un deseo de huir de la Violencia y del clima reaccionario impuesto por la Restauración Conservadora. El regreso de los conservadores al poder – acontecido en 1946 con la elección a la presidencia de Mariano Ospina Pérez - no dejaba perspectivas alentadoras para los artistas, menos aún para los de orientación “modernista”.

La escena artística se reavivó durante el paréntesis de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). En este lapso se registran dos hechos particularmente significativos: un nuevo auge de la figura de Pedro Nel Gómez, quien tuvo la posibilidad de realizar grandes murales en entidades públicas de diferentes ciudades del país; y un par de intentos de agremiación de parte de artistas que iban en busca de apoyo estatal para las artes plásticas. El primero de estos intentos, denominado Sala de Arte, se inauguró en 1953 por iniciativa de Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina y Jorge Elías Triana; el segundo, el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP), fue fundado en 1954 por el crítico y dramaturgo uruguayo Arístides Meneghetti y fue integrado, durante los escasos meses en que estuvo operante, por artistas como Alejandro Obregón, el joven Fernando Botero, Judith Márquez y otros más. Ambas iniciativas eran abiertas al arte moderno, orientadas hacia el muralismo y marcadas por una común entonación nacionalista y americanista, pero el MNAP planteó un tipo de americanismo más incline al “modernismo” que la Sala de Arte y, adicionalmente, bosquejó un modelo mucho más moderno de sostén público a las artes.

La caída de Rojas Pinilla y la posterior llegada a la presidencia del liberal Alberto Lleras Camargo determinaron la crisis definitiva de los modelos de “americanismo” propuestos por figuras como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Arístides Meneghetti; al mismo tiempo, inauguraron el progresivo auge de un nuevo modelo de “americanismo”, de corte neovanguardista, el cual contó con el respaldo de dos críticos extranjeros que en esos años tuvieron un papel protagónico a la hora de determinar los destinos de la plástica nacional: el cubano José Gómez Sicre y la argentina Marta Traba.

Ni Gómez Sicre ni Marta Traba inventaron el “modernismo” colombiano. Esto, como ya señalado, fue elaborado durante los años cuarenta, sin una orientación unitaria, por parte

de un determinado grupo de artistas. Pero los dos críticos jugaron un papel decisivo a la hora de institucionalizar el “modernismo”. Su trabajo fue sinérgico. En la segunda mitad de los cincuenta, Gómez Sicre apoyó la internacionalización de artistas como Obregón, Negret, Ramírez Villamizar, Grau y Botero a través de una afortunada serie de exposiciones individuales en la sala de exhibiciones de la OEA, en Washington, y de la inclusión de muchos de estos creadores en diferentes ediciones de la Bienal de Sao Paulo; Marta Traba, por otro lado, se valió de los éxitos internacionales propiciados por Gómez Sicre para imponer estos artistas en patria, aprovechando la gran presencia mediática y la lucidez encendida de la palabra que la caracterizaban. De esta manera, tras la caída de Rojas, el “modernismo” llegó a imponerse por sobre todas las vertientes del viejo americanismo y fue erigido a emblema de un país liberal democrático proyectado, con sello propio, hacia la modernidad.

Un elemento de larga duración

Tras relatar las principales etapas de la evolución del arte colombiano entre los años veinte y la primera mitad de los años sesenta, cabe ahora preguntarse si existen elementos que perduran a pesar de los continuos cambios. La investigación pone en evidencia que el principal elemento de continuidad es sin duda la tensión de la mayoría de los artistas estudiados hacia una “nacionalización” de las imágenes que ellos mismos producen. La palabra “nacionalización” debe ser entendida casi como sinónimo de “descolonización”. En la óptica de muchos pintores y escultores, nacionalizar las imágenes equivale a descolonizar la mirada y a contribuir a la liberación espiritual de Colombia y América, completando así, en el plano de la estética, la liberación política conquistada por Simón Bolívar en el siglo XIX.

Uno de los factores que han impulsado el desarrollo y la larga duración del proceso de “nacionalización” de las imágenes es la inserción de la mayoría de los artistas colombianos al interior de redes intelectuales y políticas donde el nacionalismo, el americanismo (incluidas sus variantes hispanoamericanista e indoamericanista), el antimperialismo y la voluntad de expresar y valorar lo propio han sido siempre consignas de primaria importancia. Si bien, en un primer momento, el cultivo de un nacionalismo simbólico respondió también a una voluntad de trascender los odios partidistas que habían llevado a

la sangrienta y desoladora guerra la de los Mil Días, no cabe duda de que este respondió principalmente a una sincera – y todavía abierta - pregunta por la definición de una identidad americana, capaz de subsumir, sin negarlos, dos de los principales elementos que la constituyen: el indígena y el europeo.

A esta pregunta por una independencia expresiva (que es también una pregunta por la identidad) los intelectuales y los artistas han dado respuestas diferentes según los momentos históricos. Con respecto específicamente al arte, durante los años veinte se procedió a un descubrimiento del paisaje local, por fuera de los filtros académicos, y se dirigió también la atención hacia búsquedas de corte neoprehispanista. En la primera mitad de los años treinta, bajo el influjo de los escritos de Armando Solano y de la *Monografía del Bachué*, se apuntó a un redescubrimiento plástico de la población humilde de Colombia, identificada con la raza indígena. En la segunda mitad de los años treinta, en correspondencia con la Revolución en Marcha, algunos edificios públicos de gran importancia simbólica vieron aparecer en sus paredes escenas grupales donde, reintroduciendo el viejo sectarismo político, se desplegaba una identificación entre liberalismo y pueblo-nación. En los cuarenta se procedió a una renovación formal del viejo americanismo, pero comenzó también a gestar una escuela “modernista” que, en los años cincuenta y sesenta, proporcionaría múltiples respuestas al problema de como conjugar “modernismo” y expresión de lo nacional.

CAPITULO 1

“Los nuevos” y la hora americana

“Ustedes no tienen remedio: hay que hacer una revolución como la nuestra, para poder acabar con todos los estorbos, y vaya que son grandes, para que ustedes puedan arrojarse al movimiento social de nuestros días que al fin y al cabo llegará a imponerse”

(Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 29 de marzo de 1922)

“Ya se sienten los anuncios de una nueva reacción indianista, que no debe ser xenofobia marcial, sino creación pacífica de cultura americana, reivindicación nativista por medio de la inteligencia, conquista espiritual de nuestras ciudades por medio del genio americano. Hacia esta síntesis nos encaminamos, y ella se consumará por un renacimiento filosófico y artístico, cuya vecindad ya se advierte”

(Ricardo Rojas, *Eurindia*, 1924)

Durante los años veinte del siglo pasado, la economía, la sociedad, la política y la cultura colombiana experimentaron una transformación rápida y profunda. “El país - diría el poeta y escritor Luis Vidales, uno de los protagonistas de la vida cultural de aquella época - había entrado en efervescencia. Lo que no había hecho en cuatro siglos, lo cumplió en una sola década: de 1920 a 1930”⁴.

En este capítulo se analizará la “efervescencia” de la que habla Vidales, poniendo especial atención a los cambios que interesaron el campo de la cultura y, especialmente, del arte, aunque sin perder de vista el acontecer político nacional e internacional, que en esta década, a la par de las siguientes, resulta muy vinculado al acontecer cultural. La atención se concentrará, en particular, sobre la escena intelectual y artística capitalina, cuyo desenvolvimiento estuvo marcado por el ascenso de una generación renovadora, conocida

⁴ Cit. en Álvaro Medina, "De nuevo Luis Vidales", en *Punto Rojo*, n. 2, Bogotá, febrero-marzo de 1975, pp. 6-7. Luis Vidales es el autor de *Suenan Timbres* (1926), el único poemario con rasgos vanguardistas de la historia de la literatura colombiana.

como generación de “los nuevos”, que logró posicionarse al lado de otra generación, denominada “del centenario”, que había tenido una fuerte influencia sobre la vida política y cultural de la década anterior⁵. Conformada por hombres provenientes de distintas regiones del país y cercanos tanto a los palacios de la política como a las redacciones de los principales periódicos nacionales, la generación de “los nuevos” fue sin duda la que más incidencia tuvo a la hora de abrir nuevos rumbos para la cultura del país.

La existencia de un nexo entre la historia cultural y política es un hecho en larga medida natural. Estética, política y poder suelen estar relacionados. Pero en el caso de la Colombia de los años veinte cabe remarcar la existencia de un factor específico – aunque posiblemente no peculiar solo de este país - que condicionó sensiblemente la vida literaria y artística local: una consolidada vinculación entre los campos de la cultura y de la política, fenómeno que venía de lejos y que haría sentir sus efectos también en las décadas sucesivas.

En la Bogotá de los años veinte no existía todavía la que hoy llamamos autonomía de los campos. Los confines entre profesiones como el periodismo, las letras, la abogacía, la docencia y la política no estaban todavía bien delimitados. Los miembros de la élite letrada - sobre todo quienes practicaban el arte de la escritura - solían pasar con soltura de una actividad a otra, en muchos casos con talento, pero la mayoría de las veces sin un estricto profesionalismo.

El historiador Ricardo Arias Trujillo, quien estudió a fondo la historia cultural colombiana de los años veinte, habla de “pluriactividad” y de “multifuncionalidad” a la hora de dar cuenta de la versatilidad de los intelectuales, pero subraya que no se trataba de una actitud

⁵ La generación de “los nuevos” empezó a definirse a comienzo de los años veinte. En la literatura, en el periodismo y en el arte, quienes fueron cercanos a esta generación se alejaron de las modalidades expresivas en boga anteriormente. En particular, los intelectuales-escritores rompieron tanto con la vieja tradición clasista, de latinistas y gramáticos, como con la prosa florida, de ascendencia rubendariana, de la generación del centenario, que fue la que más inmediatamente los precedió. A su vez, los artistas cercanos a “los nuevos” quisieron romper tanto con la tradición académica como con las elegancias posimpresionistas.

novedosa. “El ejercicio simultáneo – escribe - de la política y de los oficios mencionados no tenía en realidad nada de novedoso. Era una vieja tradición, que encuentra muchos ejemplos en las figuras más destacadas del siglo XIX, de manera que la figura del escritor-periodista-abogado-político constituía un rasgo característico en la trayectoria profesional de amplios sectores de las élites”⁶.

El cuadro puede ser completado agregando que quienes tuvieron más voz a la hora de orientar los destinos de la cultura nacional eran sólitos compartir las mesas de los mismos cafés y moverse dentro de las mismas redes de sociabilidad. El medio intelectual era pequeño y poco diversificado, lo que, entre otras cosas, implicaba cierto grado de homogeneización de los discursos circulantes.

Ahora bien, cabe preguntarse cuáles fueron los temas más sensibles para la intelectualidad renovadora de los años veinte. En un medio que carecía todavía de profesionalización y en un país y una región que, como se aclarará, sentían con fuerza la exigencia de descubrirse a sí mismos y de definir y afirmar su propia identidad, posturas de carácter político-identitario como el nacionalismo y el americanismo, a veces teñidos de coloridos antimperialistas y sociales, fueron las que predominaron entre la joven clase intelectual⁷. Estas actitudes

⁶ Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, ed. Uniandes, 2007, pp. 90, 112-113. Este autor sostiene también que el acercamiento de los intelectuales a la política era un medio de subsistencia, dado que las colaboraciones periodísticas y la literatura no garantizaban entradas suficientes.

⁷ Con el término “americanismo” se entiende un nacionalismo a escala continental, que pone al centro los temas de la identidad y del antimperialismo. El americanismo no es sino una extensión del nacionalismo a escala continental y, como tal, no contradice al nacionalismo. Es el nacionalismo de la “patria grande”, en cuyo interior viven los nacionalismos de las “patrias chicas”. Sin embargo, de acuerdo con las individualidades y los momentos históricos, hubo diferentes maneras de entender este término. En los veinte se destacan tres variantes terminológicas y conceptuales del americanismo. En primer lugar, bajo el influjo de pensadores como el uruguayo José Enrique Rodó, el argentino Ricardo Rojas o el mexicano José Vasconcelos, está el hispanoamericanismo, que abarca Latinoamérica y España, dejando afuera la América sajona, en la perspectiva de una recuperación los lazos entre las naciones latinoamericanas y la península ibérica que habían sido cortados por la Independencia. En segundo lugar, está el panamericanismo, que incluye Latinoamérica y América del Norte, sacando España, y que tiene uno de sus principales adalides en el norteamericano Waldo Frank. En tercer lugar, está el latino-americanismo radical, que tiene uno de sus principales impulsores en el líder político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, quien, si bien empezó sobre posiciones hispano-americanistas, pronto vio en España, así como en los Estados Unidos, unos obstáculos en

moldearon a fondo la producción cultural más innovadora de la época, teniendo, entre otras cosas, el efecto de limitar las especulaciones de carácter técnico-formal en los distintos ámbitos creativos.

Los artistas más a tono con su época no escaparon de la influencia de los discursos nacionalistas y americanistas de los intelectuales. Pintores y escultores, si bien eran con frecuencia de origen social más humilde con respecto a sus colegas literatos y si bien, por esta misma razón, eran menos dados a involucrarse directamente en la política, solían compartir con estos últimos los mismos espacios y las mismas redes de sociabilidad. Era natural, por lo tanto, que terminaran empapándose de sus discursos; y el fenómeno resulta aún más comprensible si consideramos que los intelectuales-escritores, por el peso que tenían en los medios de comunicación, eran casi los únicos que podían dar visibilidad a los artistas por medio de notas de prensa. Se vislumbra así cierto grado de dependencia discursiva de los artistas con respecto a los intelectuales-políticos.

Esta falta de autonomía entre campos como la política, la literatura y el arte seguiría vigente también en las décadas siguientes, sin ser percibida como algo problemático. Sería Marta Traba, entre finales de los cincuenta y comienzo de los años sesenta, una de las primeras voces en cuestionar abiertamente la subalternidad de muchos artistas a las consignas, para ella del todo ficticias, del americanismo político. “A la luz de un estudio desapasionado de cada país – dijo Traba, polemizando con la pintura de Guayasamín –, el americanismo aparece cada vez más como un mito, o al menos como una utopía”, agregando que “como siempre ocurre en nuestro continente, fue la política la que dio el tono para que comenzara el concierto del americanismo en este siglo”⁸.

En cierto sentido, sin embargo, por ejercer un oficio que requiere unos conocimientos específicos en el plano técnico-operativo, los artistas tuvieron un mayor grado de

el camino de la región hacia su plena emancipación. En las décadas sucesivas aparecerán otros matices conceptuales del término “americanismo”, que serán analizados a debido tiempo.

⁸ Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, ed. Librería Central, Bogotá, 1961, pp. 126-127.

autonomía con respecto a los periodistas, los literatos y los políticos. Aunque no faltaron intelectuales que incursionaron en el campo del arte, como el científico y escritor antioqueño César Uribe Piedrahita, quien cultivó la acuarela, en la mayoría de los casos los escritores se acercaban al arte solo por la vía de la crítica, que ejercían, según las veces, con mayor o menor conciencia de los problemas implicados por las artes plásticas. De la misma manera, los artistas no acostumbraban a tomar la pluma, salvo excepciones como las de Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza, Luis Alberto Acuña o Marco Ospina, quienes practicaron asiduamente la crítica de arte, aunque no incursionaron en la literatura. En todo caso, la relativa autonomía operativa de los artistas no se tradujo en una autonomía discursiva. Como ya señalado, para los temas los artistas solían seguir el discurso de los intelectuales-políticos y este fue, quizás, uno de los factores que determinó la ausencia casi completa, en Colombia, de propuestas estéticas de cuño decididamente formalista hasta por lo menos los años cuarenta.

Dentro de este marco, la principal preocupación de los artistas cercanos a los intelectuales “nuevos”, en su mayoría reunidos en una agrupación denominada Centro de Bellas Artes, de la cual se hablará más adelante, no fue tanto la de romper con la tradición, sancionando la autonomía del arte por medio de propuestas de cuño formalista, sino la de “nacionalizar las imágenes”, abordando temas locales sin alejarse de la luz, los colores y las formas del ambiente que los rodeaba. Su prioridad fue la de descolonizar la mirada, descubriendo y valorizando la realidad física y humana del país. Para llevar a cabo este programa, rechazaron las modalidades representativas de la academia y del posimpresionismo, por considerarlas demasiado europeizantes, al igual que lo que Ortega y Gasset llamaba el “arte deshumanizado”, o sea las propuestas de las vanguardias históricas más radicales, para perseguir, con tanteos más o menos logrados, un arte figurativo capaz de capturar la esencia de la nación.

Una premisa: Colombia a finales de los años diez

Antes de empezar un análisis detallado de los procesos intelectuales y artísticos que marcaron la vida cultural y política de la Colombia de los años veinte, se hace necesario presentar un breve panorama de las condiciones en las cuales se encontraba el país a finales de los años diez.

En ese entonces, Colombia era todavía un país de aspecto premoderno. Este es el cuadro que traza el historiador Ricardo Arias Trujillo: “Desde finales del siglo XIX, el Partido Conservador se hallaba sólidamente instalado en el poder. Sin rivales en el horizonte – su enemigo tradicional, el Partido Liberal, había sufrido una apabullante derrota en la Guerra de los Mil Días (1899-1902) -, los conservadores habían impuesto un orden constitucional (1886) basado en una centralización política de corte autoritario, que daba poca cabida a las libertades individuales, y en un integrista católico, ultramontano y reaccionario, para el cual la “modernidad” constituía una gran amenaza para la sociedad colombiana”⁹.

La economía estaba dominada por el café y la ciudad más importante, Bogotá, estaba lejos todavía de ser una metrópoli comparable con grandes centros americanos como Buenos Aires o Ciudad de México. La capital del país, recuerda Arias Trujillo, “no había conocido mayores modificaciones espaciales, arquitectónicas o demográficas. A finales de los años diez, la ciudad cubría prácticamente la misma área que en los siglos anteriores, desde la calle 6ª al sur hasta la calle 26 al norte, bordeando los cerros orientales; las numerosas iglesias continuaban siendo las edificaciones más grandes; su población no sobrepasaba los 150.000 habitantes; y los principales grupos sociales, como antaño, eran los comerciantes, los empleados y los religiosos”¹⁰.

⁹ Ricardo Arias Trujillo, *Historia de Colombia contemporánea*, ed. Universidad de Los Andes, Bogotá, 2011, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

La “generación del centenario”

En el país que se acaba de describir, la escena intelectual estaba todavía dominada por la “generación del centenario”, así llamada porque la mayoría de sus integrantes fueron activos en la prensa y en la política alrededor de 1910, fecha del primer centenario de la independencia de Colombia¹¹.

El discurso de los centenaristas, en cuyas filas se encontraban tanto liberales como conservadores, tenía dos ejes principales: por un lado, un nacionalismo “alto”, orientado a superar el viejo sectarismo de la política colombiana, responsable de la trágica guerra de los Mil Días (1899-1902); por el otro, una actitud legalista, de defensa del orden democrático constituido, que se manifestó en la decisión de muchos centenaristas de entrar en política, hacia 1909, para oponerse a las ambiciones dictatoriales del general Rafael Reyes, quien, luego de un regular mandato presidencial en el cuatrienio 1904-1908, trató de perpetuarse en el poder¹².

La voluntad de los centenaristas de apagar las llamas del sectarismo partidista y de defender el orden constitucional se cristalizó en un sujeto político, la Unión Republicana, que tuvo un carácter *super partes* con respecto a las posiciones de los partidos liberal y conservador. La Unión Republicana fue creada en 1909 por el diputado conservador antioqueño Carlos Eugenio Restrepo, quien es reconocido como uno de los principales exponentes del centenarismo en el ámbito político. El año sucesivo *Carlosé*, como se lo llamaba, logró llegar

¹¹ George A. Brubaker recuerda que fue Luis Eduardo Nieto Caballero el primero en hablar expresamente de la existencia de una “generación del centenario”; lo hizo en un libro de 1919 titulado *Colombia joven*, en el cual recopila unas cien biografías, de un par de páginas cada una, dedicadas a jóvenes del porvenir prometedor. Cfr. George A. Brubaker, “Una “minoría excelente”: la generación del centenario y su impacto en la política colombiana”, en *Revista Javeriana*, vol. 26, n.26, 1986, pp. 73-80.

¹² Al término de su mandato presidencial (1904-1908) el General Rafael Reyes cerró el Congreso con el objetivo de extender su permanencia en el poder. En 1909, sin embargo, sus ambiciones dictatoriales se vieron frustradas por las protestas de amplios sectores políticos y sociales. Frente a la amplitud del rechazo, Reyes decidió abandonar el país y su caída fue seguida por un breve periodo de ajuste institucional en el cual la presidencia fue ejercida de manera interina por el General Ramón González Valencia, quien en 1910 la dejaría a Carlos E. Restrepo, electo por la Asamblea Nacional con el voto de miembros de los dos principales partidos políticos del país, el liberal y el conservador.

a la presidencia de la República e inauguró uno de los gobiernos más respetados de la historia del país¹³.

Durante la presidencia de Carlos Eugenio Restrepo (1910-1914), el discurso moderado y conciliador de la generación del centenario asumió un sesgo institucional. Las humosas salas del Café Windsor, ubicado en la calle 13 de Bogotá, entre la 7ª y la 8ª, se volvieron un foco de la cultura nacional. Uno de los principales hitos del centenario fue la revista *Cultura*, que, luego de un periodo de incubación, llegó a editarse entre 1915 y 1918 bajo la dirección de miembros destacados del centenarismo como el sociólogo Luis López de Mesa y los escritores y políticos Gustavo Santos y Luis Eduardo Nieto Caballero, quien era también el dueño del café Windsor, junto con su hermano Agustín. Pero los nombres asociados a la generación del centenario son muchos más. Entre ellos, se cuentan el escritor y abogado Agustín Nieto Caballero, el ya mencionado hermano de Eduardo, el escritor José Eustasio Rivera, el periodista-escritor Armando Solano, el dramaturgo Miguel Rash Isla, el escritor y educador Tomás Rueda Vargas, el periodista-escritor Baldomero Sanín Cano, los poetas Luis Carlos López y León de Greiff (aunque en muchas crónicas este destacado antioqueño figura también como miembro de la generación de “los nuevos”), el historiador Raimundo Rivas y el pintor Francisco Antonio Cano, quien, entre otras cosas, mantuvo un intercambio epistolar con Carlos Eugenio Restrepo. Numerosos fueron también los centenaristas activos prevalentemente en la política: futuros presidentes liberales como Enrique Olaya Herrera, Eduardo Santos y Alfonso López Pumarejo, así como el conservador Laureano Gómez, quien también llegaría a la presidencia¹⁴.

¹³ Éticamente el gobierno de Carlos E. Restrepo tuvo su carden en el principio ilustrado de la tolerancia. Libertad de culto, de prensa y de expresión fueron algunas de sus banderas. Entre sus iniciativas se cuentan, entre otras, la abolición de la pena de muerte, la prohibición del voto para militares y policías, la institución de una pensión de jubilación vitalicia para maestros de escuela, la creación de intendencias y comisarías, como las de Providencia y San Andrés, le construcción de hospitales en las zonas costeras para combatir las enfermedades tropicales.

¹⁴ Por razones de brevedad, pero también por carencia de fuentes objetivas, no se propone aquí una breve presentación de todos los personajes mencionados. Algunos han sido más estudiados que otros, sin embargo, en muchos casos las anécdotas siguen rebasando las reconstrucciones razonadas de los diferentes trayectos individuales. Dada la importancia crucial de los intelectuales en la historia cultural y política de la Colombia del siglo XX, sería oportuno proceder a un rastreo sistemático de los datos existentes y a la

La mayoría de los centenaristas se caracterizó por practicar asiduamente el periodismo, remplazando la vieja retórica sectaria, que no hacía sino azuzar el odio partidista, con intervenciones calmadas, serenas, pacatas, medidas, tolerantes, conciliadoras y reflexivas, redactadas en una prosa florida, anclada en modelos modernistas. Estos fueron el tono y el estilo que los caracterizó. A la luz de estas consideraciones, y más allá de todo juicio de valor sobre la obra de sus integrantes, los centenaristas ejercieron una función positiva en la historia nacional. En su conjunto, fueron un modelo de intelectuales responsables que, en un país que salía maltrecho de la Guerra de los Mil Días, trabajaron en la reconstrucción del tejido social, la consolidación de la paz y la preparación de un ambiente idóneo para la promoción del desarrollo.

Al centenarismo se puede asociar un gusto estético tardo romántico y afrancesado. Si los escritores adoptaron una prosa florida, endeudada con el modernismo rubendariano, los artistas más cercanos a esta generación, como el pintor Francisco Antonio Cano, se movieron entre el academicismo y un tardo impresionismo afrancesado. Los hombres del centenario llevaron la cultura colombiana hacia una sensibilidad esteticista, contribuyendo a desligarla de modelos eruditos como el que representaba el gramático, grecista y latinista Rufino José Cuervo (1844-1911). De la misma manera, en el campo del arte, el centenarismo ayudó a aflojar la estricta observancia academicista, bien representada por la obra de un artista como Epifanio Garay (1849-1903). Pero las elegancias de los centenaristas eran más cercanas al siglo XIX que al siglo XX y no se sostuvieron cuando Colombia, a comienzo de los veinte, comenzó a ser atravesada por los vientos intelectuales y políticos del siglo XX.

Es importante, sin embargo, resaltar que algunos aspectos de la experiencia centenarista tuvieron una larga duración en la historia cultural del país. Aunque con modificaciones de tono, estilo y hasta de contenido, la idea de un nacionalismo “alto” y las prácticas de transversalidad política fueron llevadas adelante por la generación de “los nuevos” y

redacción de estudios biográficos realizados con criterios científicos. Esto permitiría ampliar y ordenar la memoria de los procesos culturales y políticos que han marcado la historia del país.

siguieron siendo los rieles principales sobre los cuales se movería la cultura nacional por lo menos hasta el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), cuando el país, por unas específicas contingencias histórico-políticas que serán analizadas posteriormente, empezó a girar de nuevo hacia el sectarismo político, encaminándose hacia otra época de violencia partidista¹⁵.

“Los nuevos”

A comienzo de los años veinte, la hegemonía de la generación del centenario comenzó a ser disputada por el asomarse en la escena intelectual y política de la generación de “los nuevos”, que tuvo sus principales órganos de difusión en la revista *Universidad* (primera época: 1921-22; segunda época: 1927-1929) y en la fugaz pero significativa revista *Los Nuevos* (1925)¹⁶. Se trató de una generación dotada de una sensibilidad política y estética más moderna con respecto a la de los centenaristas. Esta nueva sensibilidad le venía, por un lado, de la asimilación del proceso de modernización que estaba viviendo el país y, por el otro, de una interiorización de las resonancias emotivas, éticas, culturales y políticas que emanaban de grandes eventos que sacudieron la región y el mundo en los años diez: la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre, la Revolución Mexicana y el *Cordobazo*.

Al igual que en los centenaristas, en las filas de “los nuevos” había tanto liberales como conservadores. Entre los liberales, se distingue un nutrido grupo de jóvenes de centro y de izquierda, como el periodista y empresario cultural Germán Arciniegas, los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo, ambos periodistas con una pasión por la política, el escritor,

¹⁵ Si bien López Pumarejo pertenece a la generación del centenario, su llegada a la presidencia coincidió con una radicalización discursiva tanto de los liberales – su partido – como de los conservadores. En esos años, la política retomó la senda del sectarismo, preparando el terreno para el brote de la Violencia que el país vivirá a comienzo de los cincuenta.

¹⁶ La generación de “los nuevos” es entendida aquí en sentido amplio, como el conjunto de intelectuales renovadores de comienzo de los veinte y no, como hacen algunos investigadores, como el grupo específico que en 1925 dio vida a la revista *Los Nuevos*. Enrique Gaviria Liévano, por ejemplo, en *Los nuevos en la historia de Colombia. Una generación militante, 1925-1999* (Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia, 2010) identifica la generación de “los nuevos” solo con el grupo que publicó la revista *Los Nuevos*.

traductor y periodista Jorge Zalamea, los poetas Luis Vidales, José Umaña Bernal y Rafael Maya, los hermanos Juan y Carlos Lozano y Lozano, ambos escritores y periodistas, el cronista Luis Tejada y el jurista y político Darío Echandía. Entre los conservadores, conocidos como “los nuevos de la derecha”, se cuentan nombres como los de Augusto Ramírez Moreno, Eliseo Arango, Silvio Villegas y José Camacho Carreño, entre otros. Hubo también un significativo núcleo de artistas que fueron cercanos a “los nuevos”, como el caricaturista Ricardo Rendón, los miembros de una agrupación denominada Centro de Bellas Artes (José Domingo Rodríguez, Félix María Otálora, Gustavo Arcila Uribe y otros más) y el Pedro Nel Gómez del breve, pero significativo, periodo bogotano¹⁷.

Por causa de unas polémicas abiertas que hubo en la prensa de la época entre los miembros de las dos generaciones, “los nuevos” suelen ser contrapuestos dialécticamente a los centenaristas; sin embargo, existen varios elementos para afirmar que existió una profunda, aunque no absoluta, continuidad entre los dos grupos¹⁸.

Los elementos de continuidad son notables. Como sus mayores, “los nuevos” tuvieron una estructura *super partes*, debido a que sus integrantes pertenecían tanto a las filas de los liberales como de los conservadores; y, de la misma manera, actuaron como intelectuales polifuncionales, pasando con facilidad de la abogacía al periodismo, a la literatura y a la política. Tal y como sucedió en el caso de los centenaristas, a comienzo de los veinte la mayoría de “los nuevos” se dedicaba prevalentemente al periodismo, pero en la década siguiente muchos alcanzaron posiciones de primer plano en la política, tanto liberal como conservadora.

Otro elemento que acerca centenaristas y “nuevos” es la postura nacionalista. Los miembros de ambas generaciones eran conscientes de los problemas acarreados por el

¹⁷ Por las mismas razones señaladas en la nota n. 12 en relación con el listado de componentes de la generación del centenario, no se propone aquí una breve presentación de cada uno de estos nombres.

¹⁸ La narración que contrapone “los nuevos” a los centenaristas comienza en la prensa de la época. Véase, por ejemplo, Felipe Lleras Camargo, “Las dos generaciones”, en *Los Nuevos*, n.5, Bogotá, ed. Tipografía Ariel, agosto de 1925, pp. 153-157.

sectarismo político y en sus discursos, a la par que en la estructura *super partes* de sus agrupaciones, antepusieron el bien y el progreso del conjunto de la nación a los intereses particulares de los partidos a los cuales estaban afiliados. Por lo que respecta a “los nuevos”, la centralidad de un nacionalismo por encima de los partidos, clara herencia del espíritu republicano de Carlos E. Restrepo, emerge tanto del análisis de las dos épocas de *Universidad* como de la revista *Los Nuevos*, las dos principales iniciativas editoriales cercanas a la sensibilidad del grupo¹⁹.

Pero los elementos de continuidad van más allá de los valores de fondo e interesan también los espacios de sociabilidad frecuentados por las dos generaciones. Ambas se daban cita diariamente en las mesas del mismo café bogotano, el Windsor, y esto deja suponer que existió un inextricable vaivén de influencias mutuas.

Una de las principales figuras de enlace entre los dos grupos fue la de Germán Arciniegas. Si bien se destaca como uno de los más prominentes entre “los nuevos” - lideró el surgimiento del movimiento estudiantil colombiano y fue el fundador y director de la revista *Universidad* en sus dos épocas – Arciniegas fue también cercano a varios centenaristas y a comienzo de los veinte adhirió al proyecto político de reconstitución de la Unión Republicana, la vieja agrupación de Carlos E. Restrepo. En particular, Arciniegas se entusiasmó por la aparición del diario *La República*, fundado en 1921 por Augusto Villegas Restrepo – un pariente Carlos Eugenio Restrepo - para defender y promover el republicanismo una vez que los mayores periódicos del país, *El Tiempo* y *El Espectador*, habían dejado de patrocinarlo para volver a la obediencia liberal²⁰. Y no hay que olvidar,

¹⁹ Para un análisis más detallado de estas publicaciones, véase los próximos dos capítulos.

²⁰ La línea de *La República* fue la de dar espacio a una multiplicidad de voces del panorama político e intelectual colombiano: viejos centenaristas y “nuevos”, independientemente de que fueran liberales, godos o comunistas. Por ejemplo, las páginas del periódico hospedaron a los artículos de ultraconservadores como Silvio Villegas, Eliseo Arango y Augusto Ramírez, pero sirvieron también de tribuna para los Arquilókidas, una especie de vanguardia goliardesca liderada por Luis Tejada, que, en nombre de una idea de progreso, enjuició a todo el establecimiento cultural de la época. De los Arquilókidas se hablará en este mismo capítulo. Merece una anotación, por último, el hecho que el periódico *El Tiempo*, de propiedad del centenarista Eduardo Santos, haya sido en origen fundado por Alfonso Villegas Restrepo (1909), quien luego lo vendería a Eduardo Santos (1913). En la década del diez *El Tiempo* apoyó el republicanismo, pero a

como último, que el pensamiento de algunos centenaristas, como en el caso de *La melancolía de la raza indígena* (1927) de Armando Solano, fue muy propagandeado por la revista *Universidad* y se constituyó como una de las principales fuentes de inspiración para “los nuevos” a la hora de acercarse, por medio de la literatura y del arte, al problema del alma nacional²¹.

Los argumentos reportados hasta aquí señalan que, por muchos aspectos, “los nuevos” pueden ser vistos como una filiación de los centenaristas y advierten que no hay que sobrestimar el peso de las polémicas entre las dos generaciones que aparecieron en la prensa de la época. Como notado por Ricardo Arias Trujillo, estas polémicas respondieron más a una lucha por el poder en el campo intelectual colombiano que a una incompatibilidad de fondo²². A comienzo de los veinte, los centenaristas ocupaban todos los puestos clave, sobre todo en la prensa; los nuevos tenían que enfrentarlos si querían ganar visibilidad.

Pasamos ahora a analizar los puntos de diferencia. “Los nuevos” tenían una sensibilidad diferente a sus mayores, tanto en cuestiones políticas como estéticas. En política, desbordaron el viejo nacionalismo para orientarse hacia una postura americanista, antimperialista y social detrás de la cual se advierte el peso de una tradición de pensamiento latinoamericano que parte desde Simón Bolívar, pasa por intelectuales como el uruguayo José Enrique Rodó y el argentino Ricardo Rojas, para llegar a figuras como la del mexicano José Vasconcelos y de los peruanos Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui²³.

comienzo de los veinte volvió a la obediencia liberal. Por su abertura política, *La República* representó también, de alguna manera, un prolongamiento de la primera época de *Universidad*. De hecho, empezó a salir justo después del cierre de la primera época de la revista de Arciniegas y allí encontraron espacio muchas de las firmas de *Universidad*. Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, 2007, pp. 90, 108-111

²¹ El texto Solano fue presentado originariamente como conferencia en el Teatro Municipal de Tunja el 29 de octubre de 1927. Luego, en 1929, fue publicado integralmente en el n. 53 de la revista *Universidad*. Ese mismo año la editorial de la revista *Universidad* lo publicó también en forma de libro. Semejante atención alrededor de este texto delata la importancia que tuvo a los ojos de la generación de “los nuevos”.

²² Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, 2007, p. 41.

²³ Las relaciones entre estos pensadores y “los nuevos” serán profundizadas en los próximos dos capítulos.

En particular, “los nuevos” polemizaron con la retórica patriótica de los centenaristas, por considerarla todavía decimonónica y desconectada de la realidad de miseria, analfabetismo, atraso de la mentalidad y exclusión política de las masas. Por otro lado, tomaron a pecho nuevas instancias, como la reforma educativa, la emancipación de la mujer, la definición de la identidad cultural del país y, en consecuencia, el problema de cómo alcanzar una literatura y un arte autóctonos. También los tonos cambiaron, al cuestionar “los nuevos” la actitud demasiado serena, mesurada y conciliadora de sus predecesores.

En el ámbito estético, la prioridad de la generación emergente fue la de acercar la literatura y el arte a la realidad física y humana del país, dejando progresivamente a un lado el modernismo rubendariano y las elegancias simbolistas-decadentes, pero sin abrazar abruptamente, como sucedió en algunos episodios ocurridos en otras áreas de la región, las soluciones expresivas elaboradas por las vanguardias históricas europeas. La prioridad era acercarse a la realidad de la tierra y del hombre americanos. No había lugar, por lo tanto, para lo que Ortega y Gasset llamaba arte “deshumanizado”. Pero tampoco fue una opción el realismo social de cuño expresionista.

Las diferencias aquí señaladas emergerán más detalladamente en los próximos dos capítulos, en los cuales se analizarán de cerca las revistas *Universidad* y *Los Nuevos*. Ahora cabe sobre todo preguntarse cuáles fueron los factores que más influyeron, entre finales de los años diez y comienzo de los veinte, a la hora de distanciar la sensibilidad de “los nuevos” de la de sus predecesores.

Un peso lo tuvo sin duda el intensificarse del proceso de modernización económica, institucional y sociocultural del país; pero no hay que olvidar la llegada de nuevas corrientes de emociones e ideas ligadas a eventos capitales de los años diez como la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa, la Revolución mexicana y el movimiento para la Reforma Universitaria de Córdoba. Los cambios materiales, sumados a las nuevas ideas y a las nuevas

pasiones de la época, forjaron la manera de pensar y de sentir de quienes tenían alrededor de veinte años a comienzo de los años veinte, determinando un auténtico despertar intelectual, artístico y político. Analicemos ahora, detenidamente, ambos estos grupos de factores.

Modernización económica, institucional y sociocultural

El principal motor del intenso proceso de modernización que Colombia vivió durante los años veinte fue el boom de una materia prima: el café. La ola expansiva del comercio internacional despertada, a finales del siglo XIX, por la que se conoce como Segunda Revolución Industrial determinó un aumento considerable de la demanda mundial de café. Esto se tradujo en un alza de los precios del grano, que trajo cuantiosos beneficios económicos al país. Las consecuencias fueron profundas. El historiador Marco Palacios señala, entre otras cosas, que el boom del café provocó una expansión de la frontera agrícola interna; una repartición de tierras baldías entre campesinos, muchos de los cuales pasaron así de peones a pequeños y medianos productores; y un mejoramiento de las vías de comunicación entre los lugares de producción del café y los puertos donde este salía para el exterior. La demanda internacional fue tal que llevó el país a la implantación de un modelo agroexportador – casi exclusivamente ligado al café y dirigido hacia el mercado de los Estados Unidos – que terminó insertando a Colombia en las grandes corrientes del mercado mundial. Los cafeteros, tanto los productores como los comercializadores y los exportadores, fueron los principales beneficiados por el alza de los precios, pero sus ganancias terminaron favoreciendo la entera economía del país cuando el Estado, gravando de impuestos la exportación del café, alcanzó la estabilización fiscal, y cuando los mismos cafeteros empezaron a reinvertir sus utilidades en otros sectores de la economía, impulsando entre otras cosas el desarrollo del comercio, en particular por medio de la importación de productos, y de una incipiente industria²⁴.

24 Cfr. Marco Palacios, *El Café en Colombia, 1950-1970. Una historia económica, social y política*, 4ª ed. México, El Colegio de México, 2009.

Pero hubo otro factor que contribuyó a dinamizar la economía nacional. En los años veinte, el fuerte estímulo económico derivado del boom del café se sumó al ingreso de unos 25 millones de dólares – una cantidad enorme para la época - que los Estados Unidos versaron como indemnización por la sustracción, a comienzo del siglo, del Canal de Panamá. Pactada durante el gobierno de Carlos E. Restrepo con el Tratado Thompson-Urrutia (1914), la indemnización fue pagada a comienzos de los años veinte, produciendo la que se conoce como “danza de los millones”²⁵. La suma de estas dos grandes fuentes de entradas – los activos del café y la “danza de los millones” – proporcionó una insólita solvencia al Estado, permitiendo la realización de grandes obras públicas, entre las cuales sobresale la construcción de vías férreas; además, estimuló el gobierno a modernizar su propia administración, adaptándola a los estándares requeridos para hacer parte del sistema internacional de las economías capitalistas de mercado. Un hecho clave, al respecto, fue la misión de un experto estadounidense en temas financieros, el profesor Edwin Walter Kemmerer. Este último fue traído a Colombia por el gobierno del presidente conservador Pedro Nel Ospina (1922-1926) y su asesoría llevó a la creación de dos nuevas instituciones financieras que se revelarían clave para el desarrollo del país: el Banco Central y la Contraloría General de la Nación. El objetivo principal de las nuevas instituciones era ayudar al Estado a reordenar sus cuentas para que se pudiera acoplar al patrón áureo y empezar así a ser receptor de préstamos internacionales, lo que hubiera abierto nuevas perspectivas de desarrollo.

25 Estados Unidos y Colombia firmaron el tratado Thompson-Urrutia el 6 de abril de 1914 en Boyacá. Thadeus A. Thomson firmó por Estados Unidos y Francisco Josué Urrutia por Colombia. El objetivo del acuerdo era poner fin a las tensiones entre los dos países debidas el apoyo que Estados Unidos brindó a la separación de Panamá de Colombia en 1903. El tratado fue ratificado por el Congreso de los Estados Unidos en abril 1921. Se acordó, entre otras cosas, el pago a Colombia de la suma de 25 millones de dólares como indemnización por la separación de Panamá; el derecho de Colombia de transportar tropas, buques y materiales de guerra sin pagar peaje por el Canal de Panamá; la fijación y el reconocimiento por parte de Colombia de los límites fronterizos con Panamá; la exoneración de todo impuesto y derecho sobre los productos agropecuarios y de la industria colombiana que pasen por el Canal. Panamá no participó en la negociación del tratado y no reconoció los límites fijados hasta la firma del tratado de Victoria-Vélez, el 20 de agosto de 1924. Cfr. Teresa Morales de Gómez, “El Tratado Urrutia-Thompson Dificultades de Política Interna y Exterior Retrasaron Siete Años su Ratificación”, en *Revista Credencial Historia*, n.165, Boyacá (Colombia), septiembre de 2003.

El flujo de divisas y la modernización institucional estimularon la modernización del país en diferentes ámbitos. El principal motor de estos cambios fue sin duda el capitalismo internacional, en su creciente articulación con el incipiente capitalismo local, pero no puede soslayarse que todo esto aconteció con el aval político del partido conservador entonces en el poder.

Aquí se abre una cuestión importante para entender las dinámicas culturales y artísticas que son objeto de este estudio: si por un lado el partido conservador dio luz verde al proceso de modernización económica y administrativa, por el otro se mostró incapaz de manejar las consecuencias sociales, políticas y culturales desencadenadas por este mismo proceso. Los gobiernos conservadores, por ejemplo, tuvieron una actitud bastante restrictiva frente al avance de los procesos organizativos de los trabajadores que se registraron en los años veinte y que constituían hechos naturales en el marco de la progresiva inserción de Colombia dentro de un régimen económico de tipo liberal-capitalista. En las disputas laborales, el Estado conservador solía estar de lado de los patrones y, cuando lo consideraba oportuno, no dudaba en intervenir para reprimir las huelgas con la violencia, como en el caso de la celebre la masacre de trabajadores de la *United Fruit Company* que tuvo lugar en el municipio de Ciénaga (Magdalena) entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928²⁶. El acontecimiento tuvo un enorme impacto emocional, que fue ulteriormente amplificado por las acaloradas denuncias hechas en el Congreso por un joven abogado liberal que pertenecía a la generación de “los nuevos”, Jorge Eliecer Gaitán. La masacre de las bananeras, como se la conoce, contribuyó a acelerar la crisis de la hegemonía conservadora y a llevar nuevamente a la presidencia al liberalismo en las elecciones de 1930²⁷.

²⁶La masacre tuvo lugar entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, cerca de Santa Marta, sobre la costa Caribe. Los hechos precipitaron cuando el gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez decidió recurrir a la fuerza para poner fin a una huelga de un mes organizada por los trabajadores de la compañía norteamericana *United Fruit Company*. En la represión, perdió la vida un número indefinido de trabajadores. Se estima alrededor de 1800.

²⁷ Los liberales volvieron al poder en 1930 con el presidente (centenarista) Enrique Olaya Herrera.

Pero los conservadores no contrastaron únicamente a la organización social de los trabajadores. Se mostraron cerrados también frente al pedido, cada vez más fuerte, de una profunda reforma educativa, frente a la perspectiva de la emancipación de la mujer, así como frente a la perspectiva de valorar la cultura autóctona²⁸. En últimas, los gobiernos conservadores aceptaron adecuar la economía colombiana a la modernidad, pero se resistieron hacer lo mismo en otros ámbitos, como el social o el cultural. “Las élites políticas y económicas - concluye Ricardo Arias Trujillo - estaban interesadas en apoyar la modernización económica y administrativa, pero no la cultural”²⁹. Los más refractarios a la modernización cultural fueron los sectores más conservadores de la iglesia católica, que por tradición estaban muy cercanos al partido conservador. Desde su punto de vista, cada elemento de la modernidad – el desarrollo industrial y urbano, los cambios demográficos y culturales, los procesos de secularización, la irrupción de las masas en la política, el avance los partidos de izquierda - representaba una amenaza.

Está cerrazón de los conservadores frente a las transformaciones socioculturales acarreadas por el advenimiento de la modernidad fue posiblemente otro factor que, sumado al impacto de la masacre de las bananeras, favoreció la vuelta al poder de los liberales, quienes eran portadores de una visión mucho más progresista. En particular, la concepción de una modernización integral – no sólo económica, sino también política, social y cultural - fue sostenida por los centenaristas más iluminados y por muchos de “los nuevos”, que primero levantaron su voz desde las columnas de revistas como *Universidad* y *Los Nuevos* y sucesivamente, con la llegada de la República Liberal, desde los cargos más altos del propio gobierno.

²⁸ En cuanto a los proyectos de reformar la educación es significativo notar como el gobierno conservador, presionado por la Iglesia, rechazó los lineamientos de reformas de la escuela trazados por una misión de pedagogos católicos alemanes que había sido traída al país en 1924, con el respaldo de los conservadores más moderados, como el entonces ministro de Instrucción Pública, Miguel Arroyo Díaz. Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, 2007, p.122.

²⁹ Ibid.

Otra transformación importante causada por las mejoras económicas impulsadas por el boom del café y la “danza de los millones” fue el aflujo cada vez mayor de población hacia las principales ciudades del país. A los ojos de muchos habitantes de las zonas rurales, los centros urbanos ofrecían mayores oportunidades de trabajo y de movilidad social, junto con la posibilidad de conducir una vida más libre. Pesaba también la presencia, en las ciudades, de los principales símbolos de la vida moderna: la aviación civil, la radio, los electrodomésticos, los tranvías eléctricos, las automóviles, el cinematógrafo, etcétera. Además, las ciudades no sólo se expandían, sino que empezaban a asumir un aspecto atractivo, especialmente en los barrios de nueva construcción. Significativo, al respecto, es el caso del barrio capitalino de Chapinero, cuyo aspecto distinguido y atmósfera pujante son recordadas por el escritor y diplomático peruano Alcides Arguedas. “El conjunto de Bogotá – escribe Arguedas - evoca épocas coloniales con fuerte colorido; pero hay regiones y calles en que lo moderno habla su elocuente lenguaje de negocios y de vida holgada, confortable y hasta refinada. El barrio de Chapinero, por ejemplo, de anchas calles y avenidas con casas de estilo diferente, con huertos y jardines, es la residencia de las gentes adineradas. Autobuses pequeños y rápidos establecen las relaciones de la vieja ciudad y el barrio nuevo. La Calle Florián o Carrera octava, en la ciudad misma, es la más activa en negocios, después de la Calle Real. Tiene varios edificios, seis u ocho, modernos. Son altos, de hierro y cemento y de siete, ocho y diez pisos (que contrastan con las viejas casas de dos pisos)”³⁰.

El resplandor de los símbolos de la modernidad y las oportunidades que ofrecían para ascender en la escala social transformaban a las ciudades en lugares muy atractivos a los ojos de quienes procedían del viejo e inmóvil mundo campesino. Pero los centros urbanos no cautivaban solo a la población más humilde; eran un imán también para un gran número de estudiantes de todo el país, que no eran necesariamente de origen modesto. En las urbes se encontraban las mejores oportunidades educativas y, para quienes tuviesen ambiciones literarias o artísticas, había también la posibilidad de sumarse a la rutilante bohemia que se

³⁰ Alcides Arguedas, *Obras completas*, tomo I, Madrid, ed. Aguilar, 1959, p.784.

desplegaba alrededor de espacios de sociabilidad horizontal como los cafés³¹. Para los aspirantes literatos o artistas, Bogotá era sin duda la ciudad más atractiva, en cuanto centro del poder político y también sede de los principales periódicos, revistas, editoriales y universidades del país, así como de los más famosos tertuliaderos, entre los cuales el café Windsor ocupaba un lugar privilegiado. Ricardo Arias Trujillo recuerda que la capital “ejercía una clara atracción, motivando a numerosos estudiantes y escritores a abandonar sus respectivas regiones para establecerse en lo que pomposamente muchos llamaban la “Atenas del Sur”³².

Factores culturales y políticos exógenos

Ha llegado ahora el momento de analizar cómo algunos grandes eventos históricos que tuvieron lugar en las primeras dos décadas del siglo veinte - la Primera Guerra Mundial, la Revolución Bolchevique, la Revolución Mexicana y el *Cordobazo* - moldearon la sensibilidad estética y política de “los nuevos”, así como de otras generaciones emergentes latinoamericanas, favoreciendo la construcción de redes intelectuales y políticas que iban más allá de los confines nacionales.

La Primera Guerra Mundial

Entre los intelectuales del Nuevo Mundo, la carnicería de la Primera Guerra Mundial cuestionó la vigencia de Europa como modelo de civilización y alentó un proceso de

³¹ Una crónica del diario *La República* describe de la siguiente manera el boom de los cafés en la capital: “La fiebre de lo moderno nos ha traído ese interesante aspecto del vivir urbano. Los cafés han surgido por todas partes, cada uno con su público especial y propio; hay que verlos en la tarde, atestados de gentes que en ellos buscan descanso y unas horas de esparcimiento. Hay el café de los intelectuales que discuten animadamente sobre un bello libro salido de la prensa de París [...] Los artistas también tienen el suyo, y allí ante las mesas dejan vagar su ensueño en el humo de los cigarros [...] Existe el café predilecto de los neófitos de arte y literatura, que son la amenaza de los parroquianos que van por comer algo y por oír un rato la orquesta [...] Los elegantes de profesión tienen también su centro, donde comentan el último escándalo del mundo *high* [...]”. (“Los cafés”, en *La República*, Bogotá, 18 de junio de 1921, citado por Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p.32)

³² Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p. 29.

autonomización y valoración de la cultura latinoamericana. Por un lado, la guerra reforzó la puesta en discusión de los modelos de pensamiento y de desarrollo impuestos por el positivismo, que tanto peso tuvieron en las últimas décadas del siglo XIX - se piense a los “científicos” de los cuales se rodeó Porfirio Díaz en México, o al concepto de civilización propuesto por Sarmiento en Argentina – poniendo serios problemas a la hora de construir y valorar una identidad y una cultura latinoamericana propia, ya que el positivismo descalificaba de entrada dos de los elementos constitutivos de dicha identidad, el hispánico y el indígena, considerándolos factores de atraso³³. Por otro lado, algunos pensadores latinoamericanos que ya desde comienzo del siglo XX habían empezado a discutir el materialismo cultural positivista y a reivindicar la matriz hispana, y en medida menor indígena, de la cultura latinoamericana – desde José Enrique Rodó y Ricardo Rojas en el Cono Sur a Vasconcelos y los intelectuales del Ateneo de la Juventud en México – se volvieron los maestros de las nuevas generaciones de intelectuales y políticos de la región.

³³ El positivismo tuvo como correlato un pensamiento de matriz racista que exaltaba la capacidad civilizatoria de la raza anglosajona, racional y pragmática, y denostaba el atraso y la decadencia de los pueblos “latinos”, cuyos peores ejemplos habrían sido justamente los que más habían influido en Latinoamérica, el español y el portugués. De acuerdo con este tipo de pensamiento, los pueblos latinoamericanos, que en el siglo XIX estuvieron frecuentemente sumidos en conflictos civiles de matriz caudillista, se encontraban aún por debajo de España y Portugal en el camino hacia la civilización, esto por ser el resultado de una mezcla, considerada degenerante, entre los más atrasados pueblos latinos y los aún más atrasados pueblos autóctonos y afrodescendientes. El pensador y político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), quien fue presidente de Argentina entre 1868 y 1874, fue uno de los más consecuentes intérpretes de estas ideas. Convencido sostenedor del modelo de desarrollo estadounidense trató de implementarlo incentivando el desarrollo de la educación primaria laica y aceptando la “conquista del desierto” y el exterminio de la población indígena. La idea que los pueblos latinoamericanos fueran “enfermos” siguió siendo muy difundida entre la intelectualidad latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Son ejemplificadores títulos como *Continente enfermo* del venezolano César Zumeta (1899) y *Pueblo enfermo* del boliviano Alcides Arguedas (1909). Pero, a los ojos de estos autores, el modelo al cual apuntar ya no era la civilización anglosajona a la cual miraba Sarmiento, sino una visión regenerada de la hispanidad, elaborada por los intelectuales españoles de la generación de 1898, quienes se propusieron revivir el orgullo hispano luego de la humillación representada por la guerra hispano-americana de 1898, donde España perdió sus últimas colonias (Cuba y Filipinas) por manos de unos Estados Unidos que empezaban a perfilarse como nueva potencia colonial en América y en el mundo. En Colombia, la visión patológica de la “raza” aparece una y otra vez, tanto en los escritos de la generación del centenario como en los de varios de “los nuevos”. Ambas generaciones estuvieron influidas por la generación española de 1898 y, sobre todo, por aquellos intelectuales latinoamericanos que dialogaron con ella, como José Enrique Rodó o José Vasconcelos. Sobre estos temas, véase la tesis doctoral de la investigadora brasileña Regiane Cristina Gouveia, *América Latina Enferma: racismo, positivismo e hispanidad no pensamento político latino-americano de fins do século XIX e início do XX*, Rio de Janeiro, ed. Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2016. Accesible online: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/17785/2/210.pdf>

En otras palabras, la tragedia que sumergió a Europa contribuyó a que las nuevas generaciones de intelectuales latinoamericanos dejaran de mirar hacia el viejo continente como a la fuente de todo “valor” y empezaran a enfocarse mayormente hacia el Nuevo Mundo, preocupándose por la definición de su peculiar identidad y por dar forma a una cultura original, que no desatendiera los elementos autóctonos, sino que los valorara y los reivindicara como componentes esenciales de la identidad nacional, tanto de los diferentes países como de la región entera.

Impulsados por esta corriente de ideas, muchos jóvenes intelectuales y artistas latinoamericanos iniciaron a valorar más lo propio, lo autóctono, lo vernáculo; empezaron a preguntarse por su identidad, su conciencia, su estructura de sentimientos, y, al mismo tiempo, comenzaron a pensar en un modelo de progreso y de desarrollo que fuese profundamente nacional, lo que implicó la asunción de una actitud hostil en contra de toda forma de colonialismo, tanto en el caso del ya consolidado afrancesamiento de las letras y del arte locales como en el caso del nuevo y más tangible imperialismo económico-político norteamericano.

Las diferentes naciones latinoamericanas empezaron así un proceso de redescubrimiento de sí mismas, que se dirigió tanto hacia su geografía física como antrópica. Se empezó a recuperar y a valorar la memoria del mundo prehispánico, aún viva detrás de los restos arqueológicos de las antiguas civilizaciones y en algunos aspectos de la mentalidad y de las costumbres de la población rural. Asimismo, se empezó a recuperar la herencia hispánica, que la época republicana, en su afán de cortar lazos con el pasado colonial, había tratado de borrar.

Pero estaba claro que una identidad latinoamericana integral era algo que iba más allá de una simple recuperación de lo prehispánico y de lo hispánico. Había que lograr una síntesis original entre estos dos elementos. Argentina, gracias sobre todo al concepto de “Eurindia” elaborado hacia 1924 por Ricardo Rojas, tuvo un papel señero en manifestar una aspiración

hacia una fusión hispano-indígena, que no tardó en traducirse en una serie de propuestas literarias, artísticas y arquitectónicas³⁴. “Eurindia – escribe Ricardo Rojas en el homónimo libro - es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecho de las dos”³⁵; y poco después, con palabras que se acercan mucho a lo que en esos años era el sentir de los intelectuales y de los artistas colombianos, afirma: “Ya se sienten los anuncios de una nueva reacción indianista, que no debe ser xenofobia marcial, sino creación pacífica de cultura americana, reivindicación nativista por medio de la inteligencia, conquista espiritual de nuestras ciudades por medio del genio americano. Hacia esta síntesis nos encaminamos, y ella se consumará por un renacimiento filosófico y artístico, cuya vecindad ya se advierte”³⁶.

La Primera Guerra Mundial y el contextual descrédito de Europa como faro de civilización no hicieron sino reforzar este giro hacia un nacionalismo cultural integral empezado por autores como Ricardo Rojas. Ya no se concebía a América como una emanación del viejo continente, sino como una entidad diferenciada, con sus rasgos específicos. Dentro de esta óptica, el mestizaje, al cual el positivismo había mirado con desconfianza, prefiriéndole lo estrictamente europeo, empezó a ser considerado como la base de la nacionalidad. Durante los años veinte y treinta, esta postura crítica hacia el positivismo - en algunos casos, sin embargo, solo hubo una reformulación sobre bases distintas de conceptos positivistas y no una real superación de estos³⁷ - dio una gran contribución al despertar del nacionalismo de las “patrias chicas” y de un más amplio, aunque no siempre unívoco, nacionalismo continental, de los cuales derivaron importantes realizaciones en el ámbito artístico.

³⁴ Autor de ascendencia modernista, Ricardo Rojas formó parte de la generación del centenario de Argentina, que presenta elementos de analogía a la de Colombia, y se distinguió por el esfuerzo de formular un nacionalismo cultural de carácter orgánico. *Eurindia* fue publicado en 1924 y luego fue complementado, en 1930, por el *Silabario de la decoración americana*.

³⁵ Ricardo Rojas, *Eurindia*, en *Obras de Ricardo Rojas*, Tomo V, Buenos Aires, ed. Librería “La Facultad”, 1924, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, p. 19

³⁷ La idea de un nacionalismo con base biológica y no solo histórico-cultural es de matriz positivista y aflora con frecuencia en la cultura del tiempo. El caso del pintor antioqueño Pedro Nel Gómez, con su exaltación de la “fuerza biológica” del pueblo antioqueño, es uno de los más evidentes. Véase el aparte sobre el artista en el capítulo 6.

El neohumanismo social de Rolland y Barbusse

La orientación americanista fue reforzada también por la postura de intelectuales del viejo continente como Romain Rolland y Henri Barbusse, quienes pusieron seriamente en discusión a la cultura europea que precedió la Gran Guerra y promovieron el desarrollo de una corriente neohumanista a la cual estuvieron cercanas figuras como el escritor ruso Tolstoi, el líder indiano Gandhi y el poeta y escritor, siempre indiano, Tagore. Frente al macabro espectáculo de las matanzas en las trincheras y de las máscaras antigás, estos intelectuales no sólo repudiaron la guerra como un hecho bárbaro, sino que pusieron en discusión todo el camino emprendido por la moderna civilización europea. Con acentos y perspectivas no siempre coincidentes, Rolland, Barbusse y los otros propugnadores de un nuevo humanismo cuestionaron el capitalismo materialista, los nacionalismos ciegos, los imperialismos y la cultura de la guerra, dirigiendo sus miradas hacia la sabiduría oriental y, en algunos casos, hacia el mundo nuevo que se estaba construyendo en Rusia luego de la revolución de 1917.

Durante los años veinte, esta corriente intelectual tuvo amplia resonancia en Latinoamérica³⁸. Son incontables las noticias, los artículos y las entrevistas que le dedicaron periódicos y revistas de toda la región. De México a la Argentina, Rolland, Barbusse, Tolstoi, Gandhi y Tagore fueron presentados como los anunciadores de un nuevo modelo de civilización, más humano y justo, que podía tener en América - y sobre todo en América Latina - un lugar propicio donde florecer³⁹.

³⁸ La recepción del pensamiento de Rolland y Barbusse en Latinoamérica será enfocada con mayor detalle en el capítulo sucesivo. Para acercarse a este tema véase: Rogelio de la Mora Valencia, "Acercamiento al pensamiento de Romain Rolland en América Latina, 1919-1932", en Lená Medeiros de Menezes, Hugo Cancino Troncoso, Rogelio de la Mora (coord.), *Intelectuais na América Latina: pensamento, contextos e instituições. Dos processos de independência à globalização*, Rio de Janeiro, ed. UERJ/LABIME, 2014, pp. 15-36. Accesible online: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/09/3.-Intelectuais-na-America-Latina.pdf>; del mismo autor, véase también "Henri Barbusse en América Latina: de la Liga de Solidaridad Intelectual a Monde, 1919-1934", en *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura*, vol. 8, n.15, Veracruz, México, enero-junio de 2010, pp. 97-126.

³⁹ En contraste con el colapso material y moral de Europa representado por la Primera Guerra Mundial, América empezaba a ser concebida como tierra del porvenir, como el lugar donde era posible realizar la utopía de una sociedad diversa y socialmente justa. En el fondo no se trataba de una idea nueva, ya que,

De acuerdo con cuanto sostiene el intelectual y político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre en un artículo publicado en 1930 sobre *Repertorio Americano*, Romain Rolland consideraba que los pueblos latinoamericanos tenían “la misión histórica de realizar la unión entre el espíritu de Asia y el de Europa. Tesis y antítesis del viejo mundo, - de las que los Estados Unidos no son sino una prolongación, - solo hallarán su síntesis en la América Latina. El autor de la vida de Gandhi no cree posible la conciliación de Asia y Europa sino en las anchas tierras de nuestra América. Para Romain Rolland nuestros países no son sino una gran nación o una gran fusión de naciones. Sus divisiones actuales, sus luchas internas, sus malos gobiernos, sus hombres dirigentes sin visión continental, no constituyen fuerzas permanentes en la América Latina. Más hondo, ve Romain Rolland el surgimiento vigoroso de un pueblo joven cuyo espíritu renovador le sorprende. De sus palabras se descubre que Romain Rolland entrevé en el futuro de América Latina una tarea y una misión humana verdaderamente extraordinarias. Cree y dice que el castellano, debe ser el idioma universal. Le parece que nuestra lengua, libertada de la inquisición inadmisibles de la Academia, enriquecida por las ricas lenguas indígenas y por el verterse y fundirse de otros idiomas, será el mejor vínculo de comunicación entre los hombres. Para Romain Rolland, ni Asia ni Europa, ni los Estados Unidos, podrán señalar al mundo un camino seguro. Es a la América Latina, unida, vasta, generosa y renovadora, a la que corresponde ese glorioso destino”⁴⁰.

La puesta en discusión del modelo de civilización europeo preguerra implicó también, directa o indirectamente, un enjuiciamiento de las vanguardias artístico-literarias de los primeros años del siglo. A lo que en 1925 el filósofo español José Ortega y Gasset llamó “arte deshumanizado” se respondió con un anhelo, un poco vago, pero de alcance muy

desde los tiempos de Cristóbal Colón, Thomas Moore y Campanella, América siempre fue vista como tal; pero sí lo era con respecto al positivismo “europeizador” que se había difundido en el siglo XIX; y novedosos eran también los tintes socialistas que esta idea de América iba asumiendo a la luz de la Revolución Rusa.

⁴⁰ Víctor Raúl Haya de la Torre, “Lo que opina Romain Rolland sobre los destinos de la América Latina”, en *Repertorio Americano*, año XII, n. 511, San José de Costa Rica, sábado 18 de octubre de 1930, p. 233; accesible online <https://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/9327?show=full>

amplio, de “rehumanización” del arte, que apuntaba a reanudar el dialogo con la tradición, en la órbita del llamado “retorno al orden”⁴¹.

De manera análoga a cuanto aconteció en Europa, las ideas de intelectuales como Rolland y Barbusse enfriaron los focos de experimentación formalista que hubo en Latinoamérica. En Colombia el fenómeno es particularmente evidente. La mayoría de los intelectuales “nuevos” manifestó una fuerte desconfianza hacia las vanguardias, prefiriendo la perspectiva de un arte de entonación humanístico. “José Ortega y Gasset – se lee en el número 52 de la revista *Universidad* - ha dicho: deshumanicemos el arte. Que el arte sólo toque en la tierra como el zapato de una bailarina que sólo se apoya en las tablas para dejar la sensación de que huye de ella. A José Ortega le ha replicado en coro la América, como una nación segura de encontrar aún fuente de inspiración y referencias en la naturaleza, en la raza, humanizadas”⁴².

El resultado fue que el país, salvo agudos individuales, como el caso del poemario *Suenan Timbres* de Vidales, no conoció casi búsquedas formalistas. En el cambio generacional desde los centenaristas a “los nuevos”, la cultura y el arte nacional pasaron directamente, sin grandes sobresaltos, de un clasicismo con vetas tardo-románticas a un americanismo permeado por el clima del “retorno al orden”. Modalidades expresivas como el cubismo y el abstraccionismo no echaron raíces no por ser desconocidos, sino porque se los resistió explícitamente.

⁴¹ El “retorno al orden” fue una corriente artística que se desarrolló en Europa luego de la Primera Guerra Mundial. Rechazando las soluciones más extremistas de vanguardias históricas como el cubismo y el futurismo, quienes adhirieron a esta corriente protagonizaron un retorno hacia la tradición, la historia, la clasicidad y la figuración, aunque sin perder de vista las adquisiciones más sólidas de los movimientos de avanzada. El resultado fue un arte moderno profundamente nutrido de tradición. Cabe mencionar que al espíritu del “retorno al orden” se acercaron muchos de los viejos protagonistas de las vanguardias, desde Picasso a Braque y Carrá. Al respecto, véase Elena Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, ed. Abscondita, Milano, 2005.

⁴² H.J.C., “El glosario de una exposición”, en *Revista Universidad*, n. 52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, sip. El artículo se refiere a una exposición de pinturas del artista boyacense José Domingo Rodríguez, quien fue integrante del Centro de Bellas Artes y cercano a “los nuevos”, antes de volverse, a comienzo de los treinta, una de las voces más significativas del bachuismo.

Los 14 puntos de Wilson

Los entusiasmos emancipadores de varios intelectuales latinoamericanos, incluidos algunos de “los nuevos”, fueron alimentadas también por los célebres catorce puntos que el presidente estadounidense Woodrow Wilson enunció poco antes del fin de la Primera Guerra Mundial como guion para la implantación, una vez acabado el conflicto, de un nuevo orden mundial. El énfasis de Wilson sobre el principio de autodeterminación de los pueblos hizo creer en la posibilidad de un inminente fin del intervencionismo militar y del imperialismo político-económico estadounidense en Latinoamérica, abriendo también la perspectiva de un auténtico panamericanismo, fundado sobre el respeto recíproco entre los países de toda la región y no sobre el predominio de uno solo.

Pero la ilusión se esfumó pronto, al constatar que los Estados Unidos, a la hora de relacionarse con Latinoamérica, no tenían la intención de respetar el principio de la autodeterminación de los pueblos. En 1924 la infantería de marina estadounidense invadió Honduras como manera para mediar en un enfrentamiento Nicaragua, generando, entre otras cosas, la oposición de Augusto César Sandino, civil que surgió en ese país cuando diversos sectores alegaron fraudes en las elecciones de 1923; y en 1926 la Casa Blanca decidió crear una Guardia Nacional en quien propuso crear un ejército popular para combatir a los ocupantes.

De una esperanza, los catorce puntos pasaron a ser la prueba de la hipocresía y del cinismo del gobierno norteamericano. El propio Romain Rolland se solidarizó con los intelectuales antimperialistas latinoamericanos cuando estos, hacia 1930, decidieron protestar en contra de la invasión de Nicaragua de parte de Estados Unidos: “Me asocio con todo mi corazón – escribí - a vuestro mitin de protesta contra la invasión de Nicaragua, que forma parte de un plan preparado desde hace mucho tiempo por el imperialismo mercantil yanqui para

meter la mano en el conjunto del continente americano”⁴³. De la misma manera, en Colombia, la revista *Universidad* subrayó en más de una ocasión la inconsecuencia del intervencionismo norteamericano, justificado por medio de la doctrina Monroe, en relación con el principio de la autodeterminación de los pueblos contenido en los catorce puntos de Wilson⁴⁴.

La Revolución de Octubre

Otro hecho de enorme impacto fue la Revolución de Octubre. Este evento - por algunos aspectos colateral a la Gran Guerra - despertó una ola de expectativas palingenésicas de la humanidad que se propagó rápidamente por todo el mundo. Los intelectuales latinoamericanos no quedaron inmunes ante esta fascinación y las ideas socialistas empezaron a calar mucho más hondo de cuanto no lo hicieran anteriormente.

En Colombia, la Revolución de Octubre tuvo influjo especialmente sobre algunos de “los nuevos”. Un caso sobresaliente es el del cronista antioqueño Luis Tejada, que en sus escritos relacionó la perspectiva de una revolución política con la de una revolución cultural; pero se puede señalar también el caso de la revista *Los Nuevos* (1925), que puso por primera vez al orden del día la cuestión social y el problema de la inclusión de las masas en la política nacional.

En Colombia, la difusión del socialismo tuvo consecuencias políticas de gran magnitud. En los años veinte se asistió a la fundación y al crecimiento de partidos políticos de inspiración socialista; pero el hecho más importante fue que el socialismo, por el peso que asumió entre los “nuevos” con una orientación liberal de izquierda, terminó reviviendo un partido liberal

⁴³ Carta citada por Eduardo Avilés en el artículo “Lo que piensa Francia de nuestros problemas políticos”, *El País*, La Habana, 19 de mayo de 1930, a su vez citado en Rogelio de la Mora V., “Acercamiento al pensamiento de Romain Rolland en América Latina, 1919-1932”, en Lená Medeiros de Menezes, Hugo Cancino Troncoso, Rogelio de la Mora (coord.), *op. cit.*

⁴⁴ Véase, por ejemplo, “Colombia, la doctrina de Monroe y la liga de las Naciones”, en *Universidad*, n.52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, p.1

que hasta aquel momento se encontraba sin rumbo y desconectado de las masas. Si en 1930 los liberales regresarían al poder fue en buena medida gracias a la savia aportada por el pensamiento socialista en la década anterior.

La propagación del socialismo entre los intelectuales tuvo también un impacto en el campo del arte y de la cultura: empujó a los escritores y a los artistas a fijar la mirada en las condiciones de vida de las clases humildes, estimulando así una toma de contacto con la realidad del país.

La Revolución Mexicana

Otra influencia – quizás la más importante - fue la de la Revolución Mexicana (1910-1920), la primera grande sublevación popular que hubo en el mundo durante el siglo XX en contra de un orden - el del porfiriato - percibido como opresor y negador de la identidad de las multitudes⁴⁵. El estallido de esta rebelión popular marcó el comienzo de la irrupción de las masas en la historia moderna latinoamericana. Aquellos que parecían eternamente dormidos se movilizaron y sacudieron a México, cuestionando su estructura feudal y su modelo cultural europeizante⁴⁶. Fue la erupción de un país subterráneo, profundo, que

⁴⁵ El general Porfirio Díaz gobernó México de manera interrumpida entre 1884 y 1911, enfocando su gobierno hacia un cientificismo de matriz positivista que terminó subvalorando, cuando no descalificando, la cultura autóctona. La sublevación en contra de su gobierno comenzó en 1910 y abrió un largo y complejo periodo de conflictos que duró hasta 1920. En un primer momento la Revolución Mexicana no fue considerada una auténtica revolución, sino más bien una sublevación o una rebelión de sectores de la población. Se la comenzó a ver y a construir como una auténtica revolución solo después de la Revolución Rusa, a partir del ejemplo de esta última.

⁴⁶La participación de las masas es el elemento más destacado por el peruano José Carlos Mariátegui, uno de los principales exponentes de la nueva intelectualidad latinoamericana que tomó cuerpo a partir de los años veinte. “El movimiento político que en México ha abatido al porfirismo – escribe Mariátegui -, se ha nutrido, en todo lo que ha importado avance y victoria sobre la feudalidad y sus oligarquías, del sentimiento de las masas, se ha apoyado en sus fuerzas y ha estado impulsado por un indiscutible espíritu revolucionario. Es bajo todos estos aspectos, una extraordinaria y aleccionadora experiencia. Pero el carácter y los objetivos de esta revolución, por los hombres que la acaudillaron, por los factores económicos a los que obedeció y por la naturaleza de su proceso, son lo de una revolución democrático-burguesa. El socialismo no puede ser actuado sino por un partido de clase; no puede ser sino el resultado de una teoría y una práctica socialistas. [...] Los políticos de la revolución mexicana, bastante diferenciados entre ellos por otra parte, se muestran cada día menos dispuestos a proseguirla como revolución democrático- burguesa. Han dado ya máquina atrás. Y sus teóricos nos sirven, en tanto, con facundia latinoamericana, una tesis del Estado regulador, del

puso a la orden del día el problema de la subsistencia del pueblo y del reconocimiento de su identidad cultural, cuestiones a las cuales el porfiriato había prestado poca atención.

En extrema síntesis, la Revolución Mexicana puede ser considerada como un extraordinario y convulsionado movimiento de afirmación de lo “propio” y de rechazo de todos aquellos modelos de modernización que no tenían en cuenta el bienestar del pueblo y su identidad cultural. En palabras de Octavio Paz: “A diferencia de las otras revoluciones del siglo XX, la de México no fue tanto la expresión de una ideología más o menos utópica como la explosión de una realidad histórica y psíquica oprimida. No fue la obra de un grupo de ideólogos decididos a implantar unos principios derivados de una teoría política; fue un sacudimiento popular que mostró a la luz lo que estaba escondido. Por esto mismo fue, tanto o más que una revolución, una revelación”⁴⁷.

Un elemento muy importante, para el tema que nos ocupa, es que a comienzo de los años veinte, terminadas las luchas más cruentas y alcanzado cierto grado de estabilidad política, la Revolución Mexicana dejó de mirar únicamente hacia adentro y empezó a proyectar su carga identitaria y social hacia el exterior, transformando el país azteca en un punto de referencia político y cultural para un sinnúmero de intelectuales latinoamericanos. Uno de los principales protagonistas de esta proyección al exterior del espíritu de la Revolución Mexicana fue el pensador y político José Vasconcelos, quien se dirigió sobre todo a los estudiantes y a la intelectualidad joven del continente. El apostolado revolucionario de Vasconcelos se concentró en el periodo comprendido entre finales de los años 10 y mitad de los años veinte, cuando, entre otras cosas, cubrió el cargo de rector de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y de secretario de Educación Pública de la nación. Su actuación se articuló sobre varios frentes: promovió la creación y la circulación continental

Estado intermedio, que se parece como una gota de agua a otra gota a la tesis del Estado fascista” (José Carlos Mariátegui, “Al margen del nuevo curso de la política mexicana” en *Variedades*, Lima, 19 de marzo de 1930, sip)

⁴⁷ Octavio Paz, “La búsqueda del presente”, discurso presentado en 1990 ante la Real Academia de Suecia en ocasión de la entrega del Premio Nobel de literatura.

de la revista *El Maestro*, que sintetizaba su proyecto educativo orientado a las clases populares; viajó personalmente por la región, haciendo circular sus ideas y su obra; envió emisarios de confianza hacia otros países, como el joven poeta Carlos Pellicer, cuyo paso por Colombia resultaría muy significativo; y último, pero no menos importante, promovió el surgimiento un vigoroso movimiento de pintura mural que inmortalizó la epopeya revolucionaria sobre las paredes de los principales edificios públicos de México. Las imágenes de la revolución pintadas por artistas como Rivera, Orozco y Siqueiros circularon por medio de periódicos y revistas de toda la región, que solían utilizarlas para ilustrar artículos sobre temáticas mexicanas o tan solo sociales, a veces acompañados con entrevistas a los artistas o noticias sobre ellos. Por medio del conjunto de estas actividades, Vasconcelos contribuyó a la creación de un mito de la Revolución Mexicana en el cual el proceso político-cultural vivido por el país azteca se volvía un ejemplo de renovación socioeconómica, política y cultural válido para toda la región.

Pero es importante destacar que la predicación de Vasconcelos, a la hora de propagarse por el éter intelectual latinoamericano, perdió su especificidad para hibridarse con otros discursos circulantes, como el neohumanismo de tintes socialistas propagandeado desde Europa por figuras como Romain Rolland e Henry Barbusse, o los llamados provenientes del movimiento para la reforma estudiantil de Córdoba. Se trataba de discursos en buenas medidas compatibles, que al sobreponerse dieron lugar a un metadiscurso de carácter identitario y social ampliamente compartido por las juventudes renovadoras de todo el continente.

La Reforma Universitaria de Córdoba

Entre finales de los años diez y comienzo de los años veinte, las capas estudiantiles de Latinoamérica fueron atravesadas por otra grande corriente de ideas, esta vez proveniente desde el sur. En 1918, un año después de la Revolución de Octubre y el mismo año del fin de la Primera Guerra Mundial, los estudiantes de la ciudad argentina de Córdoba, sede de

una universidad jesuita entre las más antiguas de América, se rebelaron contra el sistema tradicional de enseñanza, acusándolo de autoritario, oscurantista y elitista. Fue la mecha de un estallido estudiantil que pronto llegaría a tener alcance continental, fundiendo sus instancias con las que descendían del México revolucionario y con las del socialismo humanista y pacifista pregonado por Rolland y Barbusse.

El estallido ocurrió durante el primer periodo presidencial de Hipólito Yrigoyen (1916-1922), quien lo sostuvo por ser en acuerdo con el espíritu democrático de su gobierno. Los manifestantes querían renovar el sistema universitario, removiendo lo que quedaba de las herencias coloniales. Entre otras cosas, criticaban la intocabilidad y el autoritarismo del profesorado, proponiendo la instauración de una relación docente-alumno fundamentada en el amor y la sintonía espiritual; pedían democracia y fuero para los estudiantes en la dirección de la universidad; y apuntaban a una reforma de aquellos enfoques educativos que, viciados por un estrecho dogmatismo religioso, contribuían a mantener la universidad apartada de la ciencia y de las disciplinas modernas.

Sus dirigentes se concebían como depositarios del espíritu de los padres de la Independencia, tanto que en el orden del día de un acto estudiantil realizado en Buenos Aires el 28 de julio de 1918 se habla de la “necesidad de romper todos los vínculos que nos ligan a la tradición colonial, completando la obra de los revolucionarios de Mayo”⁴⁸.

Es significativo que el epicentro de las protestas haya sido la ciudad de Córdoba y no Buenos Aires. Si la capital de Argentina había sido siempre una ciudad cosmopolita y proyectada hacia el exterior, en particular hacia Europa, Córdoba estaba orientada hacia el interior de América. De aquí, quizás, vino el marcado sesgo americanista que caracteriza desde sus orígenes el movimiento estudiantil.

⁴⁸ “Orden del Día” de un acto estudiantil realizado en Buenos Aires el 28 de julio de 1918. Citado por Pablo Rienik, en “La Reforma Universitaria de 1918: el primer Cordobazo”, en *Prensa Obrera*, n. 231, Buenos Aires, 23 de junio de 1988; accesible online: <http://files.prensaclase.webnode.com.uy/200000144-85e5286de0/LA%20REFORMA%20UNIVERSITARIA%20DE%201918%20P.%20Rienik.pdf>

Los líderes de las protestas se concibieron desde el comienzo como la vanguardia de una revolución continental protagonizada por las juventudes. Lo revela, desde el encabezado, el célebre *Manifiesto liminar de la reforma universitaria*, fechado 21 de junio de 1918. “La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sudamérica”, así comienza el documento; y otros pasajes no hacen sino confirmar esta orientación: “Creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana”; “Se ha contemplado y se contempla el nacimiento de una verdadera revolución que ha de agrupar bien pronto bajo su bandera a todos los hombres libres del continente... Recojamos la lección, compañeros de toda América; acaso tenga el sentido de un presagio glorioso la virtud de un llamamiento a la lucha suprema por la libertad; ella nos muestra el verdadero carácter de la autoridad universitaria, tiránica y obcecada, que ve en cada petición un agravio y en cada pensamiento una semilla de rebelión... La juventud universitaria de Córdoba, por intermedio de su federación, saluda a los compañeros de América toda y les incita a colaborar en la obra de libertad que inicia”⁴⁹.

Los universitarios se sienten animados por un puro y desinteresado anhelo de heroísmo y de sacrificio en aras de la redención espiritual de las juventudes americanas: “La juventud vive en trance de heroísmo. Es desinteresada, es pura. No ha tenido tiempo de contaminarse. No se equivoca en la elección de sus propios maestros. Ante los jóvenes no se hace rito adulando o comprando. Hay que dejar que ellos mismos elijan sus maestros y directores, seguro de que el acierto ha de coronar sus determinaciones. En adelante, sólo podrán ser maestros en la futura república universitaria los verdaderos constructores de alma, los creadores de verdad, de belleza y de bien”⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. *Manifiesto liminar de la reforma universitaria*, 21 de junio de 1918. Accesible online: <https://www.unc.edu.ar/sobre-la-unc/manifiesto-liminar>

⁵⁰ Ibid.

A nivel ideológico, el movimiento para la Reforma Universitaria tuvo un carácter heterodoxo; sin embargo, detrás de sus distintas facetas es posible reconocer un sustrato común de carácter modernizador, impregnado de ideas liberal-progresistas, anticlericales y americanistas. Así lo percibieron las juventudes de los otros países de Latinoamérica. Por encima de las distintas orientaciones, había un movimiento de renovación continental, equidistante tanto del modelo clerical-colonial como del modelo estrictamente positivista, ambos considerados obstáculos en el camino de emancipación de América.

Los reformistas abogaban por una Latinoamérica nueva, más unida, más soberana, más auténtica y consciente de sí misma, más moderna culturalmente y más atenta al destino de las masas populares. Sin embargo – y aquí está la verdadera grandeza del movimiento –, sus proclamas americanistas no se quedaron únicamente en el discurso. A pesar de las dificultades económicas y de comunicación, la dirigencia reformista logró tejer una red continental de líderes estudiantiles, extendiendo la influencia de su ideario a toda la región y asimilando, al mismo tiempo, ideas y experiencias provenientes de otros países, con especial atención a México, teatro del otro grande proceso de transformación sociocultural acontecido en el continente en lo que andaba del siglo veinte. Un importante momento de intercambio entre los representantes de estas dos revoluciones – la mexicana y la cordobesa – fue el primer Congreso Internacional de Estudiantes que se celebró en México en 1921. Allí Argentina envió una delegación presidida por el joven poeta Héctor Ripa Alberti, abanderado de las ideas reformistas⁵¹.

La sensibilidad de “los nuevos”

Las corrientes de ideas despertadas por los grandes eventos históricos hasta aquí reseñados, sumadas a las transformaciones socioeconómicas que la sociedad colombiana

⁵¹ Cfr. Fabio Moraga Valle, “Reforma desde el sur, revolución desde el norte: El Primer Congreso Internacional de Estudiantes de 1921”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol..47, enero-junio 2014, México, pp.155-195. Accesible online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185262014703378>

vivió durante los años veinte, forjaron la sensibilidad política y estética de “los nuevos”, diferenciándola de la de los centenaristas.

“Los nuevos” amalgamaron los estímulos provenientes del viejo mundo (entusiasmo para el socialismo tras el éxito de la Revolución Rusa; difusión de una corriente de pensamiento neohumanista, como reacción a la Primera Guerra Mundial) con los que provenían del interior de Latinoamérica (la fuerte carga de nacionalismo identitario ínsito en la Revolución Mexicana; la idea de una educación libre, liberadora y moderna promovida por los estudiantes cordobeses) dando lugar a un original cuanto heterodoxo modelo político-cultural, cuyos rasgos fundamentales son un nacionalismo y un americanismo nutridos de sentimientos antimperialistas, un idealismo neohumanista y antipragmatista, muy ligado al pensamiento de figuras como Vasconcelos y Rodó, y una acentuada proyección hacia la justicia social y la democratización de la política, la educación y los derechos. Esta sensibilidad, cabe subrayarlo, no logró dar lugar a algún sujeto político nuevo, capaz de desarticular el viejo orden bipartidista de la política nacional, pero sí terminó cambiando el baricentro tanto del liberalismo como del conservadurismo, corriendo el primero mucho más a la izquierda y el segundo mucho más a la derecha.

En arte, “los nuevos” quisieron abrir la puerta a las sugerencias de la contemporaneidad. Sin embargo, esto no se tradujo en la formación de grupos de vanguardia portadores de propuestas de transformación radical de los cánones formales tradicionales, como los que surgieron en aquellos años en países como Chile, Argentina, Brasil o México⁵². No hubo

⁵² Con el término “vanguardia” me refiero aquí a aquellas agrupaciones de escritores y/o artistas que, transfiriendo al terreno latinoamericano el criterio de la autonomía del arte propio de las vanguardias históricas europeas, se propusieron romper con los cañones formales heredados de la tradición, enunciando nuevos principios en textos de carácter programático (los manifiestos) y realizando obras literarias y artísticas inspiradas en aquellos principios. En el caso específico de las artes plásticas, hablo de vanguardia y de vanguardismo - o en alternativa de “modernismo”, término con el cual designo la radicalización del principio de autonomía del arte que constituye la base de todo el arte moderno y que decido escribir siempre entre comillas para distinguirlo del modernismo literario de finales de siglo XIX, cuyo principal representante fue Rubén Darío - cuando el acento de la propuesta artística está colocado sobre la forma. Es este el caso, por ejemplo, del argentino Pettoruti, del uruguayo Torres García, de la cubana Amelia Peláez, de la brasileña Tarsila do Amaral, del periodo cubista del mexicano Rivera y de la plástica estridentista de México. En cambio, cuando el nacionalismo, el americanismo, el indigenismo, las intenciones identitarias,

manifiestos de tonos incendiarios, proclamas de rupturas con la tradición, violentos choques generacionales, planteos de renovación radical del lenguaje-forma, etcétera. Salvo atisbos que se analizarán en seguida, como la postura *dissacrante* del grupo de los Arquilókidas (1922) o el poemario *Suenan Timbres* de Luis Vidales (1926, pero compuesto de líricas escritas en la primera mitad del veinte), el país no conoció casi el espíritu de las vanguardias más radicales. Al revés, hubo un difundido rechazo de los ismos y de lo que Ortega y Gasset llamaba “arte deshumanizado”. Al vanguardismo de corte formalista se contrapuso un anhelo de rehumanización que, con todos los deslindes del caso, guarda relación con la poética del “retorno al orden” que se difundió en Europa luego de la Primera Guerra Mundial y que, rechazando las pretensiones de rupturas radicales de las vanguardias, apuntó hacia una síntesis o, si se quiere, una armonización entre la tradición y las nuevas soluciones expresivas.

Pero lo que más caracterizó las artes colombianas de los años veinte y treinta es una decidida voluntad de nacionalización y americanización de la producción plástica. Se trata de un fenómeno estrechamente ligado a la agenda político-cultural de “los nuevos”, que estaba marcada por una larga tradición de pensamiento independentista que parte desde Bolívar, pasa por Rodó y llega hasta figuras como el mexicano José Vasconcelos y los peruanos Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui⁵³.

sociales o partidistas tienden a correr el baricentro de la obra hacia el contenido o el mensaje, como en el caso del muralismo mexicano y de sus derivados continentales, prefiero no hablar de vanguardia ni de “modernismo”, sino de arte moderno de entonación político-social, popular o folclórica. No cabe duda que la obra de Rivera, Siqueiros, Orozco, Sabogal o Pedro Nel Gómez pertenezca de lleno al arte moderno y tenga – el caso de Siqueiros es el más emblemático – marcados trazos vanguardistas, pero la presencia de finalidades extrínsecas al puro hecho artístico la distingue, sin que esto comporte alguna disminución, del “modernismo”. De la misma manera, la etiqueta de “modernismo” no implica una desconexión con el contexto histórico de producción de la obra, sólo señala la preeminencia de preocupaciones vinculadas a la exploración del lenguaje.

⁵³ La perspectiva nacionalizadora guarda a su vez relación con el espíritu del “retorno al orden” que en Europa, con o sin la adhesión de los artistas, acompañó al ascenso de movimientos político-culturales de orientación nacionalista como el fascismo y el nazismo. Desde este punto de vista, movimientos surgidos en los veinte como el muralismo mexicano, el indigenismo andino, pero también el embrionario arte moderno colombiano de los veinte, dado su fuerte carácter nacionalista y americanista y su talante figurativo-narrativo, pueden ser puestos en relación con el movimiento europeo del “retorno al orden”. Esto, al contrario de cuanto en general se plantea, coloca estos movimientos en una posición más acorde con el momento histórico-cultural internacional con respecto a las propuestas de carácter “modernista”, que, al

El discurso nacionalista y americanista de los intelectuales “nuevos” se vio reflejado en las búsquedas de los artistas plásticos que participaban de sus mismas redes intelectuales y sociales. Cuando pintores y escultores comenzaron a discutir la academia no lo hicieron tanto por una preocupación de orden formal (liberar el arte del referente natural y de la representación objetiva), cuanto por un afán, esencialmente identitario y político, de descolonizar la mirada⁵⁴. Las reglas y las modalidades operacionales de la academia eran contestadas en cuanto provenían de Europa y, por lo tanto, representaban una forma de colonización. Romper con la academia era un paso que había que dar para poder descubrir, con ojos nuevos y finalmente liberados, el verdadero país, tanto geográfico como humano. A diferencia de los grupos de vanguardia más radicales, los artistas colombianos cercanos a “los nuevos” no persiguieron una libertad radical de la naturaleza; solo quisieron deshacerse de las rigideces de la academia, para poderse acercar de manera más suelta a la representación del país real, tarea para la cual recurrieron, sin dogmatismos, a soluciones formales provenientes de distintas vertientes de la modernidad artística.

“Los nuevos” ante la estética de las vanguardias

Pasamos ahora a considerar más de cerca los procesos que llevaron los intelectuales y los artistas cercanos a “los nuevos” a formular propuestas estéticas innovadoras con respecto al panorama cultural anterior.

Se ha dicho que el principal teatro de acción de “los nuevos” fue Bogotá. Pero hay que recordar dos cosas: primero, que muchos de sus integrantes provenían de distintos rincones del país (Pedro Nel Gómez, León de Greiff o Luis Tejada, por ejemplo, eran antioqueños); y segundo, que las primeras señales de renovación del ambiente cultural nacional no vinieron

madurar esas también en los veinte, resultan algo desfasadas al retomar, aunque desde una óptica y con unos resultados distintos, las soluciones propuestas por las vanguardias europeas de anteguerra.

⁵⁴ Cabe señalar – y este es un elemento clave para comprender a fondo el proceso de “nacionalización de las imágenes” - que el problema identitario está presente también en las vanguardias latinoamericanas de corte más formalista. Para poner solo unos ejemplos, tanto el estridentismo mexicano como el martinfierrismo argentino, dos de las vanguardias de corte más formalista, tuvieron un neto acento americanista.

de la capital, sino de centros secundarios como Medellín o Barranquilla. Un aporte particularmente importante, en términos de ideas y de cuadros intelectuales, vino de dos revistas de los años diez en las cuales colaboraron varios de los nombres que luego serían asociados a “los nuevos”: *Panida*, publicada en 1915 en Medellín, y *Voces*, publicada en Barranquilla entre 1917 y 1920.

Panida tuvo vida breve - salieron solo diez números, editados mensualmente entre febrero y noviembre de 1915 - pero involucró a figuras señeras de la literatura y del arte moderno colombiano, como el poeta León de Greiff y el caricaturista Ricardo Rendón. En su concepción general, la revista mantuvo una impostación simbolista-decadente. Lo delatan el título, que remite al panismo, una temática central de la literatura y del arte decadentes a nivel internacional, así como la ilustración de resonancias vagamente *noucentistas* que Ricardo Rendón preparó para la portada del primer número de la publicación (Fig. 1). El grupo de los panidas, cuyo principal lugar de encuentro era el café Globo, no llegó a plantear una transformación profunda de la cultura colombiana, pero comenzó a abonar el terreno para que esto sucediera. De acuerdo con Gilberto Loaiza Cano, la revista “logró expresar la intención de reevaluar la tradición artística decimonónica y dio las puntadas iniciales de lo que sería el tímido contacto de nuestros intelectuales de comienzos de siglo con el vigoroso movimiento vanguardista”⁵⁵.

⁵⁵Gilberto Loaiza Cano, “Revista Panida”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, n. 67, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2005; accesible online: <http://web.archive.org/web/20100505041925/http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletin67/bol1a.htm>

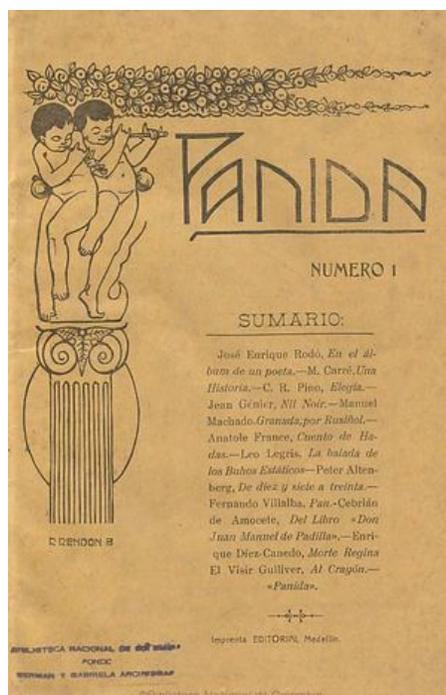


Ilustración 1 - Portada del primer número de la revista Panida, Medellín, 1915.

Aún más significativo es el caso de *Voces*, que salió cada diez días en Barranquilla entre agosto de 1917 y abril de 1920⁵⁶. La decisión de fundar la revista fue tomada por el intelectual catalán Ramón Vinyes (en Colombia desde 1913 y en Barranquilla desde 1915) y por el pensador antioqueño Enrique Restrepo tras unas conversaciones con otros intelectuales en la casa de este último.

Voces no enunció programas, no definió una nueva estética, no planteó una transvaloración, no hizo alarde de filiaciones políticas o ideológicas. Tampoco curó mucho la presentación editorial y tipográfica. El mismo Enrique Restrepo la consideraba “feísima y execrable”. Su vocación, señalada por la sobria autodefinición de “Revista de Ciencias, Letras y Artes”, fue más bien la de presentar al público colombiano una selección de las novedades intelectuales que provenían del resto del mundo. El criterio que guiaba la

⁵⁶ Cfr. Ramón Illán Bacca (coord.), *Voces, 1917-1924: Edición integral*, ed. Universidad del Norte, 2003. Cabe señalar que Vinyes era el “cerebro ordenador” de la revista, pero no la dirigía materialmente. Los primeros doce números fueron dirigidos por Julio Gómez de Castro y posteriormente - del n. 13 al 60 - la revista pasó a ser dirigida por Hipólito Pereyra, seudónimo de Héctor Parías Oliver.

selección de los autores y los recortes temáticos era uno solo: la libertad. “Sólo deseamos conservar, durante el tiempo en que nos toque dirigir esta revista, que viene animada por honestos deseos, toda nuestra libertad de opinión y no limitada pureza en la labor de selección”, escribieron los directores de *Voces* en el primer número⁵⁷.

El papel de *Voces* en la historia intelectual de Colombia ha sido el de introducir una serie de autores, como Pierre Reverdy, André Gide y otros más, que tuvieron lazos con las vanguardias europeas. *Voces* no quiso ser y no fue una revista de vanguardia, pero su espíritu renovador contribuyó de forma sensible a emancipar la intelectualidad colombiana del peso de la cultura erudita y de la tradición simbolista-decadente.

La calidad de los contenidos propuestos por la publicación es ampliamente reconocida. Ángel Rama, uno de los críticos literarios más distinguidos de Latinoamérica, consideraba que esta revista publicada en el “último rincón del planeta” superaba a todas las publicaciones de su género en el continente⁵⁸.

Merece, además, una reflexión el hecho que una publicación como *Voces* haya aparecido en Barranquilla y no en Bogotá. Esto no se debió solo a la presencia, en la ciudad, de un intelectual de respiro internacional como Ramón Vinyes, sino también al hecho de que Barranquilla era entonces una de las ciudades más dinámicas e intelectualmente vivaces del país. Como puerto, tenía una vocación natural por el intercambio. De allí salían las mercancías para al exterior y entraban hombres, ideas, proyectos y capitales destinados a transformar la vida del país. Este carisma de la ciudad, *Voces* supo encarnarlo en el plano intelectual, abriendo la cultura colombiana a las sugerencias de la contemporaneidad.

⁵⁷ *Voces*, n.1, Barranquilla, 1917, sip, en Ramón Illán Bacca, *Voces, 1917-1924: Edición íntegra*, ed. Universidad del Norte, 2003, sip.

⁵⁸ Luis Alfonso Barragán, *Voces, revista de vanguardia*, trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2014.

Cabe en fin señalar que, como subrayado por el investigador Illán Bacca, al lado de varios costeños (Luis Carlos López, José Félix Fuenmayor, Gregorio Castañeda Aragón, Víctor Manuel García Herreros) *Voces* contó con la colaboración de muchos antioqueños (Germán Pardo García, Tomás Rueda Vargas, León de Greiff, Efe Gómez, Luis Tejada, incluido el fundador Enrique Restrepo). Este dato permite plantear la existencia, detrás de la revista, de un eje intelectual Barranquilla-Antioquia que cumplió con la tarea histórica de dar inicio al proceso de inserción de Colombia en la modernidad cultural, antes de que Bogotá comenzara a atraer muchos de los nombres antes mencionados y a asumir el papel de centro propulsor de la vida intelectual de orientación renovadora.

De hecho, a comienzo de los años veinte, una vez terminadas las aventuras de *Panida* y *Voces*, varios de los intelectuales que habían animado estas publicaciones (Luis Tejada, León de Greiff, Germán Pardo García, Ricardo Rendón, entre otros) se trasladaron a Bogotá y empezaron a poblar las mesas del café Windsor, dando vida, junto con algunos intelectuales capitalinos y con otros provenientes de otras regiones, a la generación de “los nuevos”.

Con acierto, Álvaro Medina ha subrayado que la llegada a Bogotá de intelectuales ligados a las experiencias de *Panida* y *Voces* ha sido crucial para la conformación de “los nuevos”⁵⁹. Tomamos el caso, por ejemplo, del antioqueño León De Greiff, que de colaborador de *Panida* pasó a ser una de las voces más representativas de “los nuevos”, o del cronista y polemista, también antioqueño, Luis Tejada, que fue quien trajo a Bogotá la fama de Ramón Vinyes, después de haber trabajado en Barranquilla entre 1918 y 1920. ¿Qué fue lo que atrajo estos intelectuales hacia la capital? Posiblemente el creciente fermento de la vida cultural, las numerosas universidades, los periódicos y los cafés, así como el hecho que Bogotá era el centro de la vida política. La capital ofrecía la perspectiva de una vida

⁵⁹ “Los brotes de inconformidad literaria que habían tenido lugar en Medellín y Barranquilla llegaron a Bogotá cuando León de Greiff y el también antioqueño Luis Tejada establecieron su residencia en la capital de Colombia”. Cfr. Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo de Colombia”, en Hubert Poppel y Miguel Gomes, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*, ed. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, p. 123. El artículo es una reedición, aumentada, de un artículo publicado originalmente por el autor en *Punto Rojo*, n.4, Bogotá, junio-julio de 1975, pp. 7-23.

intelectual y social intensas, junto con posibilidades laborales que en otros lugares no existían.

La fisionomía intelectual de “los nuevos”

Estimulados por el proceso de modernización del país y por las grandes corrientes internacionales de ideas, “los nuevos” adquirieron una peculiar fisionomía intelectual. “Hemos sostenido desde hace mucho tiempo – comentó Alberto Lleras Camargo en 1926 - la tesis de que Los Nuevos tienen una psicología diametralmente opuesta, no sólo contraria, sino contradictoria, a la de las generaciones que los precedieron. Una sensibilidad más exquisita a los motivos universales y una más fácil adaptación a la idea, todo lo cual les da una apreciación distinta, más global, más de conjunto sobre las cosas y los hombres”⁶⁰.

Sin embargo, poseer una sensibilidad común no implicaba necesariamente tener la misma visión de las cosas. Más allá de un genérico compromiso con la independencia y el progreso del país, había posturas políticas y estéticas distintas. A propósito de estas últimas, la línea de una ruptura radical, formal e ideológica, con el pasado fue decididamente minoritaria y ligada a casos particulares; la mayoría de “los nuevos”, siendo compuesta por hombres dados no sólo a la literatura y al arte, sino también, en muchos casos, al periodismo y a la política, terminó subordinando el problema de la renovación formal y la cuestión de la autonomía de la esfera estética a un más amplio compromiso de tipo político con el progreso económico y social del país.

Atisbos vanguardistas y compromiso nacionalista

Experimentaciones de carácter marcadamente formalista asociables a las búsquedas de las vanguardias latinoamericanas más radicales son raras de encontrar en Colombia y, cuando

⁶⁰ El artículo de Alberto Lleras Camargo, publicado originalmente en 1926 a raíz de la primera edición de *Suenan Timbres*, aparece reproducido como anexo en Luis Vidales, *Suenan Timbres*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p.203.

se dan, son de carácter individual. Para Álvaro Medina, “en Colombia, el movimiento vanguardista no fue propiamente un movimiento sino una serie de manifestaciones esporádicas que rubricaron personalidades aisladas y carece por lo mismo de fecha de nacimiento”⁶¹. De la misma manera Armando Romero, preguntándose quienes fueron los auténticos vanguardistas en el grupo de “los nuevos”, se limita a señalar algunas individualidades: “En balance, el grupo de “Los Nuevos” sólo presenta hombres que, como Tejada, De Greiff o Vidales, pusieron su nombre en la encrucijada vanguardista; los demás, como Arciniegas, Juan Lozano, Zalamea, etc., se reposaron en sus ficheros de reconocida pesadez intelectual, así que no podemos afirmar bajo ningún motivo que este grupo, como tal, hubiera ejercido una actividad de verdadera vanguardia; su heterogeneidad así lo indica”⁶².

El cronista antioqueño Luis Tejada (1898-1924) fue el primer encendido profeta de una renovación profunda de la cultura y de la política colombiana⁶³. Ferviente admirador de Lenin y deslumbrado por las perspectivas transformadoras abiertas por la revolución rusa, militó en la extrema izquierda del partido liberal, junto con figuras como Jorge Eliecer Gaitán y Gabriel Turbay, apostando sobre un giro del partido hacia el socialismo. Tuvo una postura netamente progresista, que se extendió también el campo de la cultura. Ya en 1922 – el

⁶¹ Cit. Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, en Hubert Poppel-Miguel Gómez, *op. cit.*, p. 117. En torno a la concepción de vanguardia que atraviesa la obra historiográfica de Álvaro Medina, que en buena medida ha puesto las bases informativo-conceptuales y definido los términos del debate historiográfico sobre el arte colombiano de los años veinte y treinta, se entrevé una ambigüedad con respecto al concepto de vanguardia. Por un lado, en afirmaciones como la que aquí se reporta, Medina parece concebir la vanguardia de manera marcadamente formalista y, con toda razón, no releva ejemplos sólidos y duraderos de este tipo orientación dentro del panorama colombiano. Por otro lado, queriendo insertar a Colombia en el panorama vanguardista internacional, tilda de “vanguardia nacionalista” todo el movimiento artístico que empieza con Rómulo Roza y que predomina durante los años veinte y treinta. Pero esta “vanguardia nacionalista” tiene muy poco en común con el lenguaje de las “vanguardias históricas”. Su principal ambición no es un artepurismo radical, sino superar las reglas de la academia para expresar, dentro de un estilo realista, al paisaje, la gente, los mitos y el alma de la nación colombiana.

⁶² Armando Romero, “Ausencia y presencia de las Vanguardias en Colombia”, en Hubert Poppel-Miguel Gómez (org.), *op. cit.*, pp. 109-116, p.114.

⁶³ Acerca de Luis Tejada, véase Gilberto Loaiza Cano, *Luis Tejada y la lucha por una nueva cultura*, ed. Colcultura, Bogotá, 1995; del mismo autor, “La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, n.4, 1999, pp. 9-22 y “Los Arquilókidas (1922)”, en Hubert Poppel-Miguel Gómez (org.), *op. cit.*, pp. 219-229.

mismo año en que Brasil eclosionó el vanguardismo con la *Semana de arte moderna* de São Paulo – atacó el excesivo conservadurismo de la literatura colombiana: “Este país es esencialmente conservador en todos los aspectos de su vida, pero singularmente en lo que se refiere a la literatura. Nadie experimenta aquí la inquietud del porvenir, ni siquiera del presente. Todos son inmunes a los gérmenes de renovación, y preferimos encerrarnos en la contemplación del pasado antes de adoptar una actitud de simpatía activa, incorporándonos a la agitada vida que transcurre fuera, uniéndonos por algún hilo vital al mundo conmovido y maravilloso que va en marcha hacia adelante”⁶⁴.

En línea con la postura de algunos protagonistas de la Revolución Rusa, como Anatoly Lunacharsky y León Trotski⁶⁵, Luis Tejada apreciaba aquellos movimientos de vanguardia que se proponían de sacudir desde las fundamentas los lenguajes expresivos. Pensaba que el socialismo plasmaría un hombre nuevo y que este hombre nuevo, a su vez, necesitaría de un arte nuevo en el cual reflejarse. Un arte distinto del viejo arte burgués. Por esta razón, no dudó en tomar como modelo a los futuristas rusos para incitar la juventud colombiana a deshacerse de la gramática y las sonoridades tradicionales⁶⁶. Si bien no fue un escritor o un artista de vanguardia, tuvo una disposición favorable hacia los nuevos lenguajes - algo,

⁶⁴ Armando Romero, “Ausencia y presencia de las Vanguardias en Colombia, en Hubert Poppel y Miguel Gomes, *op. cit.*, pp. 112-113. La cita es tomada de un artículo que Luis Tejada publicó en *El Espectador* en 1922 y que fue reproducido en Luis Vidales, *Suenan Timbres*, ed. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976, p.13.

⁶⁵ Dentro de la jerarquías políticas de la primera Rusia comunista, el líder revolucionario León Trotsky (1879-1940), uno de los principales promotores y organizadores de la Revolución de Octubre, jefe de la Armada Roja durante la guerra civil contra las tropas blancas (1917-1922) y luego candidato, en oposición a Stalin, para suceder a Lenin en la guía del país, y Anatoli Lunacharsky, dramaturgo y crítico literario, quien cubrió el cargo de Comisario Popular para la Instrucción Pública entre 1917 y 1929, estuvieron entre las personalidades políticas más abiertas a la estética de las vanguardias. La idea que los guiaba era que la construcción del hombre nuevo en la Rusia comunista requería de un arte que fuera también nuevo y no derivado de los precedentes modelos realistas burgueses. Pero Stalin y otros exponentes de las jerarquías soviéticas contrastaron esta visión al considerar que el arte de vanguardia, por su formalismo, era elitista y no lograba comunicar con el pueblo, quien hubiera tenido que ser su principal destinatario. Fue así como luego de que Stalin subió al poder, las vanguardias quedaron relegadas y el realismo socialista se volvió la estética oficial del régimen. El texto fundamental que vincula Trotski a la estética vanguardista es *Literatura y revolución*, una recopilación de artículos y ensayos que el líder soviético publicó en 1924. Sobre Anatoli Lunacharsky véase Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002.

⁶⁶ La referencia proviene de la entrada de Wikipedia sobre el cronista antioqueño, pero esta posición es rastreable analizando las publicaciones de Tejada sobre *La República* con la firma de los Arquilókidas.

en realidad, bastante difundido en el universo del socialismo internacional antes de la muerte de Lenin – y, de no haber fallecido de forma prematura, Colombia hubiera seguramente tenido más chances de ver aparecer, de su mano, un movimiento de vanguardia formalista.

El paso de Tejada, sin embargo, no fue sin consecuencias. Es muy probable, por ejemplo, que sus ideas sobre el lenguaje hayan sido clave para que el poeta Luis Vidales, de quien era amigo, llegara a publicar un libro como *Suenan Timbres*, que logró ir más allá de la rima y de la vieja retórica poética, alcanzando una lengua de sobria y calculada espontaneidad⁶⁷.

De acuerdo con Álvaro Medina, el cronista antioqueño fue también el inspirador y el autor material de los textos de los Arquilókidas, una agrupación de contornos bastante indefinidos alrededor de la cual giraron muchos de “los nuevos”. En esa experiencia participaron, entre otros, León de Greiff, Ricardo Rendón, Rafael Maya, Silvio Villegas, José Umaña Bernal, José Camacho Carreño y Juan Lozano y Lozano. Aún sin tener más entidad que la de un seudónimo colectivo para uso periodístico – la agrupación existió, de hecho, sólo por medio de una serie de artículos publicados entre junio y julio de 1922 sobre la primera página del diario *La República* – los Arquilókidas - así firmaban, recordando al poeta griego Arquíloco y al mismo tiempo jugando con la expresión arce-locos - fueron el grupo que en Colombia más se acercó a posturas de carácter vanguardista. Sus intervenciones eran caracterizadas por un tono caustico, irreverente y provocador, de clara filiación vanguardista. El grupo solía ensañarse, con intenciones destructoras-renovadoras, en contra de las que consideraba las formas momificadas de la política y de las letras colombianas. Su blanco principal eran los eruditos y los centenaristas. Poseídos por un ímpetu iconoclasta, ridiculizaron a los académicos de la lengua, declararon querer

⁶⁷ Luis Vidales, “Ya había nadaistas en 1922”, en *Encuentro Liberal*, n. 14, Bogotá, 29 de julio de 1967, p. 26, cit. en Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, en Hubert Poppel-Miguel Gomes, *op. cit.*, p. 124. Se señala también un artículo en el cual Luis Tejada presenta a Luis Vidales como futuro poeta vanguardista (Luis Tejada, *Gotas de tinta*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 158-159).

guillotinar a José Eustasio Rivera (sic), Eduardo Santos, Armando Solano y acometieron explícitamente en contra de publicaciones como *Universidad* (sic), *Sábado*, *Cromos*, *Colombia* o el suplemento dominical de *El Espectador*.

Pero los Arquilókidas no pueden ser rubricados a pleno título como un movimiento de vanguardia, ya que se limitaron a una sátira corrosiva del orden constituido de la política y de la cultura colombiana. Les faltó teorizar un nuevo lenguaje, nuevas soluciones expresivas, un nuevo orden discursivo; y les faltó producir obras coherentes con sus anhelos renovadores. Sin embargo, por la entonación y la energía verbal de sus textos, así como por sus intenciones destructoras-renovadoras, pueden ser considerados como un conato de vanguardismo.

En ámbito literario, las propuestas más renovadoras en el plano formal se colocan en la primera mitad de los años veinte y vienen de individualidades aisladas. Si *Tergiversaciones* de León de Greiff (1925), como señalado por Álvaro Medina, manifiesta ya una clara renovación en el uso del lenguaje poético, aunque sin llegar a emplear metáforas insólitas y sin abarcar los artefactos de la vida moderna⁶⁸, el ejemplo más cristalino de innovación formal es el poemario *Suenan Timbres* de Luis Vidales, publicado en 1926, aunque los textos que contiene fueron escritos en su mayoría durante la primera mitad de los veinte.

Nacido en Calarcá (Quindío) en 1910, Luis Vidales se acercó a la poesía todavía muy joven. Luego de unas primeras pruebas en el surco del modernismo rubendariano, se mudó a Bogotá, adonde el contacto con el ambiente de “los nuevos” y, en particular, la amistad con Luis Tejada, determinaron un cambio en su manera de concebir la poesía. Tejada le incitó a superar las barreras de la poesía tradicional y el poemario *Suenan timbres*, que el cronista antioqueño colmó de elogios cuando lo escuchó declamar en el café Windsor, fue el resultado de las experimentaciones de Vidales en este sentido. Antiheroico, antienfático,

⁶⁸ Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, en Hubert Poppel-Miguel Gomes, op. cit., p. 121.

antierudito, el libro habla con sobriedad y espontaneidad de la vida cotidiana en una urbe moderna. Rompiendo con la tradición, el poeta recurre a analogías insólitas y asume poéticamente el advenimiento de la modernidad - hay una atención, por ejemplo, a la aparición en el ambiente urbano de novedades de la técnica como el cinematógrafo - aunque sin adoptar los tonos apoteósicos de una vanguardia como la de los estridentistas mexicanos, influenciada por el futurismo. *Suenan timbres* marcó un corte con la poesía del pasado, tendencialmente manida y solemne, al punto que autores del talante de Borges y Huidobro lo definieron “el mejor y casi único poemario vanguardista en Colombia” e insertaron algunas de sus líricas en una temprana antología de textos literarios de las vanguardias latinoamericanas⁶⁹. “*Suenan Timbres* – dirá retrospectivamente su autor - es un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres, sin descartar la poesía manida. La rima debía saltar en pedazos. La solemnidad social fue el blanco obligado del humorismo mezclado de ternura de un espíritu de la Colombia profunda, para el cual eran transparentes la falsedad y la majadería del comportamiento social, que aún hoy la retrae y causa leve sonrisa”⁷⁰.

La relación de amistad entre Luis Tejada y Luis Vidales, sobre el trasfondo de la Bogotá de la primera mitad de los años veinte, dio lugar al principal atisbo vanguardista en el campo de las letras colombianas. Medina está en lo cierto cuando afirma que “con los dos Luises, el vanguardismo colombiano adquirió entidad, ya que se puso en juego un aparato publicitario de desplantes y espectáculos teñidos de irreverencia para mejor captar la atención del público”⁷¹. Pero la vida de esta corriente sería breve y sería el propio Vidales quien, en la segunda mitad de los años veinte, luego de viajar a Europa y tomar contacto con el clima europeo del “retorno al orden”, se encargaría de declarar su fin apostando, en cambio, por una poesía de carácter político-comprometido. “Después de los movimientos

⁶⁹Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

⁷⁰ Luis Vidales, prólogo a la edición de 1976 de *Suenan Timbres*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, p. 20; cit. en Armando Romero, “Ausencia y presencia de las Vanguardias en Colombia”, en Hubert Poppel y Miguel Gomes, *op. cit.*, p.114.

⁷¹ Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, en Hubert Poppel-Miguel Gomes, *op. cit.*, p. 124.

tendenciosos de los primeros años de la posguerra, que hoy sólo en Suramérica subsisten - declaró Vidales en 1929 - las nuevas generaciones se han enquistado por completo y en todas partes de Europa se advierte un retorno al clasicismo”⁷².

La renovación en las artes plásticas

Venimos ahora al arte. ¿Qué pasó en las artes visuales? ¿Hubo, en la plástica colombiana, una propuesta de renovación formal y temática equivalente a *Suenan Timbres*? No. En el campo artístico colombiano no aparecieron ni individualidades ni grupos cuya obra sea comparable con lo que hicieron Torres García en Uruguay, Tarsila do Amaral en Brasil o Amelia Peláez en Cuba, sólo para mencionar algunos nombres. Andrés de Santamaría, que Marta Traba menciona en más de una ocasión como único precursor del “modernismo” en la plástica colombiana, no clasifica para estar al lado de los artistas antes mencionados, ya que su pintura se movió entre impresionismo y postimpresionismo, sin llegar a ser pintura de vanguardia en sentido estricto. Sin embargo, sería inapropiado hablar de un retardo del medio colombiano, como si ninguno de los artistas de la época, comenzando por Santamaría, se hubiese enterado que el viejo arte Europeo había sido barrido por el viento de las vanguardias. Lo que hubo fue, más bien, un deliberado rechazo de las vanguardias, basado sobre argumentaciones de carácter moral y político. Sin tomar en cuenta las obvias resistencias de los ambientes más conservadores – la condena del “modernismo” de parte de estos últimos fue muy explícita cuando, en agosto de 1922, Bogotá hospedó una muestra de pintura francesa que contaba, en palabras de Medina, con “obras de la más estricta orientación vanguardista”⁷³ - no se puede soslayar que también muchos de “los nuevos”,

⁷² “Charlas literarias: los conceptos de Luis Vidales sobre la actual cultura de Europa: las orientaciones de la juventud de la postguerra: el panorama intelectual de Colombia: los nuevos”, en *8 de junio: Órgano de la generación de la boina vasca*, Bogotá, 25 de julio de 1929, pp. 177–180, p.179. Accesible online: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1080192/language/en-US/Default.aspx>

⁷³ Álvaro Medina, *Colombia en el umbral de la modernidad*, catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno de Bogotá, diciembre 1997-marzo 1998, ed. Museo de arte moderno de Bogotá, Gobernación de Antioquia, Suramericana de Seguros, p. 12. Frente a esa exposición Roberto Pizano, que había llegado a Colombia en 1921 después de permanecer seis años en Europa, dijo que el cubismo estaba “fuera del arte”, que no tenía “nada que ver con la pintura a cuyo campo no pertenece” y que era “sólo el fruto de la neurastenia y de la

que se autoconcebían como renovadores, desconfiaron abiertamente de los ismos de derivación europea, como el cubismo o el futurismo.

Sería otro el camino por medio del cual la modernidad artística se consolidaría en Colombia durante los años veinte y treinta: un camino formalmente mucho más “conservador” que el de los ismos. Lo que más interesó los artistas colombianos propensos al cambio, la mayoría de los cuales gravitó alrededor del grupo de los intelectuales “nuevos”, no fue la búsqueda de una renovación radical del lenguaje expresivo, sino la búsqueda de un acento propio, íntimamente nacional. Hubo una puesta en discusión de los convencionalismos académicos, los cuales, por ser de origen europeo, eran percibidos como factores de colonialismo cultural y de despersonalización. Lo que se quiso hacer fue descolonizar la mirada sobre la naturaleza y el hombre nacional que había prevalecido hasta aquello momento, tratando al mismo tiempo de hallar modalidades expresivas capaces de expresar el auténtico modo de ser, ver y sentir local. La adhesión al discurso emancipador, directamente vinculado con el nacionalismo y el americanismo políticos, empujó los artistas a concentrarse sobre los rasgos que más caracterizaban la naturaleza y el hombre locales y esto los llevó, casi por necesidad, a rechazar las propuestas más “deshumanizadas” que venían de los ismos europeos y a recurrir a un lenguaje de modernidad templada reconducible, a grandes rasgos, a los anhelos de “rehumanización del arte” vinculados a la corriente internacional del “retorno al orden”, la cual llegó muy a tiempo en Latinoamérica de la mano, entre otros, de autores afines a “los nuevos” como el mexicano José Vasconcelos o los franceses Romain Rolland y Henri Barbusse.

Este nuevo rumbo adquirió cuerpo hacia 1919, cuando un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá dio vida a una asociación denominada Centro Nacional de Bellas Artes para la Ayuda Mutua y el Desarrollo de la Profesión (de aquí en adelante, Centro de Bellas Artes) que se proponía llevar adelante las nuevas ideas, funcionando

ambición de medrar” (Ibid., p.12) De este tono fueron también muchos otros artículos. Medina concluye que “el ambiente cultural era tan conservador que la atrevida e insólita exposición no estimuló la renovación, sino que más bien la enfrió” (Ibid., p.12).

también como gremio para los artistas emergentes⁷⁴. La asociación, en la cual participaron figuras como Adolfo Samper, Gustavo Arcila Uribe, Félix María Otálora y José Domingo Rodríguez, y a la cual se aproximó también el joven Pedro Nel Gómez, fue una especie de sección artística de “los nuevos”, como prueban tanto la simbiosis que la agrupación mantuvo con la revista *Universidad*, como el hecho que Germán Arciniegas, el director de aquella publicación, puede ser considerado uno de sus teóricos.

De los intelectuales “nuevos”, los artistas del Centro de Bellas Artes tomaron sobre todo el discurso nacionalizador. A sus ojos, el academicismo representaba el coloniaje espiritual, aun cuando se lo aplicara a la representación de lo local, como sucedía en el caso de muchas obras reconducibles a otra agrupación artística activa en esa época, el Círculo de Bellas Artes, frente a la cual el Centro de Bellas Artes se proponía como un contrincante dialéctico. Al contrario, el arte moderno, entendido en sentido amplio y no “deshumanizado”, se configuraba como vía de liberación, como el instrumento para construir un arte auténticamente nacional. Nacionalismo, americanismo y plástica moderna se entrecruzaron, dando lugar a la única forma históricamente existida de vanguardia artística colombiana; vanguardia, hay que precisarlo, no entendida en relación con el establecimiento de nuevos códigos formales con respecto a la tradición, sino como asunción de una posición de avanzada en la guerra de liberación del espíritu nacional de los residuos de mentalidad y prácticas coloniales. Al rechazar conjuntamente la academia y los ismos de origen europeo, se originó un proceso de nacionalización de las imágenes (no sólo de los temas, sino también de las formas, los colores, las luces, la psicología, las estructuras emocionales) que tendría una larga duración y que, en sus múltiples variantes, constituye el objeto principal de este estudio.

Si la idea de una vanguardia artepurista no hizo casi prosélitos en Colombia, la de una vanguardia “comprometida” con proyectos no tanto partidistas, pero sí reconducibles a ideas políticas, como la independencia espiritual de América o una modernización acompañada por educación e inclusión social, marcó el derrotero cultural del país durante

⁷⁴ Acerca de la fundación del Centro de Bellas Artes, véase la nota 151.

los veinte y los treinta. Este derrotero lo establecieron “los nuevos”, primero (años veinte) como bohemia intelectual y luego (años treinta) desde los puestos de poder, ya que muchos de ellos llegarían a cubrir cargos públicos importantes durante la República Liberal. De este espíritu nacieron obras, tanto literarias (desde *La Vorágine* de José Eustasio Rivera a *La melancolía de la raza indígena* de Armando Solano) como artísticas (desde *Los cojines de Tunja* de Félix María Otálora a las esculturas de José Domingo Rodríguez) que, si bien muy diferentes entre sí, señalan una voluntad de referirse al medio geográfico y a la realidad emocional, psicológica y sociocultural del país, insertándola en un más amplio horizonte americano. Política y cultura, en este sentido, forman un entramado inseparable.

Como ya mencionado, la cuna de esta nueva orientación político-cultural fueron las mesas del bogotano café Windsor. Fue allí donde “los nuevos”, asimilando los grandes hechos históricos de los años diez (la Primera guerra mundial, la Revolución Rusa, la Revolución Mexicana y la Reforma Universitaria de Córdoba) tomaron distancia de los centenaristas y dieron forma a las dos revistas más renovadoras de la época: primero *Universidad*, dirigida por Germán Arciniegas en dos etapas (1920-21 y 1927-29); y luego *Los Nuevos*, dirigida por Felipe Lleras Camargo a lo largo de sólo 5 números que vieron la luz en 1925. Si bien estas dos publicaciones tuvieron acentos diferentes – la primera fue más nacionalista y americanista, tanto en el plano político como cultural, mientras la segunda se concentró más sobre el desafío representado por la cuestión social – tuvieron en común un mismo espíritu emancipador y – dato esencial - una misma red de jóvenes colaboradores bipartidistas, un factor, este último, que permite considerarlas como expresión de única generación.

Los artistas del Centro de Bellas Artes compartieron las mismas preocupaciones de fondo de sus colegas periodistas, escritores y políticos y, en particular, se preocuparon de encontrar respuestas en los ámbitos que le eran propios, la teoría estética y las realizaciones artísticas. Sus ideas no tomaron nunca la forma de un manifiesto – cosa comprensible, tratándose de un género típico de aquellos ismos que cuestionaban - pero fueron

vehiculadas en diferentes artículos por la revista *Universidad*, que fue su principal punto de apoyo y también el principal canal para la circulación, en forma de reproducción, de sus obras⁷⁵. Se delinea así un frente compacto de artistas e intelectuales volcado a americanizar la cultura nacional.

Un joven apóstol: Carlos Pellicer Cámara

Dejando para los próximos capítulos el análisis detallado de revistas como *Universidad* y *Los Nuevos*, hay que comenzar a adentrarse en lo empírico y mostrar por cuales caminos los jóvenes intelectuales colombianos lograron articularse con ese “espíritu” de cambio que soplabla de los grandes eventos políticos de los años diez, sobre todo de los que ocurrieron Latinoamérica, como la Revolución Mexicana y el movimiento cordobés para la Reforma Universitaria. Se trata de caminos que, en líneas generales, son rastreables. Sabemos por ejemplo que, a principio de los veinte, Luis Tejada, junto con el joven Jorge Eliecer Gaitán, se volvieron apóstoles de las ideas socialistas. De la misma manera, sabemos que por aquellas fechas Germán Arciniegas era un lector del *Jean Cristophe* de Romain Rolland y un abanderado de los ideales de la reforma estudiantil⁷⁶. Pero si queremos encontrar algún nexo concreto, basado no solo en lecturas o en posturas políticas, sino en relaciones interpersonales reales, es imprescindible llamar en causa la figura del poeta mexicano Carlos Pellicer Cámara (1897-1977), quien fue un gran propagador, a nivel continental, de

⁷⁵ La revista *Los Nuevos* no fue ajena a las artes plásticas, pero en su breve vida solo alcanzó a señalar una vaga orientación estética general, sin articular un discurso referido a la producción nacional.

⁷⁶ A comienzo de los años veinte Romain Rolland estaba en el horizonte intelectual de los principales líderes espirituales y políticos de Latinoamérica, desde José Vasconcelos a Víctor Raúl Haya de la Torre. Germán Arciniegas y su círculo no hicieron excepción. Para aclarar el peso que tuvo Rolland para la intelectualidad latinoamericana de la época, véase cuanto escribió José Carlos Mariátegui: “Romain Rolland es no sólo uno de nuestros maestros sino también uno de nuestros amigos. Su obra ha sido —es todavía— uno de los más puros estímulos de nuestra inquietud. Y él, que nos ha oído en las voces de Vasconcelos, de la Mistral, de Palacios y de Haya de la Torre, nos ha hablado con amor de la misión en la América Indo-íbera. Los” jóvenes de Hispano-América tenemos derecho de sentirnos sus discípulos [...] La crítica de París nos ha propuesto incesantemente otras obras; pero nosotros hemos elegido siempre la de RR [...] pertenece a la estirpe de Goethe [...] Su Jean Christophe es un mensaje a la civilización” (“Romain, Rolland”, en *Variedades*, Lima, 11 de septiembre de 1926, sip).

los valores de la Revolución Mexicana y de una articulación de estos últimos con los de la Reforma Universitaria de Córdoba.

Pellicer llegó a Bogotá a finales de 1918, con veintiún años, y permaneció en el país hasta febrero de 1920. Oficialmente, vino en calidad de representante de la Federación de Estudiantes de México, pero quien realmente lo enviaba era el gobierno posrevolucionario de Venustiano Carranza, en el marco de un proyecto de José Vasconcelos para colocar a representantes del estudiantado mexicano en las principales capitales de Latinoamérica, al fin de difundir las ideas de la revolución entre la juventud del continente⁷⁷. El joven poeta vino con la precisa intención de reclutar a jóvenes estudiantes para las causas del americanismo, del antimperialismo y de progreso social, todos ideales de los cuales el México posrevolucionario se había vuelto abanderado. Era un portavoz – pero se podría decir también un apóstol, por el fervor casi religioso que lo animó - de los ideales de la Revolución Mexicana, que en esa época se estaban articulando - y por muchos aspectos fundiendo - con las ideas del movimiento de la Reforma Universitaria de Córdoba.

La misión de Pellicer tuvo los efectos esperados. A pesar de su joven edad, el poeta mexicano poseía una amplitud de visión, una cultura, un carisma y unos vínculos personales con las altas esferas políticas e intelectuales del gobierno de su país que le permitieron, en poco tiempo, influenciar a fondo la intelectualidad joven de la capital colombiana, contribuyendo, de esta manera, al despertar de todo un movimiento cultural y político.

Durante su permanencia en Colombia, Pellicer tejió una amplia red de contacto que incluía algunos de los intelectuales y de los artistas más prometedores de la generación emergente. Como ya relevado por varios estudios, el hecho más importante fue la duradera relación de amistad que estableció con Germán Arciniegas, quien entonces estaba moviendo sus

⁷⁷ Cfr. Antonio Cacia Prada, *Germán Arciniegas. Su vida contada por él mismo*, Bogotá, ed. ICELAC (Instituto Colombiano de Estudios Latinoamericanos y de Caribe) y Universidad Central, 1990, p.90. Acerca de la estadía de Carlos Pellicer en Colombia y de sus efectos entre la joven intelectualidad local véase también David Antonio Pulido García, *Formar una nación de todas las hermanas. La joven intelectualidad colombiana frente al latinoamericanismo mexicano, 1916-1920*, Bogotá, ed. Universidad del Rosario, 2021.

primeros pasos en el periodismo y en la política, en calidad de líder estudiantil. Esta amistad, testimoniada por un carteo que abarca varias décadas⁷⁸, tuvo sin duda un peso en el surgimiento de un movimiento estudiantil colombiano organizado y en su posterior articulación con otros movimientos similares del continente; además, constituye un precedente necesario para comprender el nacimiento de la revista *Universidad*, que fue portavoz de las posiciones del movimiento estudiantil colombiano y que, al mismo tiempo, fue el órgano de prensa más cercano a la sensibilidad de “los nuevos”.

Pero la estadía de Pellicer fue importante también para los destinos del arte nacional. El poeta trabajó amistad con jóvenes estudiantes de arte como Gustavo Arcila Uribe y Adolfo Samper y fue posiblemente partir de su relación con ellos, a la par que con otros jóvenes creadores, que surgió el Centro de Bellas Artes.

La influencia cultural y política de Pellicer sobre la joven intelectualidad colombiana no se ejerció desde cátedras o lugares institucionales, sino a partir de contactos entre estudiantes en medios no jerarquizados como cafés o lugares de tertulia. De la misma manera, la red intelectual que armó no se construyó a partir de relaciones institucionales, sino de la frecuentación de espacios de sociabilidad horizontal. Arciniegas lo recuerda como un personaje algo extravagante, que no dejaba indiferentes: “A mucha gente le caía muy mal Carlos Pellicer. No le toleraban las corbatas, ni el acento que usaba. El trajo corbatas raras a Bogotá, de seda, anchísimas y de colores. Todo el mundo hablaba más de las corbatas de Carlos Pellicer que de Liqui-Liqui que se puso García Márquez para recibir el Premio Nobel. A él le gustaba hacer el escándalo de las corbatas. Era teatral. También muy católico, pero católico de misa de 12. m., cuando todo el mundo lo viera entrar a la misa de 12. m. Algunos no podían oír misa perturbados por el inconveniente de Pellicer”⁷⁹.

⁷⁸ Serge I. Zaitzeff (org.), *Correspondencia ente Carlos Pellicer y Germán Arciniegas, 1920-1974*, México, ed. Conaculta, 2002.

⁷⁹ Antonio Cagua Prada, *op. cit.*, p. 74.

Pero esta extravagancia sirvió al joven extranjero para hacerse notar, para atraer la atención y para mostrar, luego, su faceta más seria: la del poeta, del intelectual, del joven comprometido con la causa de la revolución mexicana, así como con las consignas de la reforma universitaria y con el proyecto de la unidad hispanoamericana. Pellicer no tardó mucho en volverse un punto de referencia insoslayable para la juventud capitalina. Juan Lozano y Lozano recuerda que su cuarto en el edificio Liévano, donde hoy funciona la alcaldía de Bogotá, era un cenáculo intelectual donde se discutían diferentes argumentos, entre los cuales las ideas del ya mencionado escritor francés Henri Barbusse: “La residencia de Carlos Pellicer en el Edificio Liévano ha constituido en un cenáculo joyante de nuestra intelectualidad novísima. Allí se dan cita los jóvenes más cultos, y presididos por el exquisito *dilettante*, se dan al artístico palique. Aquí se discute a Ruelas, en aquel rincón se comenta el último libro de Barbusse, más allá un poeta recita sus versos, mientras en otro grupo se excomulga por cursi a Carolus Durán. Aquello es un foco de inquietud espiritual, de investigación, de ilusionada fraternidad”⁸⁰.

Por su parte, Silvio Villegas recuerda de la siguiente manera el impacto del culto y extravagante joven mexicano: “De todos los escritores hispanos que nos han visitado en los tiempos últimos, ninguno que pueda aspirar con mejores títulos a ser maestro de una generación colombiana. Todo lo tiene él: inteligencia, entusiasmo, comprensión, cultura vastísima... [...]. Temperamento crítico, nacido para la crítica y educado en la crítica, de una sensibilidad exquisita, ha mediado sobre todos los libros, desde las tragedias esquilianas hasta las obras más recientes de la literatura contemporánea [...]. Enemigo de las generalizaciones sistemáticas, sabe del matiz del detalle revelador y magnífico. Estudia el ambiente en que se escribieron y en que se deben leer los libros. Reconstruye escenas. Una obra tiene para él antes que un valor ideológico, un fundamento humano, una tonalidad pictórica. Peregrino apasionado, conoce casi todos los países del Viejo Mundo, de ahí que con igual precisión pueda hablarnos de un poeta ruso, de un novelista alemán, de

⁸⁰ Juan Lozano y Lozano, “Carlos Pellicer y Cámara”, en *Revista Azul*, vol. I, núm. 5, 26 de octubre de 1919, pp. 84-86. El artículo está recopilado en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, pp. 158-159.

un dramaturgo mediterráneo. Sus siluetas de nuestros escritores excelsos, no pueden ser más acertadas y densas. Su página sobre don Tomás Carrasquilla es lo más completo que se haya escrito sobre el Maestro de la Novela en América. Guillermo Valencia no ha encontrado un crítico más agudo. [Por todo ello, el] trashumante de Cataluña [...] merece un culto y él lo tiene en una juventud pletórica de entusiasmos que lo respeta y admira”⁸¹.

Sin embargo, como ya señalado, Pellicer no era solo un poeta y un intelectual; era también un agitador político, devoto a Bolívar, a Vasconcelos y a la causa americanista y antimperialista. El poeta y el intelectual no pueden ser separados del político, como prueba el hecho que su paso por Colombia tuvo reflejos tanto en el ámbito cultural, como en el ámbito político. Fue el embajador de un ideal integral y liberado de civilización americana y, en lo empírico, funcionó como anillo de conjunción entre la juventud colombiana y las juventudes latinoamericanas.

Mientras permaneció en Bogotá, el joven poeta hizo estudios en el Colegio Superior de Nuestra Señora del Rosario y frecuentó activamente la bohemia intelectual capitalina. En su círculo más estrecho figuraban el centenarista Eduardo Santos, ya entonces dueño del periódico *El Tiempo*, el poeta Germán Pardo García, los artistas Gustavo Arcila Uribe y Adolfo Samper; pero, como ya señalado, la amistad más importante fue sin duda la que trabó con Germán Arciniegas, quien entonces, además de estudiar, dirigía *La voz de la juventud*, una publicación que canalizaba las inquietudes renovadoras del estudiantado colombiano⁸².

La relación con Arciniegas fue sin duda la más política entre las que el poeta mexicano entretejió en Bogotá. ¿Cómo empezó? Según el testimonio de Arciniegas, Pellicer fue a buscarlo mientras él era director de *La voz de la juventud* y entre los dos se generó una

⁸¹ “Literatura nacional. Ramón Vinyes”, en *La República*, Bogotá, 11 de julio de 1921, sip.

⁸² Arciniegas empezó precozmente la actividad de periodista fundando *Año Quinto* (1916) cuando se encontraba en el quinto año del bachillerato. Más importante es el periódico *La voz de la Juventud* (1917) que lo proyecta como uno de los exponentes más inquietos y activos del estudiantado reformista colombiano. Cfr. Cacia Prada, *op. cit.*, pp.59-60.

inmediata empatía humana, intelectual y política⁸³. De este primer encuentro nació una amistad personal que, con altos y bajos, duró toda la vida; pero lo más importante, a los fines de este estudio, es que la amistad entre Pellicer y Arciniegas fue la semilla de la cual nació un movimiento estudiantil colombiano de carácter americanista, organizado y articulado - por lo menos en el discurso - con el movimiento estudiantil continental y con el México posrevolucionario.

El fruto principal de la relación entre Pellicer y Arciniegas fue la creación, en 1920, de la Asamblea de Estudiantes Colombianos, que, en 1921, cuando Pellicer ya había dejado Colombia, pasaría a llamarse Federación de Estudiantes de Colombia. Ese mismo año (1921) Arciniegas fundó la revista *Universidad*, concibiéndola como órgano para propagar las ideas de la Federación. Al comienzo, la revista era poco más que un folleto estudiantil, pero su importancia histórica es notable en cuanto representa la inserción de Colombia en el surco de un movimiento renovador de alcance continental. La fundación y la dirección de *Universidad* hizo despegar rápidamente la celebridad de Germán Arciniegas, quien se volvió el principal referente y representante nacional de una red internacional de líderes estudiantiles americanistas que contaba en sus filas figuras del calibre de Víctor Raúl Haya de la Torre en Perú, Gabriela Mistral en Chile, Héctor Ripa Alberdi en Argentina y el propio Carlos Pellicer en México.

De acuerdo con las que posiblemente fueron las intenciones de Vasconcelos, la estadía de Pellicer en Bogotá sirvió también para favorecer un acercamiento político-cultural entre Colombia y el México posrevolucionario. Una vez fundado un movimiento estudiantil colombiano organizado, empezaron a llegar a Bogotá revistas y libros mexicanos. Del carteo entre Pellicer y Arciniegas se sabe que en Colombia llegaban publicaciones como la revista *El Maestro* o el boletín de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y que, hacia noviembre de 1921, la Universidad de México, en nombre de Vasconcelos y con intermediación de Pellicer, envió a Germán Arciniegas unos libros destinados a la Federación de Estudiantes

⁸³ Cfr. Cacia Prada, *op. cit.*, p. 74

de Colombia⁸⁴. Es muy probable que se tratara de libros escogidos por el mismo Vasconcelos con el fin de orientar política y culturalmente a la juventud colombiana, quizás siguiendo el mismo criterio neohumanista que había utilizado cuando, al ser nombrado rector de la UNAM, se había puesto el problema de cuáles textos difundir entre la juventud. En más de una ocasión, después de haber reflexionado sobre el estado de la política y de la sociedad colombiana, Pellicer llegó a afirmar que la única opción para Colombia era la de seguir el camino revolucionario de México. “Ustedes – escribió a Arciniegas en 1922 - no tienen remedio: hay que hacer una revolución como la nuestra, para poder acabar con todos los estorbos, y vaya que son grandes, para que ustedes puedan arrojarse al movimiento social de nuestros días que al fin y al cabo llegará a imponerse”⁸⁵.

Otro de los ideales de Carlos Pellicer era el hispanoamericanismo, que veía como una barrera defensiva frente a la que a sus ojos era la principal amenaza para el continente: el imperialismo estadounidense⁸⁶. Entre otras cosas, Pellicer quiso que Arciniegas recibiera el libro *Los Estados Unidos contra la libertad* de Isidro Fabela⁸⁷ y en 1922, cuando en Colombia los conservadores ganaron las elecciones con Pedro Nel Ospina, hizo comentarios amargos sobre un viaje del neoelecto a los Estados Unidos: “Naturalmente lo primero que tenía que hacer el general Ospina era marchar a Washington para pedir instrucciones al poderoso cuanto insolente presidente Harding. Sabemos que la Casa Blanca recibió a Ospina con los brazos abiertos: naturalmente. A ver si de este abrazo Harding-Ospina sale otro “Panamá”⁸⁸.

Aún más duro es Pellicer cuando se refiere al presidente peruano Leguía: “El señor Leguía es un hijo de la gran puta pues que está miserablemente vendido al Habitante de la Casa Blanca, legar de ignominia, mal gusto e infamia. Que el gobierno es un desbarajuste de la

⁸⁴ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 14 de noviembre de 1921, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, pp. 84-85.

⁸⁵ Carlo Pellicer a Germán Arciniegas, 29 de marzo de 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p.

90

⁸⁷ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 3 de septiembre de 1921, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p. 82.

⁸⁸ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 13 de mayo 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p.92.

chingada; que el sueldo público está atrasado en varios meses; que han hecho traer agentes aduaneros de Hipopotamia o sea Yanquilandia, y que les han entregado las aduanas dizque para que las reorganice...Que el gobierno se ha entregado con toda clase de voluptuosos refinamientos en brazos del terrible cuanto infeliz Washington Harding en todo y para todo y que el gobiernito del Perú está empeñado en que el pobre Harding sea el que dé por terminado el escandaloso escándalo del Pacífico...”⁸⁹.

En conclusión, el paso de Pellicer por Bogotá fue una de las chispas que prendieron el fuego del americanismo, del antimperialismo y del progresismo social entre la juventud colombiana. Sin embargo, después de su partida – Pellicer salió en febrero de 1920 hacia Venezuela para cumplir una misión análoga a la que había llevado a cabo en Colombia: propagar los valores y el ejemplo histórico de la Revolución Mexicana entre las capas estudiantiles, agitándolas en contra de la dictadura de Juan Vicente Gómez - las relaciones entre el estudiantado colombiano y el de los otros países latinoamericanos, en particular el mexicano, se estancaron rápidamente. El propio Arciniegas, una vez fundada *Universidad*, se lamentó con Pellicer de esta situación: “No he tenido hasta ahora la menor noticia de la impresión que *Universidad* ha causado entre usted y sus compañeros. Usted no ha correspondido a todas mis invitaciones. Esto es bien extraño, si se considera que, en la obra de América, no deberíamos siquiera esperar a que nos buscaran, sino buscarnos. Yo le busqué siempre un alto fin a su visita, mi buen don Carlos: el de crear relaciones permanentes. En nuestra organización estudiantil debemos proceder hoy en Colombia perfectamente solos. Estamos aislados. No sé si en el mismo caso se encuentren las demás organizaciones del continente, o si es que no saben los compañeros vencer la falta de vías de comunicación de Colombia, procediendo como cualquier fabricante de queso”⁹⁰.

⁸⁹ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 9 de diciembre de 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p.95.

⁹⁰ Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 15 de abril de 1921, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p. 78.

Pellicer y el arte colombiano

El arte tuvo un lugar importante entre los intereses y las preocupaciones de Carlos Pellicer. Es suficiente ojear las cartas que intercambi6 con Germán Arciniegas para darse cuenta de que algunos de los amigos m1s entrañables que tuvo en Colombia fueron artistas. Es el caso, sobre todo, de los ya mencionados Gustavo Arcila, autor de su primer retrato conocido (Fig. 2), y de Adolfo Samper⁹¹. Asimismo, el carteo nos habla del inter6s que tanto Arciniegas como Pellicer tuvieron por los temas art1sticos. En una carta que escribi6 a Arciniegas una vez llegado a Caracas, el mexicano se apresur6 a notar que all1 hab1a “pintores distinguid1simos, tres de gran fuerza: Rojas, Michelena y Tito Salas”⁹². A su vez Arciniegas, una vez fundada *Universidad*, no dej6 de informar detalladamente el amigo acerca las iniciativas art1sticas emprendidas por la revista y de señalarle los pintores y los escultores que consideraba m1s prometedores, entre los cuales figuraban Roberto Pizano y F6lix Mar1a Ot1lora⁹³.

⁹¹ La figura de Arcila aparece en m1s de una ocasi6n en el carteo entre Pellicer y Arciniegas. “Arcila, nuestro Arcila, est1 loco en Nueva York... Eso es horrible, amigo m1o”, le escribi6 Arciniegas comunic1ndole que el com1n amigo hab1a supuestamente perdido la raz6n mientras se encontraba en los Estados Unidos. (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 20 de agosto de 1920, en Serge I. Zaïtzeff (org.), *op. cit.*, pp. 51-52); y unos meses m1s tarde Pellicer volvi6 sobre el tema de Arcila, rememorando cuando este pint6 su retrato: “Y llega a mi pensamiento el recuerdo de una amistad, tal vez ya perdida para siempre: aquel joven hombre de poderosa concepci6n est6tica, que elegantiz6 mis 1ltimas tardes bogotanas pintando mi retrato, restaurando una escena inusitada ya en el mundo: el pintor y el modelo; j6venes prosistas y poetas; desfile de grandes poetas; preguntas de arte cl1sico; cosas de M6xico en Bogot1. Talento y juventud en todos. La amistad triunfaba como en los mejores d1as de Florencia o de la opulenta Santa Fe de mediados del XIX” (Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, primeros d1as de 1921, en Serge I. Zaïtzeff (org.), *op. cit.*, p. 62).

⁹² Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 12 abril de 1920, en Serge I. Zaïtzeff (org.), *op. cit.*, p.29.

⁹³ Lo hizo en diferentes cartas de las cuales se hablar1 en detalle en el pr6ximo capitulo.

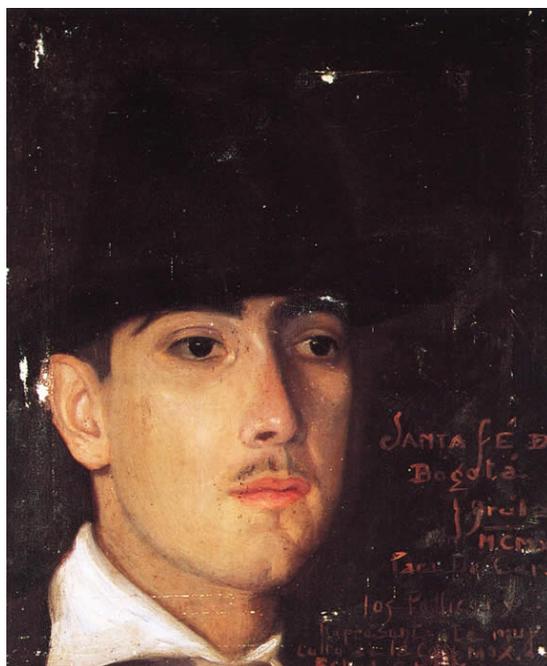


Ilustración 2 - Gustavo Arcila Uribe, retrato de Carlos Pellicer, óleo sobre lienzo, 1919.

Por un comentario de Arciniegas sabemos, además, que Pellicer compartía una idea muy difundida entre los jóvenes intelectuales colombianos: la de que, en Colombia, había que revertir la absurda costumbre de encargar obras escultóricas mediocres a artistas del exterior – italianos, españoles, pero sobre todo el francés Verlet - dejando olvidados a los escultores nacionales, que desde su punto de vista habrían podido realizar obras mucho mejores técnicamente y, sobre todo, mucho más capaces de interpretar el genuino espíritu americano. Para Pellicer esta marginación de los escultores nacionales no era sino un aspecto de una más general negación de lo nacional que ocurría en el país: “Verdaderamente la desvergüenza de los seculares políticos colombianos está a punto de no tener precedente en la desventuradísima historia internacional de nuestra América. Insisto en creer que ustedes no cambiaran de traje – y ojalá anduviesen desnudos -, más que haciendo la respectiva revolucioncita. ¿Cuántos años más será menester contar para

que cambien las cosas de la antigua Granada? Naturalmente la revolución coincidirá con la abolición de los “estudios” del sr. Verlet”⁹⁴.

La pasión de Carlos Pellicer por las bellas artes respondía, antes que nada, a una necesidad espiritual. “Las artes bellas – confesó a Arciniegas en 1922 - han sido para mí una distracción delicada en medio de las tempestades interiores en que vivo”⁹⁵. Pero pronto el mexicano empezó a preocuparse de las artes plásticas también desde el punto de vista institucional; en particular cuando Vasconcelos, en 1921, lo nombró subjefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública de México y cuando, luego, fue entre los promotores fundadores del Museo de Antropología de Ciudad de México, la principal colección de arte prehispánico del país⁹⁶.

Sobre la base de cuanto dicho hasta aquí, ¿qué tipo de conclusión se pueden sacar acerca del impacto de Pellicer en el ambiente artístico colombiano? La amistad del poeta con algunos de los artistas colombianos más prometedores, su profundo interés por el arte y su compromiso con una “nacionalización” del arte en Colombia sugieren que la fundación, en 1919, del Centro de Bellas Artes por parte de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes con inquietudes renovadoras puede estar relacionada con el clima intelectual nacionalista y americanista alimentado por el mexicano. Y esto tanto más si consideramos que los dos amigos íntimos de Pellicer, los artistas Gustavo Arcila y Adolfo Samper, fueron entre los protagonistas de la fundación del Centro de Bellas Artes y que la revista *Universidad*, cuya aparición no se comprende sin tener en cuenta el trabajo del mexicano, estuvo completamente alineada con las posiciones del Centro. El paso de Pellicer por Bogotá estaría entonces en la base no sólo de la consolidación de un movimiento estudiantil militante, de la difusión de los ideales vasconcelistas y de la fundación por parte de

⁹⁴ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 13 de mayo de 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p.92. La referencia es, en particular, a la sumisión del nuevo gobierno conservador frente a los Estados Unidos.

⁹⁵ Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 29 marzo de 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p. 90

⁹⁶ Hacia 1920, una vez dejada Colombia y Venezuela, Pellicer empieza a trabajar directamente para Vasconcelos, primero como escribiente de la UNAM (cfr. Samuel Gordon, “Carlos Pellicer: Breve biografía literaria”, en Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, México, 1992, p.34) y después, por nómina de Vasconcelos, como subjefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 29 de marzo de 1922, en Serge I. Zaitzeff (org.), *op. cit.*, p. 90).

Arciniegas de la revista *Universidad*, sino también de la formación del primer grupo de artistas jóvenes con perspectivas renovadoras de la historia del arte colombiano.

CAPITULO 2

Dos revistas renovadoras: la primera época de *Universidad* (1921-22) y *Los Nuevos* (1925)

“Sus cuadros servirían de escenario a los versos de Rivera y de Chocano; como ellos Otálora recuerda nuestra naturaleza tropical, y si ya casi contamos con una literatura suramericana con caracteres propios, tenemos que reconocer en Otálora uno de los primeros pintores que parecen querer alejarse por completo de la influencia europea”

(Augusto Olivera, *Universidad*, 21 de septiembre de 1921)

“No se honra a los libertadores que todo lo hicieron por darnos una patria libre, sometiéndonos a una esclavitud artística o intelectual, sin dignidad”

(Roberto Pizano)

Luego de haber proporcionado las coordenadas histórico-culturales para comprender la génesis del proceso de nacionalización de las imágenes que interesó a Colombia a partir de los años veinte, en este capítulo y en el siguiente se procederá a un análisis empírico de dos revistas que jugaron un papel decisivo en este sentido: *Universidad*, publicada con relativa regularidad a lo largo de dos temporadas (1921-22 y 1927-29) y *Los Nuevos*, que salió por solo cinco números durante 1925.

A pesar de tener tonos y posturas diferentes, ambas publicaciones fueron expresión de la generación de “los nuevos”. Las dos nacieron en el ambiente del café Windsor, tuvieron en común algunos redactores y colaboradores, y apuntaron hacia la emancipación del país del tutelaje político y cultural ajeno. *Universidad*, por ejemplo, se preocupó por la creación de un arte nacional: dedicó numerosos artículos a artistas nacionales, reproduciendo numerosas obras en sus portadas o en sus páginas internas; mientras *Los Nuevos*, si bien no se preocupó por el arte nacional y no tocó casi cuestiones estéticas, documenta la aparición de un nuevo estilo político, definido “nueva política” por historiadores como George L. Mosse y Emilio Gentile. Se trata de un tipo de política que apunta hacia una nacionalización

de las masas y que, durante los años treinta, tendría consecuencias tangibles en la esfera artística⁹⁷.

Universidad y *Los Nuevos* son publicaciones ampliamente conocidas entre los especialistas. Varios historiadores – Álvaro Medina e Ivonne Pini por el lado de la historia del arte; Enrique Gaviria Liévano y Ricardo Arias Trujillo por el lado de la historia intelectual– han puesto en evidencia su carácter renovador y han contribuido a insertarlas dentro del contexto histórico, artístico, intelectual y político de la época, tanto a nivel nacional como internacional⁹⁸. Pero, en la mayoría de los casos, la bibliografía existente se limita a ofrecer miradas de conjunto, lineamientos generales. Hace falta hilar fino entre los diferentes números, tratando de evidenciar la evolución interna de los discursos y las propuestas estéticas de estas publicaciones, poniendo a su vez todo en relación con el contexto político-cultural nacional e internacional. El ejercicio que se tratará de hacer en las páginas siguientes es el de desentrañar la dialéctica evolutiva entre “texto” y “contexto”; una dialéctica que, en un vaivén de influencias entre estos dos polos, determina el curso de la historia.

A pesar de ser muy diferentes entre sí, *Universidad* y *Los Nuevos* fueron dos de los principales focos de renovación política, cultural y artística que existieron en Colombia

⁹⁷ El advenimiento de la “nueva política” se hace patente en el siglo XX y está relacionado con el asomarse de las masas en la historia y con la necesidad de la política de cautivarlas por medio de discursos que, en lugar de apelarse a la razón, hacen hincapié en la emoción y en sentimientos de carácter religioso. La “religión de la patria” es uno de estos discursos. En lo específico, la expresión “nueva política” designa la transformación que experimentó la política luego de la politización de las multitudes. Más allá de los diferendos ideológicos, las maneras como el nazi-fascismo y los movimientos de inspiración socialista supieron encauzar y amalgamar las masas son dos buenos ejemplos prácticos de “nueva política”. Como escribe George L. Mosse: “En una época que vio el crecimiento de los movimientos de masa, la nueva política devino una manera de organizar a las masas, de transformar una muchedumbre caótica en un movimiento de masa”, (cfr. George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, ed. Il Mulino, 1975, p. 298; la traducción es del autor de este texto).

⁹⁸ A la revista *Universidad* hacen referencia, entre otros, los siguientes textos: Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1995; Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, México, Uruguay y Colombia (1920-1930)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000; Enrique Gaviria Liévano, *Los nuevos en la historia de Colombia: una generación militante (1925-1999)*, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia, 2010; Ricardo Arias Trujillo, *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, Ed. Uniandes, 2007.

durante los años veinte; y constituyeron, además, unos espacios de articulación entre las inquietudes de las escenas intelectuales nacional y regional.

Ambas fueron revistas bipartidistas (o sea abiertas tanto a liberales como a conservadores) y en el plano sociológico tuvieron un carácter generacional-emergente, aunque en rigor *Los Nuevos*, que protagonizó una confrontación abierta con los centenaristas, tuvo un sesgo generacional mucho más marcado que *Universidad*, la cual siempre estuvo abierta a colaboraciones con los exponentes más “ilustrados” de la generación anterior. Este carácter generacional-emergente es un elemento a tener bien en cuenta en cuanto, detrás de la batalla por determinadas ideas, permite reconocer una puja por la conquista de un espacio dentro de la escena intelectual y política nacional, antes ocupada principalmente por la generación del centenario. De hecho, tanto *Universidad* como *Los Nuevos* sirvieron de trampolín para una serie de intelectuales – en su mayoría liberales, pero también conservadores – que en los años treinta tomarían las riendas del país, tanto en el ámbito cultural como en el ámbito político, y en muchos casos en los dos ámbitos al tiempo.

En *Universidad*, así como en *Los Nuevos*, se registra una fuerte interdependencia entre la dimensión cultural y la dimensión política. No se trata de un hecho anómalo si se considera, como ya señalado, que la mayoría de los intelectuales capitalinos estaban activos también en el ámbito de la política. Campo intelectual y campo político no eran autónomos, lo que se tradujo en una fuerte contaminación entre discurso político y discurso cultural.

En el caso de las artes plásticas, por ejemplo, el análisis de los diferentes números de *Universidad* (el discurso no vale para *Los Nuevos*, que no prestó casi atención al arte) muestra que los artistas, si bien gozaban de cierto margen de autonomía, solían trabajar en red con los periodistas-escritores-políticos. Un caso fehaciente es la sinergia que hubo entre los artistas del Centro de Bellas Artes y la revista, en particular durante la primera época y el comienzo de la segunda. Puede postularse, entonces, que las propuestas artísticas y los conceptos estéticos que fueron vehiculizados por *Universidad* no fueron elaborados de manera autónoma por los artistas, ni por los críticos de arte - la crítica de arte no era ejercida de manera profesional; era practicada ocasionalmente por algunos de los

intelectuales que colaboraban con la publicación -, sino que respondieron más bien al esfuerzo orgánico de toda una generación de jóvenes comprometidos, desde diferentes ámbitos, con unos objetivos políticos y culturales de fondo.

Sin embargo, existía también una razón “material” que empujaba a los artistas jóvenes con inquietudes renovadoras a juntar sus esfuerzos con escritores, intelectuales y políticos que, a la par de ellos, querían renovar el mundo en el cual operaban. A comienzo de los años veinte, el medio artístico capitalino era muy pequeño. No había galerías comerciales, museos o ayudas del Estado por medio de comisiones, becas o institución de premios, tampoco había crítica especializada y los coleccionistas – no podía ser de otra forma - eran muy escasos. El funcionamiento del medio era elemental: un reducido número de artistas, por lo general de formación académica, proporcionaba retratos, paisajes, pintura devocional o escenas costumbristas tendientes a la idealización a una estrecha elite de gustos esencialmente ligados al siglo XIX. Quienes, por cualquier razón, no se reconocían o no tenían cabida dentro del sistema entonces vigente estaban obligados, para poder afirmar su propia existencia y hacer circular su trabajo, a insertarse al interior de redes intelectuales y políticas alternativas que, por lo general, tenían en la prensa su principal canal de difusión. Esto ayuda a comprender mejor el porqué de la sinergia entre los artistas del Centreo de Bellas Artes y *Universidad*.

Puestas estas premisas, se puede comenzar el análisis de *Universidad* y de *Los Nuevos*. Se procederá siguiendo un criterio cronológico, en cuanto permite seguir paso a paso la dialéctica evolutiva entre “texto” y “contexto”. En este capítulo se examinará la primera época de *Universidad*, que se compone de 34 números, junto con los cinco números de la revista *Los Nuevos*; mientras en el capítulo sucesivo se tomará en consideración la segunda época de *Universidad*, compuesta de 118 números. El análisis de cada publicación será subdividido en dos partes: una dedicada a los aspectos político-culturales y otra dedicada al costado específicamente artístico.

La primera época de *Universidad* (1921-22)

La primera época de *Universidad* se compone de 34 números publicados entre 1921 y 1922. Fundada y dirigida en Bogotá por el joven periodista y líder estudiantil Germán Arciniegas, la revista era el órgano de la Asociación Nacional de Estudiantes, cuya constitución había sido promovida por el mismo Arciniegas en el marco de su relación con el poeta mexicano Carlos Pellicer. La aparición de *Universidad* puede entonces ser puesta en relación, aunque de manera indirecta, con el paso de Pellicer por Colombia y con las redes que este tejió para promover la construcción de un movimiento estudiantil de orientación renovadora, capaz de incidir en el debate intelectual y político nacional e internacional⁹⁹.

A pesar de ser poco más que un folleto estudiantil y de tener una imagen gráfica bastante elemental, la revista constituye un hito de la historia cultural colombiana en cuanto marca la articulación de la joven intelectualidad nacional con dos grandes corrientes ideales de los primeros años veinte, la del movimiento estudiantil cordobés y la de la Revolución Mexicana, así como con el pensamiento de dos figuras que en aquel momento gozaban de una vasta popularidad y acogida entre las juventudes, el uruguayo José Enrique Rodó y el mexicano José Vasconcelos.

El enfoque específico de *Universidad* eran las problemáticas estudiantiles, tanto nacionales como regionales; sin embargo, la publicación trascendió ampliamente estas cuestiones para tomar posición frente a los grandes temas políticos, sociales y culturales de la época. Lo hizo a partir de un núcleo de ideas compartidas por buena parte de las juventudes comprometidas de la región. En primer lugar, *Universidad* era nacionalista. Pero su nacionalismo no era cerrado y excluyente, sino que se articulaba en una más amplia perspectiva hispano-americanista, en la cual Madrid era tan importante como cualquier otra ciudad de América, pero donde no había lugar, todavía, por una sensibilidad indigenista. En segundo lugar, *Universidad* era antimperialista, con particular referencia a

⁹⁹ A pesar de haber sido fundada cuando Pellicer ya se había ido del país, *Universidad*, en cuanto expresión de aquel movimiento estudiantil que el mexicano se propuso hacer despegar, puede ser puesta en relación con su paso por el país.

los Estados Unidos. La revista cuestionaba la vieja costumbre de las élites locales de apañar los intereses de las potencias extranjeras y - tercer elemento clave de su ideario - apostaba a una ampliación de la democracia, prestando atención a temas hasta entonces descuidados como la cuestión social y la condición de la mujer. Cabe añadir, como último, que la orientación nacionalista se reverberaba también en el plano cultural, donde es evidente una apuesta por la valorización de lo propio y lo autóctono, aunque sin olvidar las raíces hispánicas.

Universidad escapaba programáticamente a cualquier afiliación de carácter partidista. Arciniegas no era apolítico. Todo lo contrario. Al momento de fundar la revista, estaba abandonando las filas del republicanismo para converger hacia el proyecto de crear, en Colombia, una gran Unión Liberal¹⁰⁰. Sin embargo, *Universidad* se mantuvo fiel a un espíritu *super partes*, cuya raíz se encuentra en la inclinación transpartidista de republicanos y centenaristas. El director y su círculo de colaboradores pensaban que la publicación debía representar los intereses del estudiantado, entendido como categoría, a la par de los intereses generales de la nación - resumibles en la tríade libertad, soberanía y raíces - no a

¹⁰⁰ El paso de Arciniegas de las filas del republicanismo a las filas de la Unión Liberal se puede rastrear a través del carteo con Carlos Pellicer. En julio de 1920 escribía al mexicano: "En estos momentos se plantea aquí la gran crisis del partido republicano, y en verdad que no podemos saber qué resulte de todo esto. Es para mí evidente que el único partido actual que existe hoy en esta República es el republicano, que es el único que ha planteado reformas definitivas, que es el que encarna la aspiración renovadora en estas tierras" (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 18 de julio de 1920, en Serge I. Zaïzeff (comp.), *op. cit.*, p. 47); Arciniegas se refiere en particular a Carlos E. Restrepo, quien quería conservar la independencia del liberalismo. A los ojos de Arciniegas, en ese momento el liberalismo era moribundo: "Para mí tengo que del liberalismo no hay sino una sombra ya bien macabra que no se adapta a nuestra juventud. Ni tiene hombres que valgan, pues casi todos los jefes se han vendido y fueron otrora rateros en gobiernos de ingrata memoria. Los programas liberales son los de hace medio siglo..." (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 18 de julio de 1920, en en Serge I. Zaïzeff (comp.), *op. cit.*, p. 47). Pero ya hacia 1921 Arciniegas acepta la confluencia del republicanismo en el liberalismo. "El Republicanismo ha muerto definitivamente. Ya no se veía otra señal de vida que el Comité que nosotros habíamos formado. Total: se está verificando la Unión Liberal. *El Tiempo* y *El Espectador* han seguido esta política", escribe a Carlos Pellicer en febrero de 1921 (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, febrero 1921, en en Serge I. Zaïzeff (comp.), *op. cit.*, p.69); y luego, el 10 de abril de 1921, toma distancia de Villegas Restrepo, quien estaba vinculado a Carlos E. Restrepo, porque atacó a Eduardo Santos desde el periódico *La República*. El objetivo de Villegas era salvar el republicanismo, que, por ese momento, con el evidente consentimiento de Arciniegas, estaba confluyendo en la Unión Liberal (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 10 de abril de 1921, en en Serge I. Zaïzeff (comp.), *op. cit.*, p. 74). En los primeros meses de 1921 se consuma así el abandono de las filas del republicanismo de parte de Arciniegas y la adhesión de este último al liberalismo moderado de Eduardo Santos, del cual se volvería un hombre clave a lo largo de tres décadas, tomando posiciones que, desde un inicial latinoamericanismo, se correrían cada vez más hacia el panamericanismo.

los intereses particulares de los partidos. Por esto, hubo artículos de colaboradores liberales al lado de artículos de colaboradores conservadores. Pero sería equivocado pensar en una revista neutra. Cada colaborador mantuvo su personalidad política. No se ocultó el contrapunto entre liberales y conservadores; lo único que se hizo, de común acuerdo, fue encauzarlo en el marco de un dialogo moderado, sin concesiones al sectarismo, en acuerdo con las que habían sido las modalidades comunicativas de los centenaristas. No espacio de conflicto entonces, pero sí espacio de diferencia.

Entre las firmas de *Universidad*, la voz principal del liberalismo fue la del propio Arciniegas, mientras el conservadurismo tuvo su mayor representante en Augusto Ramírez Moreno, líder de la juventud conservadora, pero también amigo personal y compañero de estudios de Arciniegas. “Tribuno de la juventud conservadora”, así lo define una inscripción en la portada del quinto número de la revista, donde el joven conservador y futuro “leopardo” aparece retratado en una caricatura de Rendón (Fig. 3)¹⁰¹.



Ilustración 3 - Augusto Ramírez Moreno visto por Rendón, portada del n.5 de la revista Universidad (primera época), Bogotá, 21 de abril de 1921.

¹⁰¹ *Los Leopardos* fue un grupo intelectual y político de orientación reaccionaria y filo fascista que se conformó durante los años 1920. Sus principales integrantes fueron cinco jóvenes dedicados al periodismo: Augusto Ramírez Moreno, Eliseo Arango, José Camacho Carreño, Joaquín Fidalgo Hermida y Silvio Villegas. Los leopardos se acercaron a la política en el marco del partido conservador, pero luego, de manera análoga a cuanto sucedió en el liberalismo con la facción más izquierdista de *los nuevos*, empezaron a criticar a los partidos tradicionales, contribuyendo a radicalizar los debates políticos en el país. Acerca de este grupo véase Ricardo Arias Trujillo, *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, Ed. Uniandes, 2007.

Pero por encima de Arciniegas y Ramírez Moreno la revista reconocía el magisterio de dos grandes líderes intelectuales de la América de aquellos años: José Enrique Rodó (más amado por los conservadores) y José Vasconcelos (más amado por los liberales). Examinemos primero la relación con Rodó, que aparece fuerte sobre todo en los momentos iniciales, comenzando por el editorial programático “A la juventud hispanoamericana” que abre el primer número, para pasar luego a revisar la relación con Vasconcelos, que se va incrementando en un segundo momento.

La influencia de Rodó

El pensador uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) fue uno de los principales intérpretes de aquella reacción en contra del positivismo, unida a una recuperación de los lazos con España, que marcó la cultura latinoamericana entre finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX. Ferviente hispano-americanista, Rodó tributaba un culto romántico a los valores del espíritu y denostaba el utilitarismo materialista del cual se alimentaba el mito del progreso. A sus ojos, Latinoamérica estaba indisolublemente vinculada con España, tanto en el plano étnico como en el plano de las tradiciones; y estos nexos con el país ibérico, cuya cultura consideraba eminentemente espiritual, colocaban a Latinoamérica en un rango decididamente superior al de la civilización norteamericana, dominada por un vulgar pragmatismo materialista. El *arielismo*, término con el cual se designa el pensamiento de Rodó, en referencia al título de su obra más célebre, *Ariel*, publicada en 1900, tuvo amplia circulación entre las clases letradas colombianas de comienzo de los años veinte y constituye uno de los presupuestos mayormente compartidos de la intelectualidad renovadora de la época. Los jóvenes de *Universidad* sintonizaban con la visión hispano-americanista y antipositivista del maestro uruguayo; y más aún, se sentían llamados a poner en práctica otro aspecto central de su pensamiento: la visión mesiánica de la juventud, considerada depositaria de las esperanzas de renovación de la humanidad¹⁰².

¹⁰² Sería oportuno un estudio acerca de la recepción de Rodó en Colombia, sobre todo entre la generación del centenario y los protagonistas del republicanismo.

El editorial-manifiesto “A la juventud hispanoamericana”, que abre el primer número de *Universidad*, es un concentrado de ideas de Rodó, mezclado con ecos de las aspiraciones del movimiento de la Reforma Universitaria de Córdoba, que a su vez fue influido por el pensamiento del intelectual uruguayo¹⁰³. El texto, del cual Arciniegas estaba muy orgulloso, fue redactado por el conservador católico Augusto Ramírez Moreno y fue firmado, además que por Arciniegas y Ramírez Moreno, por Roberto Andrade, Rafael Bernal Jiménez, Alejandro Bernate, Primitivo Crespo, Hernando de la Calle, J. Fidalgo, J.A. Gómez Gómez, Ignacio González Torres, Julio Laserna R., Nicolás Llinás, Arturo Robledo, Jaime Robledo, Leónidas Uribe Olarte¹⁰⁴.

Se trata de un editorial programático, en el cual se concentran las ideas compartidas por la mayoría de los colaboradores. A Rodó remite la profesión de hispanoamericanismo o – término aún más atinado - de “paniberismo” contenida en el manifiesto. España y Madrid son colocadas en el mismo plano que Latinoamérica y sus capitales. El pensador uruguayo está también detrás de la idea de que la juventud constituya un factor nuevo, un elemento de ruptura, una vanguardia ideal y política a la cual corresponde la tarea histórica de romper con las viejas riñas internas a los países latinoamericanos, para propiciar una integración continental de la cual debía hacer parte también España. Otra idea *arielista* es que los jóvenes de Latinoamérica deben llevar adelante una “cruzada de la Raza” para contrastar la amenaza común que, si bien no es nombrada directamente, se entiende representada por

¹⁰³ “A la juventud hispanoamericana”, en *Universidad*, n. 1, 24 de febrero de 1921, pp. 3-5. El papel de Rodó en la preparación del humus para la Reforma Universitaria es ampliamente reconocido por la historiografía. “La Reforma se sostuvo en una fuerte conciencia de la peculiaridad e identidad americana que se había expresado previamente en un grupo de textos populares entre intelectuales y estudiantes. La obra de José Enrique Rodó, el *Ariel* (1900), o la de José Ingenieros, cuyo *Hombre mediocre* (1913) fue leído como un auténtico retrato del profesorado universitario, ocuparon en este sentido un papel fundamental”, escribe Pablo Buchbinder en “Pensar la reforma universitaria cien años después”, en *Universia*, n. 25, vol. IX, México DF, 2018. Accesible online: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ries/v9n25/2007-2872-ries-9-25-86.pdf>

¹⁰⁴ Gracias al testimonio de Arciniegas, sabemos que el autor material del texto fue el conservador y católico Augusto Ramírez Moreno (Cfr. Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, febrero de 1921, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, p. 68). Arciniegas estaba muy orgulloso del contenido y esperaba que el texto fuera reproducido también en México (Cfr. Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, febrero de 1921, en. Serge I. Zaïzeff, org., *op. cit.*, p. 72).

el espíritu “práctico” de matriz anglosajona, así como por el imperialismo norteamericano, que en las últimas décadas se había vuelto muy agresivo en la región.

Universidad se concibe como una revista de vanguardia en cuanto está comprometida con la emancipación político-cultural de Hispanoamérica y con la “rehumanización” de un progreso que, por influjo del espíritu anglosajón, era concebido de manera demasiado materialista y sin arraigo. Al materialismo, Arciniegas y sus colaboradores oponen los valores de la poesía, las letras y el ideal romántico de “Nuestra América”. Los firmantes no quieren negar el progreso. Al contrario, creen en el progreso y lo buscan a partir de un enfoque nacional y social; solo no conciben que pueda darse a expensas de los ideales. No se conforman frente al “desencantamiento del mundo” que derivaba del avance de la ciencia, la técnica y el materialismo utilitarista. Aspiran, más bien, a una síntesis entre idealismo y progreso. Esta actitud aparece claramente en la glosa de una lección de psicología del carácter del pensador argentino José Ingenieros, otro de los númenes tutelares de la publicación, que fue publicada en la abertura del segundo número. “Sin ideales – dice una cita del propio Ingenieros reportada al final - sería inconcebible el progreso. El culto del “hombre práctico”, limitado a las contingencias del presente, importa un renunciamiento a toda perfección. Nada cabe esperar de los hombres que entran a la vida sin afiebrarse por algún ideal; a los que nunca fueron jóvenes pareceles descarado todo ensueño. Todo ideal es, instintivamente, extremoso; debe serlo a sabiendas, si es menester, pues pronto se rebaja al refractarse en la mediocridad de los más”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ “La juventud del Continente”, en *Universidad*, n. 2, Bogotá, 10 de marzo de 1921, p. 2. El intelectual argentino José Ingenieros, cuyo pensamiento tuvo un notable influjo sobre el estudiantado latinoamericano de los años veinte, apreció la revista, por encontrar en ella sus mismos ideales de renovación: “Acabo de leer con regocijo los primeros números de UNIVERSIDAD y me apresuro a expresarle mi cordial simpatía hacia los ideales de renovación que en todas sus páginas vibran. Nuestra América debe esperar todo de los jóvenes, de la nueva generación que entra a la vida después de la pavorosa guerra desencadenada sobre el mundo por el imperialismo capitalista; y esta es cuestión fundamental para los países que confían su libertad y su integridad a la justicia, frente a la amenaza de tiranías internas y de tutelas exteriores”. (Cfr. “De José Ingenieros”, en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, p.287). Junto con el mensaje de Ingenieros, en ese mismo número *Universidad* reportó también los augurios de otro de los padres nobles del nacionalismo continental hispanoamericano, Manuel Ugarte, hispanista, defensor de la revolución mexicana y futuro colaborador de Barbusse (Cfr. “De Manuel Ugarte”, *ibid.*, p.288).

Esta desconfianza hacia el “hombre práctico” se traduce en una mirada escéptica hacia la civilización pragmática de los Estados Unidos, que es percibida como una amenaza constante para la identidad y la libertad del resto de América. De hecho, toda iniciativa de tipo panamericanista, que tuviese como impulsor o incluyese a los Estados Unidos, era recibida con profunda sospecha. Por ejemplo, en una nota aparecida en el cuarto número de *Universidad* se manifiesta el temor de que la Liga Panamericana de Estudiantes, que había sido creada para promover el desarrollo cultural y el acercamiento de las repúblicas americanas y que era dirigida por el estadounidense Philip L. Green, “no sea, en último análisis, sino una cooperativa indirecta del imperialismo, que en todos los ramos de la actividad, han venido acentuando los Estados Unidos”¹⁰⁶.

La influencia de Vasconcelos

Si el magisterio de Rodó es evidente en el editorial que abre la publicación, con el pasar de los números empieza a manifestarse también el influjo de otro pensador imprescindible de la época: el mexicano José Vasconcelos. Primero como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entre junio de 1920 y octubre de 1921, y luego como Secretario nacional de Educación Pública de México, entre 1921 y 1924, Vasconcelos no solo fue una figura clave en los procesos políticos-culturales del México posrevolucionario, sino que alcanzó a tener una vasta influencia sobre las capas estudiantiles latinoamericanas. Existe cierta continuidad entre el pensamiento de Rodó y de Vasconcelos. Ambos comparten el antipositivismo y el antimaterialismo, así como la perspectiva continental hispano-americanista. Sin embargo, por cubrir el mexicano importantes cargos oficiales, su figura, a diferencia de la de Rodó, representó siempre un motivo de tensión entre los colaboradores de *Universidad*. Si bien había amplio consenso frente a sus políticas educativas y al talante social y antimperialista (referido en particular a los Estados Unidos)

¹⁰⁶ Cfr. “Labor internacional de la Asamblea de Estudiantes” en *Universidad*, n. 4, Bogotá, 31 de marzo de 1921, pp. 78-80, p. 80. Para los jóvenes colombianos, el principal referente era el México posrevolucionario. En la misma nota se señala que la Federación de Estudiantes de México, a pesar de que el país seguía sufriendo continuas conmociones políticas, “se promete enviar una nueva Delegación de Estudiantes que continúe en nuestro país la labor inteligente y eficaz iniciada por el señor Pellicer, a quien vanamente han pretendido espíritus incomprensivos y envidiosos denigrar en forma calumniosa” (p. 79).

de su discurso, su fuerte veta anticlerical y su concepción laica del progreso eran causa de fricciones. Los liberales, con Germán Arciniegas a la cabeza, fueron los principales abanderados del vasconcelismo; mientras los conservadores, tradicionalmente allegados a la Iglesia, fueron sus principales opositores, viendo en sus ideas un peligroso foco de laicismo y de socialismo.

Quien atrajo Arciniegas y *Universidad* en la órbita de Vasconcelos fue sobre todo Carlos Pellicer, devoto admirador del líder mexicano. Del carteo entre Arciniegas y el joven poeta, emerge que ambos estaban preocupados por la creación de un movimiento estudiantil americanista que tuviese en Bolívar y en Rodó sus principales referentes político-culturales, mientras que Vasconcelos era concebido como el principal líder viviente del estudiantado latinoamericano.

El gran ascendente de Vasconcelos no radicaba sólo en sus ideales y en sus actitudes mesiánicas; residía también en la capacidad que tuvo de catalizar sobre su persona las inmensas energías creadoras despertadas por la revolución mexicana, logrando al mismo tiempo proyectarlas, desde la institucionalidad del México posrevolucionario, no sólo hacia el interior de su país, sino hacia todo el continente, privilegiando como audiencia a la juventud letrada. Grande consenso despertó, en particular, la cruzada en favor de la educación de las masas que emprendió primero desde la rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México y, luego, desde la Secretaría de Educación Pública de México¹⁰⁷. En un continente que, desde el *Cordobazo* en adelante, estaba atravesado por las movilizaciones estudiantiles, esta cruzada despertó enormes olas de entusiasmos, a las cuales no fueron inmunes los estudiantes colombianos.

¹⁰⁷ Después de haber sido un respetado exponente del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos fue nombrado rector de la UNAM (1920-21) y después Secretario de Educación Pública en México (1921-24). Desde estos cargos emprendió, por un lado, una profunda reforma de la educación y de la política cultural mexicana y, por el otro, una vasta campaña para unir estudiantes e intelectuales latinoamericanos alrededor de un ideal hispanoamericanista que, en extrema síntesis, se proponía cortar con el afrancesamiento y con la influencia norteamericana (para Vasconcelos los Estados Unidos son americanos por geografía pero tienen una raíz cultural distinta a los latinos) para reconectar América con sus raíces hispano-indígenas y asumirla en su fundamental dimensión mestiza.

Desde que asumió la rectoría de la UNAM, Vasconcelos empezó a autoconstruirse como un afiebrado apóstol de la educación y como un líder político-espiritual de alcance continental, portador de una perspectiva hispano-americanista, laica, social, racial y cultural que no admitía dictaduras regresivas, ni intrusiones políticas y espirituales anglosajonas. En 1921, por ejemplo, mientras era todavía rector de la UNAM, aprovechó las fiestas de la Raza para denunciar públicamente la dictadura de Juan Vicente Gómez en Venezuela. A sus ojos, ese gobierno representaba una herida mortal para Venezuela, patria del Libertador y tierra sagrada para todos los devotos a la idea de una Latinoamérica unida. Vasconcelos, cuya principal fuente de información sobre Venezuela era Carlos Pellicer, quien, dejada Colombia, se había mudado allí para acercarse a los estudiantes de ese país, invitó los jóvenes venezolanos a protestar y sublevarse en contra de esta dictadura. *Universidad*, sintonizando con el líder mexicano, reportó sus palabras: “En estos instantes, solemnes, por el dolor de Venezuela que estamos reviviendo, pongo esta bandera venezolana: la bandera generosa de Bolívar, manchada por las manos miserables de Juan Vicente; pongo esta heroica insignia en las manos puras de los jóvenes estudiantes de México, para que ellos la paseen por la libre ciudad de México, mientras los venezolanos hermanos nuestros pueden ir a pasearla en Caracas; mientras todos los hispanoamericanos unidos podemos celebrar la fiesta de la Raza, afirmando orgullosamente que todos los pueblos de la América son pueblos libres”¹⁰⁸.

Algunos meses después, la revista reportó también las duras críticas que el intelectual venezolano Laureano Vallenilla Lanz, panegirista de Juan Vicente Gómez y teórico del “cesarismo democrático” - una doctrina política funcional a interpretaciones autoritarias de Bolívar - había dirigido, desde las páginas del *Nuevo Diario de Caracas*, a la intromisión de Vasconcelos en las cuestiones internas venezolanas¹⁰⁹. Vallenilla se había referido a

¹⁰⁸ Cfr. “Sensacional incidente diplomático. El Rector de la Universidad de México protesta contra la tiranía de Juan Vicente Gómez”, en *Universidad*, n. 7, Bogotá, 12 de mayo de 1921, pp. 131-133.

¹⁰⁹ Cfr. “Vallenilla Lanz contra Vasconcelos”, en *Universidad*, n. 22, vol. II, Bogotá, 15 diciembre de 1921, pp. 17-18. La nota hace referencia al artículo de Vallenilla Lanz, “El caso patológico del Licenciado Vasconcelos”, aparecida en *El Nuevo Diario*, Caracas, 18 octubre de 1921, p.1. La polémica entre Vallenilla Lanz y Vasconcelos ha sido estudiada por Mirella Soas de León en el libro *La crisis diplomática entre Venezuela y México. Visión histórica 1920-1935*, Caracas, ed. Facultad de Humanidades y Educación UCV- Fondo editorial Tropykos, 2006.

Vasconcelos como a un alienado mental. Había hablado del “caso patológico de Vasconcelos, Rector de la Universidad de Méjico, un Licenciado cuyo título debe ser más bien la certificación del director de un manicomio, de algún mal alienista que *licenció* a Vasconcelos creyéndole curado”; y había sostenido que ni Vasconcelos, ni su adlátere, “el pobre mozo mexicano llamado Carlos Pellicer”, ni todos los mejicanos juntos tenían nada que ver con Venezuela y con Juan Vicente Gómez y que, interfiriendo con los asuntos venezolanos, estaban ultrajando y vilipendiando al mismo pueblo de Venezuela. Frente a estas acusaciones, *Universidad* no dudó en ponerse del lado de Vasconcelos y, reluciendo su espíritu americanista, juzgó los argumentos del venezolano como un “arma de desvinculación continental” que alentaba la indiferencia ante la suerte ajena y tildó como no representativo e ilegítimo a un gobierno como el de Juan Vicente Gómez, que se regía sobre el terror y la fuerza¹¹⁰.

Este alineamiento con Vasconcelos constituye una de las primeras señales de la influencia del mexicano sobre la revista. Otra fue la publicación en el número 16, fechado 21 de septiembre de 1921, de un retrato del mexicano realizado por Adolfo Samper, uno de los jóvenes integrantes del Centro de Bellas Artes (Fig. 4). Chaqueta y corbata a la occidental, frente amplia, expresión de honda concentración y preocupación por los destinos del continente, el retrato es acompañado por el nuevo escudo de la Universidad de México, que fue ideado por el mismo Vasconcelos. En ello, las famosas palabras “por mi raza hablará el espíritu” rodean un mapa de Latinoamérica decorado con motivos precolombinos; arriba aparece un águila de dos cabezas y abajo un paisaje mexicano con volcanes y magueyes.

¹¹⁰ Cfr. “Vallenilla Lanz contra Vasconcelos”, en *Universidad*, n. 22, Bogotá, 15 diciembre de 1921, p.86. A esta polémica hace referencia también una carta de Arciniegas a Pellicer: “No sé si usted ya tenga noticia de la enorme “vacada” con que los distinguió la piltrafa de periodista que se llama Vallenilla Lanz (¿sabe usted el equívoco de Blanco Fombona? Vecenilla!) a Vasconcelos y a usted con motivo del admirable escándalo que ustedes provocaron allá. Yo los he defendido en un gallardo editorial en *Universidad*, que recibirá usted esta semana.... A última hora he tenido noticia de la idea de Vasconcelos de una liga de intelectuales hispanoamericanos: me parece la mejor contestación que se puede dar al histórico mensaje de France y Barbusse, de tan estúpida aplicación. Sí, la liga debe ser nuestra, de americanos, y no con los franceses, que si nos dan algo en refinamiento, muy poco aportaran de seguro en intensidad, que es lo que los americanos podemos ofrecer” (Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 17 diciembre de 1921, en. Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp. 85-87.



Ilustración 4 - Adolfo Samper, retrato de Vasconcelos y reproducción del escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en *Universidad*, n.16, Bogotá, 21 de septiembre de 1921.

No hay duda de que a finales de 1921 el rector de la UNAM se había vuelto uno de los principales referentes políticos e intelectuales de *Universidad*, y esto no dejó de causar roces entre las dos almas de la publicación, la liberal y la conservadora. Frente a la progresiva centralidad adquirida por Vasconcelos, Augusto Ramírez Moreno publicó un artículo en el cual ponía en claro lo que aprobaba y lo que desaprobaba del pensador mexicano. En ello, luego de inscribir a Vasconcelos en una generación mexicana de la cual hacían parte intelectuales como Antonio Caso (etiquetado como “filósofo bergsoniano”), Alfonso Reyes (“esteticista”) y Eduardo Colín (“disector de estilos”), recuerda como en Bogotá se daba la “lectura puntualísima de la Revista (se trata de la revista de la UNAM, ndr) en que se manifiestan los esfuerzos y las versificaciones de aquel excelente instituto”. Esto es un dato de interés, en cuanto muestra que los jóvenes colombianos seguían con atención lo que pasaba en México, a través del filtro de la revista de la UNAM. Pero luego empiezan los reparos. “Execramos mucho – escribe Ramírez Moreno- del nuevo pensamiento que hoy dirige el ritmo ideológico de la fecunda intelectualidad mexicana; nuestro temperamento y nuestras convicciones, nos vedan el elogio de principios que

consideramos funestos y erróneos; pero ni el uno ni las otras nos impiden “admirar el dinamismo creador de Vasconcelos, su entereza afirmativa y constante, y el vuelo olímpico de su pensamiento”¹¹¹. Justo en este punto del artículo, aparece una nota al pie, muy probablemente de mano de Arciniegas, que revela las divisiones que la figura de Vasconcelos suscitaba en el grupo de *Universidad*: “Nos parece obvio advertir – dice la nota - que en manera alguna nos solidarizamos con el distingo que hace el amigo Ramírez Moreno, fruto únicamente de su risueño fanatismo. N de la D.”¹¹². En el resto del artículo de Ramírez Moreno, los juicios sobre Vasconcelos siguen fluctuando. El colombiano no ataca directamente el anticlericalismo del mexicano, pero cuestiona su concepción de la vida y también algunas de sus posturas políticas. “No solo – escribe Ramírez Moreno - discrepamos absolutamente del señor Vasconcelos en lo que hace a las nociones fundamentales de la vida y la filosofía, sino también en cuestiones que pueden calificarse de insignificantes. Tal sucede con el prurito vasconcelista de denigrar al señor Carranza”¹¹³. Vasconcelos atacaba al presidente mexicano Venustiano Carranza sobre todo por cuestiones de administración y política, pero Ramírez Moreno lo defiende en cuanto antimperialista y firme defensor de la idea de soberanía. Sin embargo, a pesar de los reproches, el joven colombiano considera que Vasconcelos sea “digno del amor y del respeto de los hispanoamericanos”¹¹⁴. Esto, en particular, por el escudo de la UNAM, que propone insertar en los estemas de todas las universidades hispanoamericanas, y por su afiebrada lucha en contra del analfabetismo. “Este hombre – escribe - ha despertado un fanatismo por el aprendizaje de la lectura y la escritura, que no tiene par”¹¹⁵. El artículo concluye con una exaltación del país azteca: “México, el país más grande de Nuestra América, por sus habitantes, por sus riquezas, por su dignidad indomable, por su juventud

¹¹¹ Augusto Ramírez Moreno, “José Vasconcelos”, en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, sip. El artículo es dedicado a Carlos Pellicer, poeta hispanoamericano. El hispanoamericanismo, el antimperialismo y la defensa de las prerrogativas del “espíritu” frente al avance del pragmatismo materialista y utilitario son lo que une a jóvenes de distintas creencias políticas.

¹¹² Ibid. n.1

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

y por los sentimientos raciales que la inspiran, es grande hoy también por su Gobierno, y por los hombres extraordinarios que allá han visto la luz”¹¹⁶.

El acercamiento de *Universidad* al americanismo de Vasconcelos se tradujo también en la aparición de una sección llamada “Por América”, cuyo propósito era dar cuenta del proceso de articulación de toda una red continental de las juventudes americanistas. La sección – se lee - se proponía “informar del movimiento estudiantil y universitario de América, reproduciendo lo más saliente de las Revistas y dando cuenta de todos los actos de importancia que realicen las juventudes”; y se agregaba que “cuenta para eso UNIVERSIDAD con corresponsales en los grandes centros americanos y con un buen servicio de canje”¹¹⁷.

En esta sección, el 16 de marzo de 1922, la revista vuelve a dedicar un amplio artículo al pensador y político mexicano. La ocasión es su nombramiento como Secretario de Educación Pública de México. “¿Quién es Vasconcelos?”- este es el título – no lleva firma y puede, por lo tanto, ser atribuido a la redacción, con particular referencia a Germán Arciniegas¹¹⁸. El flamante Secretario de Educación de México es presentado como un genio creador, que “va con el dinamismo de la vida, convirtiendo en acción lo que extrae de los libros”; “Sus ideas, todo el mundo lo sabe, son radicales: pero aún dentro de su radicalismo revolucionario, es un espíritu eminentemente constructor. Para él la revolución debe ser lo más posible creadora y lo menos posible destructora. Él sabe que uno de nuestros problemas básicos es el desasimiento de nuestras capas sociales más humildes; que toda edificación social sobre una masa ineducada e inconsciente es olopelesca y deleznable: por eso lo vemos luchar con una consagración no ya de buen gobernante sino de buen apóstol en el ramo de la Instrucción Pública”¹¹⁹. Dato muy interesante, la figura de Vasconcelos sirve también al articulista para atacar a la teoría del arte por el arte, en nombre de un arte al servicio del progreso de las multitudes: “Si el genio tiene tan alta significación es por su capacidad de servir más que los otros a las multitudes, ha escrito Vasconcelos. Vamos viendo que el flamante Secretario de Instrucción no ha hecho suyo el evangelio del arte por

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ “Por América”, en *Universidad*, n. 24, Bogotá, 12 de enero de 1922, sip.

¹¹⁸ “¿Quién es Vasconcelos?” en *Universidad*, número 31, Bogotá, 16 de marzo de 1922, sip.

¹¹⁹ Ibid.

el arte. Un hondo sentido cristiano de la vida, de la solidaridad humana, de la propia responsabilidad ante el problema de la evolución social, lo posee”¹²⁰. Pensando en el formalismo vacío que abundaba en las letras colombianas, el artículo concluye: “Quisiéramos que EL MAESTRO iniciara a nuestros escritores en un nuevo periodo, que bien podríamos llamar anti literario, y que sirviera para decir las cosas como son, muy lejos de la tiranía de la forma, muy lejos del vano fantasma de la gloria”¹²¹.

Pero, otra vez, el entusiasmo irrestricto por Vasconcelos era solo de parte liberal. Si Arciniegas, en línea con Pellicer, consideraba al líder mexicano como un Prometeo que había llevado la luz a Latinoamérica, los jóvenes conservadores, con a la cabeza Ramírez Moreno, seguían mirando con preocupación al anticlericalismo que lo distinguía. Vasconcelos fue el objeto de una fuerte polémica entre los jóvenes intelectuales colombianos, tanto es que, en junio de aquel año, incitado posiblemente por Pellicer, el líder mexicano dirigió una dura carta a Ramírez Moreno en la cual señalaba, sin titubeos, el obstáculo representado por la iglesia en el camino de Colombia hacia el progreso¹²². Muy política, la carta de Vasconcelos sostiene que el gobierno mexicano es un gobierno de “tendencias avanzadas”, mientras el de Colombia no, porque “consulta asuntos con la Mitra”. “Para establecer la verdadera unidad hispanoamericana – sostiene Vasconcelos -, es necesario que todos los Gobiernos del Continente sean liberalmente avanzados, es necesario borrar las fuerzas del pasado, acabar con la intervención de la Iglesia en asuntos políticos y civiles”¹²³. Vasconcelos anhelaba una confraternidad hispanoamericana fundada sobre el principio de la justicia social e inspirada en los ideales humanitarios llevados adelante por hombres como Tagore, Rolland, Gandhi, Tolstoi, que estaban en su horizonte

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² “Méjico y Colombia. Importantísima carta de don José Vasconcelos al señor Ramírez Moreno”, en *La República*, 27 de junio de 1922, cit. en Ricardo Arias Trujillo, *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Ediciones Unianades, Bogotá, 2007, p.75.

¹²³ Ibid.

intelectual. Desde su punto de vista, “el aristocraticismo en política, el patriotismo nacionalista, el catolicismo” eran los principales obstáculos que había que superar¹²⁴.

La atención que *Universidad* reservó a Vasconcelos se tradujo también en un deseo de reforzar las relaciones entre Colombia y México. En el número 33, un artículo firmado por Ll Vaux considera inaceptable que Colombia no tenga todavía una representación diplomática en el país hermano de México e interpreta este hecho como la señal de un sometimiento del gobierno nacional ante los intereses políticos de los Estados Unidos. “Por una sorprendente inadvertencia de nuestros gobernantes – se lee - habíamos mantenido en completo olvido nuestras relaciones con la República de Méjico, no obstante que ese pueblo con sus hazañas, dignas de la antigüedad, tenía en expectación constante al universo todo. Y al paso que lanzábamos hasta el mismo corazón de Europa el mensaje, ingenuo y trivial, de nuestra amistad, y que nuestros diplomáticos lucían en las cortes más exóticas, sin fin y sin objeto, sus arcaicos vestidos galoneados, en la villa, muy noble y muy gallarda, de los viejos aztecas no había tan solo quien levara a sus hijos el presente de un saludo”¹²⁵. Vaux reconoce al presidente mexicano Venustiano Carranza el mérito de haber enviado una misión diplomática a los países de la ex Gran Colombia y recuerda que gracias a esta misión él mismo pudo entrar en contacto con personalidades excepcionales como Eduardo Colín, Juan José Tablada y Carlos Pellicer. Pero Colombia no había sabido devolver el favor. El gobierno de Marco Fidel Suárez tuvo la intención de intercambiar representantes, pero al final no lo hizo, y tampoco lo hizo su sucesor, porque llegó un veto de la presidencia de los Estados Unidos, que quería evitar la difusión, en Latinoamérica, del ejemplo mexicano. “Fue entonces voz aceptada y corriente – se lee - que el democrático Wilson, la más blanca

¹²⁴ Ibid.; las diferencias volverían a aparecer el año siguiente – 1923 - cuando Arciniegas y su facción propondrían la candidatura del mexicano a “maestro de la juventud” de Colombia, encontrando resistencias de parte de los conservadores. De acuerdo con el testimonio de Arciniegas, el nombramiento de Vasconcelos fue precedido por una formidable sesión de discursos en pro y en contra de Vasconcelos (cfr. Antonio Cacia Prada, *op. cit.*, p. 100). La cuestión del nombramiento de Vasconcelos a “maestro de la juventud” es tratada ampliamente más adelante, en este mismo capítulo.

¹²⁵ LLVaux, “Colombia y México”, en *Universidad*, n. 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, P. 205.

paloma que ha producido el continente, se oponía a que Colombia tuviese representante en México”¹²⁶.

Vientos socialistas

Pero desde México no llegó sólo la influencia de Vasconcelos. En correspondencia con el primer Congreso Internacional de Estudiantes que tuvo lugar en 1921 en Ciudad de México, *Universidad* registró el inicio de un proceso de radicalización hacia la izquierda de algunos sectores de la juventud nacional y continental. Si bien la revista nunca se correría hacia la izquierda radical, los humores socialistas se instalarían entre la intelectualidad capitalina y dentro de unos años aflorarían, nítidos, en la revista *Los Nuevos*. En el artículo “Las orientaciones juveniles y el Congreso Internacional de Estudiantes de México”, el líder estudiantil Eduardo Esguerra Serrano auspicia que los jóvenes colombianos adhieran a las conclusiones del Congreso, que apuntaban hacia un socialismo humanitario e internacionalista en el cual pesaba la idea rollandiana de renovación de la humanidad. “La juventud universitaria – se lee en las conclusiones - deberá luchar por el advenimiento de una nueva humanidad, basada sobre los principios modernos de la justicia económica, social e internacional. ¿Cómo lograrlo? Para este objetivo bregará: 1) Por la abolición del actual concepto del Poder Público, que imponiendo al Estado una entidad moral soberana diversa de los hombres que la constituyen, se traduce en un esfuerzo subjetivo de dominación de los menos por los más; 2) Por destruir la explotación del hombre por el hombre y la organización actual de la propiedad, evitando que el trabajo humano sea considerado por más tiempo como una mercancía, y estableciendo el equilibrio económico y social; 3) Por obtener, en oposición al principio patriótico del nacionalismo, la integración de las nacionalidades en una comunidad universal”¹²⁷.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Cfr. Eduardo Esguerra Serrano, “Las orientaciones juveniles y el Congreso Internacional de Estudiantes de México”, en *Universidad*, n. 25, Bogotá, 26 de enero de 1922, sip. El mismo número de la revista, en la sección “Por América”, reporta el discurso proferido por Vasconcelos durante ese Congreso. Entre otras cosas, el mexicano se muestra abierto hacia todos los hombres de todas las razas que estén animados por espíritu de bondad y justicia; hace hincapié en la libertad de México y pone en relación la época actual y la del cristianismo primitivo, haciendo resonar las conclusiones del Congreso: “Creo que en nuestro tiempo, y hablo del mundo entero, no solo de México, se han resuelto por lo menos teóricamente los hondos

La perspectiva socialista se filtró en *Universidad* también a través del cronista antioqueño Luis Tejada, quizás su máximo interprete en aquel momento. “El mundo – escribe Tejada en una carta a Arciniegas publicada en la revista – se está dividiendo definitivamente en dos mitades contradictorias, bravías, cuyas tendencias especiales pueden encerrarse dentro de dos únicas palabras igualmente hermosas y expresivas: Tradición y Revolución. De un lado, todo lo antiguo, en la filosofía, en el arte, en la política, en la sociedad, con el prestigio venerable que el tiempo da a las cosas trabajosamente elaboradas. Del otro lado, todo lo nuevo, lo radicalmente subversivo en la filosofía, en el arte, en la política, en la sociedad, con la atención indefinible y maravillosa que ejerce en los espíritus ávidos la evolución. Es decir, Charles Maurras y Lenin; el orden inteligente y el desorden fecundo”¹²⁸.

La perspectiva de una renovación socialista del mundo volvió a asomarse también en el número 31 con la publicación de una reseña del escritor ruso Máximo Gorki acerca de la novela de Henri Barbusse *En el fuego*, en la cual se habla de las masacres de la Primera Guerra Mundial. El texto de Gorki, retomado de la revista mexicana “El Libro y el Pueblo” – otra señal de atención de *Universidad* a la prensa mexicana – sostiene que la carnicería de la Primera Guerra Mundial no ha sido del todo vana, en cuanto ha servido para develar la mentira de una guerra hecha en nombre de un Dios que no existe y de una patria que está al servicio de los intereses de los poderosos. La guerra - señala Gorki - ha servido para despertar en los pueblos la conciencia de ser explotados y manipulados, preparando así una transformación revolucionaria. El escritor ruso pone en evidencia como cada página del libro de Barbusse sea “un golpe de martillo de la verdad sobre todo aquel edificio de mentira, hipocresía y crueldad, que en conjunto se llama *la guerra*. Su libro sombrío es horrible por su verdad implacable, pero siempre tras las tinieblas oscuras que nos pinta este autor, brillan las pequeñas luces de la conciencia nueva, y creemos que estas lucecitas muy

problemas sociales que han impedido hacer de este mundo una morada de paz y bienandanza; y creo que estas soluciones, aunque todavía sujetas a rectificaciones de detalle, hacen de nuestra época una edad comparable solamente a la de los primeros siglos del cristianismo, cuando se resolvieron los problemas del alma y que dejaron sentadas las bases de una justicia social verdadera”.

¹²⁸ Cfr. Luis Tejada, “Página de Luis Tejada”, en *Universidad*, n.30, Bogotá, 9 de marzo de 1922, sip. Fue Arciniegas a quien pidió esta contribución a Tejada.

pronto se avivarán hasta convertirse en la llama mundial de la purificación de la tierra, asolada por las plagas del demonio del Capital”¹²⁹.

Sin embargo, la concesión de estos espacios a la perspectiva de un socialismo universal que iba más allá de los principios de nacionalidad y de raza no reflejaba la línea mayoritaria de *Universidad*, que, lejos de ser comunista (Arciniegas nunca fue comunista, ni hablar de sus colaboradores conservadores), seguía apegada a una idea romántica de nación sobre base étnica y podía, a lo sumo, llegar a concebir una integración entre naciones soberanas, cada una respetuosa de la identidad y libertad de la otra. Anclada en el pensamiento decimonónico de figuras como Bolívar, Martí y Rodó, *Universidad* no abogó por el internacionalismo clasista, sino por la construcción de una gran nación interclasista americana (la “Patria Grande”; “Nuestra América”) a partir de una movilización continental de los estudiantes de las “patrias chicas” y sin renegar de la raíz hispana, como se había hecho en el pasado, en parte por marcar distancias luego de la independencia y en parte por la influencia del pensamiento positivista; y es por la misma razón que durante su segunda época *Universidad* no evolucionaría en dirección del socialismo y de posiciones clasistas-internacionalistas, sino en dirección del aprismo de Víctor Raúl Haya de la Torre, o sea de un pensamiento esencialmente nacionalista, aunque contaminado con elementos de socialismo.

Las artes plásticas en la primera época de *Universidad*

Desde los primeros números, *Universidad* se muestra cercana a los jóvenes artistas de orientación renovadora activos en la capital y preocupada, además, por el desarrollo de un arte nacional con rasgos propios, emancipado de los modelos académicos.

El primer número ya deja intuir el interés de la revista por el arte joven. Por un lado, aparece una fotografía en conmemoración de Luis Carlos Jaramillo, “talentoso estudiante de bellas artes, fallecido repentinamente”¹³⁰. Es un homenaje sencillo, que no viene acompañado por

¹²⁹ Cfr. Máximo Gorki, “Un libro notable”, en *Universidad*, número 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, pp. 214-216. A otra novela de Barbusse, *El infierno*, *Universidad* dedica una reseña en el número 31. Cfr. V. Sánchez Montenegro, “El infierno”, en *Universidad*, n.31, 16 de marzo de 1922, pp. 162 y 186.

¹³⁰ “Luis Carlos Jaramillo M.”, en *Universidad*, n. 1, Bogotá, 24 de febrero de 1921, p.3

ningún tipo de profundización, pero señala de entrada la proximidad de la publicación al ambiente de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Por otro lado, aparece una breve nota en la cual se anuncia una gran exposición de arte nacional organizada por la Librería Santa Fe de Gustavo Santos Montejo, hermano del influyente Eduardo Santos Montejo, dueño del periódico *El Tiempo*, exponente de punta del liberalismo y futuro presidente de Colombia¹³¹. Aunque la nota no lo aclare, en la muestra iban a participar algunos de los maestros consagrados del arte nacional de aquel momento – desde Ricardo Acevedo Bernal a Jesús María Zamora a Eugenio Peña – pero el énfasis iba a ser puesto sobre Roberto Pizano, un artista joven que acababa de regresar de un periodo de formación en Europa y en el cual Arciniegas reponía muchas esperanzas para el futuro del arte colombiano¹³².

Vale la pena, aquí, hacer una pequeña digresión para introducir la figura de Gustavo Santos, quien jugó un papel importante, al lado de *Universidad*, en la promoción de una nueva oleada de artistas de orientación moderna y nacional. A la par de su hermano Eduardo, Gustavo pertenecía a la generación del centenario y era una figura de prestigio en el ambiente cultural y político capitalino¹³³. En 1916 había estado entre los fundadores de la

¹³¹ “La Exposición de la Santa Fe”, en *Universidad*, n. 1, Bogotá, 24 de febrero de 1921, p. 19.

¹³² Pintor, historiador y gestor cultural, Roberto Pizano (1896-1929) fue alumno de Coriolano Leudo y Ricardo Acevedo Bernal en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Entre 1917 y 1920 transcurrió su primera temporada en Europa, estudiando en la Academia de San Fernando de Madrid y realizando viajes por Francia e Italia. Regresado a Colombia, se volvió docente de la Escuela de Bellas Artes y empezó a trabajar en una monografía sobre el pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que concluiría solo en 1926. En 1923 volvió a Europa, estableciéndose primero en España y luego en Francia. En 1927 regresó nuevamente a Bogotá, adonde dirigió la Academia de Bellas Artes hasta su prematura muerte en 1929. Como artista Pizano fue sustancialmente un conservador, influido según los momentos por el clasicismo, la pintura española de Sorolla y Sotomayor y la pintura francesa, tanto la romántica-sentimental como la preimpresionista y la simbolista. Su actitud conservadora se ve reflejada, a comienzo de los años veinte, en su adhesión al Círculo de Bellas Artes, si bien fue cercano también a exponentes del grupo de *Universidad*. Sin embargo, su mayor contribución al desarrollo del arte colombiano se dio en el campo de la institucionalidad artística. Una vez asumida la dirección de la Escuela de Bellas Artes, creó un museo de yesos y reproducciones en grabado para que los alumnos pudieran conocer y copiar las obras de los grandes artistas europeos. Además, trató de hacer revivir la antigua sección de grabado, que había sido organizada por Urdaneta – el fundador, a finales del siglo XIX, de la Escuela de Bellas Artes - y consiguió que el gobierno apoyara económicamente a la Escuela, con lo cual pudo aumentar el profesorado y adquirir algunos elementos indispensables para la enseñanza de las bellas artes.

¹³³ Pianista, crítico de arte y político, Gustavo Santos Montejo (1892-1967) fue el menor de los hermanos Santos Montejo (Guillermo, Enrique, Eduardo, Hernando y Gustavo). Provenía entonces de una de las familias más influyentes en la vida política y cultural de Colombia en el siglo XX. Como reporta Fernando Gil Araque, “a diferencia de sus hermanos, Gustavo se dedicó al estudio de las humanidades, la música y las artes. En Bogotá estudió piano con Honorio Alarcón en la Academia Nacional de Música. En septiembre 1909

prestigiosa revista *Cultura*, publicación símbolo del centenarismo, pero apoyaba también abiertamente al grupo de *Universidad*, que, en algunos aspectos, como la estructura bipartidista y la postura nacionalista, no se alejaba de la matriz centenarista. Entre otras cosas, fue uno de los primeros sostenes económicos y políticos del joven movimiento estudiantil guiado por Arciniegas, así como de los artistas del Centro de Bellas Artes, que bordeaban aquel movimiento. Su librería hacía descuentos a los afiliados a la Federación de Estudiantes¹³⁴ y en más de una ocasión fue utilizada como espacio para realizar exposiciones de los artistas del Centro de Bellas Artes - exposiciones que luego, en un juego sinérgico, la revista *Universidad* se preocupaba por reseñar -, así como de otros talentos emergentes, como el joven antioqueño Pedro Nel Gómez, que expuso allí en 1923.

El interés de los hermanos Santos por el arte es un hecho notorio para quienes se han acercado a los procesos artísticos colombianos de los años veinte y treinta¹³⁵. Pero si Eduardo no pasó de ser un culto mecenas de talentos nacionales, Gustavo – quien, a

partió hacia París en compañía de su hermano Eduardo, quien se desempeñó como adjunto de la legación colombiana en esa ciudad. Gustavo cursó cuatro años de piano en la Schola Cantorum de Paris con Vicent D'Indy, posteriormente vivió en Alemania e Italia. Regresó a Colombia en julio de 1915, desarrollando una labor más como intelectual que como músico. En los años veinte y treinta inició la promoción de las artes en especial la música, la literatura y las artes plásticas. Fue entusiasta colaborador de la Revista *Cultura* en la que participan intelectuales como Luis López de Mesa, José Restrepo Rivera, Agustín Nieto Caballero, Luis Eduardo Nieto y el caricaturista Ricardo Rendón entre otros; Santos estableció el Centro de Estudios en donde reunía damas bogotanas en torno a conferencias y audiciones musicales. Como funcionario público fue director de la oficina de Bellas Artes en el Ministerio de Educación Nacional (1935-1936) y alcalde de Bogotá en 1938. Fue crítico de arte en diferentes medios escritos del país, fueron célebres sus columnas en los periódicos *El Gráfico* y *El Tiempo* en Bogotá, periódico en el que inició la columna "La Danza de las horas" bajo el seudónimo de Calibán. Como crítico en los años 20 estuvo al tanto de músicos modernos en su momento en París como Claude Debussy y Camille Saint-Saëns". Cfr. Fernando Gil Araque, "Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937", en *Música, cultura y pensamiento. Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, Ibagué (Colombia), ed. Conservatorio del Tolima, vol. 1, pp. 13-33, p.16, n.2.

¹³⁴ Cfr. "La librería "Santa Fe" y la Federación de Estudiantes", en *Universidad*, n.8, Bogotá, 27 de mayo de 1921, p.146.

¹³⁵ Sería oportuno un estudio pormenorizado del conjunto de iniciativas en favor del arte protagonizadas por los hermanos Enrique y Gustavo Santos a lo largo de sus respectivas carreras, aunque fue sobre todo durante los años veinte, antes de que en el país comenzara a formarse un sistema del arte moderno capaz de sostenerse por sí mismo y que el Estado empezara a proporcionar tímidas ayudas a los artistas, que la familia Santos, cuyo gusto puede clasificarse genéricamente de tardo-romántico y estetizante, con un ojo hacia París y otro hacia Madrid, utilizó su solvencia económica y su influencia política y mediática para sostener a jóvenes artistas de talento. No se limitaron a comprar obras de los artistas que apreciaban o a ayudarlos a exponer y a encontrar otros clientes; en algunos casos, los apoyaron también en la consecución de los medios para estudiar y sobrevivir en el exterior, por ejemplo, organizando rifas de sus obras.

diferencia del hermano, contaba con una sólida formación humanista - se involucró mucho más en el asunto. En los años veinte, por ejemplo, no solo utilizó su librería para exponer a los artistas nacionales - tanto maestros consagrados como jóvenes emergentes -, sino que ejerció con continuidad y rigor la crítica de arte, escribiendo artículos para diferentes periódicos, y pronunció discursos en ocasión de exposiciones importantes, como la que *Universidad* y el Centro de Bellas Artes organizaron en julio de 1921 en el foyer del Teatro Colón de Bogotá, o la de arte moderno francés que tuvo lugar en la capital en 1922, en la cual trabajos cubistas de Albert Gleizes figuraron al lado de trabajos más tradicionales, de corte académico y tardoimpresionista¹³⁶. Lo que emerge es un intelectual comprometido con el desarrollo del arte nacional y cercano a la sensibilidad de los jóvenes artistas, aunque atento también a los artistas ya reconocidos, a los maestros académicos – elogió, por ejemplo, un maestro del academicismo como Epifanio Garay - y no dispuesto a rupturas abruptas con la tradición¹³⁷. Gustavo Santo aparece, en suma, como el clásico centenarista conciliador: un puente entre viejas y nuevas generaciones; alguien abierto al nuevo, pero al mismo tiempo muy lejano del espíritu destructor de los vanguardistas radicales.

Volvemos ahora a la exposición en la librería Santa Fe anunciada en el primer número de *Universidad*. Ya se dijo que, en ella, iban a participar maestros “oficiales” como Ricardo Acevedo Bernal, Jesús María Zamora o Eugenio Peña, pero la revista, fiel a su espíritu generacional, subraya también que la exhibición “dará a conocer a un joven pintor, estudioso y de talento, don Roberto Pizano”, cuya obra orientará al público “acerca de la

¹³⁶ Acerca de esta exposición, véase *Carlos Arturo Fernández Uribe, Gustavo Adolfo Villegas Gómez, “En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín”, en HiSTOReLO. Revista de Historia Regional y Local, vol. 9, n.17, pp. 84-120, 2017. Accesible online: <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55495>*

¹³⁷ Queda pendiente un estudio pormenorizado sobre la actividad de Gustavo Santos como crítico de arte. Un rápido vistazo a algunos de sus artículos – por ejemplo, las notas sobre Epifanio Garay (“Un maestro de la pintura: Garay”, en *El Gráfico*, Bogotá, 12 de agosto de 1922, pp. 148–149), sobre la exposición de arte francés de 1922 (“En la exposición de arte francés”, en *El Gráfico Ilustrado*, n. 614, Bogotá, 9 de septiembre de 1922, pp. 212- 213), sobre Roberto Pizano (“El pintor Roberto Pizano” en *El Gráfico*, Bogotá, 14 de abril de 1923, pp. 619–620), sobre el museo creado por Pizano en la Escuela de Bellas Artes (“El museo de Bellas Artes”, en *Cromos*, n. 739, Bogotá, 18 de abril de 1931, sip) o sobre el Primer Salón de Artistas Colombianos de 1931, el antecedente más cercano al Salón Nacional de Artistas, vigente en el país desde 1940 (“Al margen del primer salón de artistas colombianos”, en *Cromos*, n. 777, Bogotá, 29 de agosto de 1931, sip) – nos hablan de una figura interesada a promover el arte nacional, pero sin romper con la tradición.

marcha del arte nacional”¹³⁸ . *Universidad* se enfoca sobre Pizano por considerarlo una posible promesa del arte nacional. “Perdón, perdón a don Ricardo Acevedo, a Zamora, al señor Peña, - se lee en el número sucesivo, en una nota que comenta la exposición - si no hablamos de lo que llevaron allá. Nuestra atención se dirige hacia el joven bienvenido”¹³⁹, donde la expresión “joven bienvenido” se explica con el hecho que Pizano acababa de regresar de un periodo de estudios en la Academia de San Fernando de Madrid y de una serie de viajes por Francia e Italia.

Pero las obras que Pizano expuso se revelaron una delusión. No eran sino copias de grandes maestros españoles de la época, como Joaquín Sorolla y Julio Romero de Torres. “Una exposición de pintura. Pertenece a Roberto Pizano. Pero hay dos Sorollas y un Romero de Torres. Copias, muchas y creo que poco felices copias por el expositor. Le visité en su casa: tiene apuntes maravillosos. Academias que no presentó por escrúpulos y otras cosas”, comentó Arciniegas a Carlos Pellicer¹⁴⁰. Posiblemente Arciniegas y los otros redactores de *Universidad* esperaban de Pizano nuevas interpretaciones de temas nacionales y, a pesar de tener ellos mismos una inclinación hispanista, no apreciaron la simple copia de modelos importados. Por cuanto bien ejecutada, la españolería era algo que los redactores de *Universidad* y los jóvenes artistas que los rodeaban no estaban dispuestos a tolerar, en cuanto contravenía a lo que era su propósito principal: nacionalizar el arte colombiano.

El anhelo de un arte nacional

La preocupación por dar forma a un genuino arte nacional constituye el tema central de la casi totalidad de las notas sobre arte de la primera época de *Universidad*. Mirando el conjunto de lo que se escribió emerge, aunque de manera todavía no bien definida, un propósito novedoso y de gran alcance para los años a venir: delinear y consolidar un

¹³⁸ “La Exposición de la Santa Fe”, en *Universidad*, n. 1, *op. cit.*

¹³⁹ “Roberto Pizano”, en *Universidad*, n.2, Bogotá, 10 de marzo de 1921 p. 38.

¹⁴⁰ Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, febrero 1921, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp.67-69. En la misma carta, el colombiano aclara al mexicano que la exposición se hizo por y para Pizano, aunque el artista decidió presentar solo copias (Velásquez, Rivera, Ticiano...) junto con dos auténticos apuntes de Sorolla, dos grandes fotos de cuadros de Romero de Torres, un lienzo atribuido a Murillo, un medallón del poeta Silva realizado por Tobón Mejía. Estos escasos datos son suficientes para evidenciar el talante hispanizante del artista.

movimiento artístico capaz de interpretar originalmente el paisaje y el ser nacional. Esta perspectiva no llevó solo a rechazar el españolismo, sino también el rígido acatamiento de los principios académicos, en cuanto estos, a pesar de su pretendida universalidad, terminaban reflejando un punto de vista no genuinamente americano, reconducible, en última instancia, a Europa.

Universidad encaró el problema del arte nacional desde cuatro distintos ángulos: primero, dio voz a las solicitudes de reforma de la Escuela de Bellas Artes que venían de los estudiantes, indicando también al Estado posibles medidas para facilitar un despegue del arte nacional; segundo, anunció y reseñó con amplitud una importante exposición que el Centro de Bellas Artes organizó en 1921 en el foyer del Teatro Colón, reproduciendo las imágenes de algunas de las obras expuestas; tercero, delineó, en una serie de artículos firmados por Augusto Olivera – un crítico hoy olvidado - un pequeño canon de jóvenes artistas nacionales, entre los cuales se destacan las figuras de Félix María Otálora y José Domingo Rodríguez; y cuarto, tomó partido en contra de la costumbre de los políticos colombianos de encargar los monumentos públicos a los artistas extranjeros, en lugar de los artistas nacionales. A continuación, se analizarán, uno por uno, estos cuatro puntos.

Las protestas contra la academia

El relieve que los artistas del Centro de Bellas Artes asumen en la primera época de *Universidad* indica que los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, institución frecuentada por la mayoría de los artistas del Centro, participaron activamente en las movilizaciones estudiantiles que tuvieron lugar en Colombia entre finales de los años diez y comienzo de los veinte. La misma Escuela de Bellas Artes no estuvo exenta de movilizaciones y fue blanco de críticas, como muestra una carta dirigida al entonces rector de la institución, el pintor Ricardo Borrero Álvarez, por parte del alumno y delegado de la Asamblea de Estudiantes José María González Concha.

Publicada en el sexto número *Universidad*, la carta da cuenta del clima de agitación que atravesaba la institución y de las principales críticas que venían del estudiantado. En primer lugar, González Concha reivindica la magnitud de la movilización de los estudiantes de la

Escuela de Bellas Artes, reportando que, de acuerdo con el gobierno, allí se estaba “fraguando un movimiento revolucionario” similar a la que ocurrió en la Escuela de Ingeniería en 1919¹⁴¹. Luego – y esta es la parte más significativa del texto – pasa a exponer las principales quejas del estudiantado hacia la institución. Hace énfasis en dos cuestiones: la falta de una orientación general de la Escuela y – dato crucial, que indica un afán de modernidad de parte de los artistas jóvenes - la crítica de los métodos de enseñanza de tipo académico tradicional, considerados superados y aburridos. “El dibujo preparatorio – se lee -, con su sistema de fotografiar yesos con prolija pulcritud en larguísimas y fatigosas horas, en vez de ir formando en el alumno su propia personalidad y de despertar sus iniciativas, produce por el contrario el debilitamiento de ellas, acostumbrando a los alumnos a estudiar la naturaleza ya interpretada. También es efecto de dicho sistema un aburrimiento desesperante...”¹⁴². González Concha da cuenta aquí de una de las principales quejas de los artistas y comentaristas de orientación renovadora y nacionalista: la crítica de una formación basada en la copia pasiva de una naturaleza “ya interpretada” por artistas del viejo mundo¹⁴³. La academia constreñía, mientras los jóvenes buscaban libertad expresiva. La academia imponía filtros, mientras los jóvenes buscaban eliminarlos. Unos años más tarde sería el propio Arciniegas, en un artículo titulado “El sentido de la escultura nacional”, quien formularía con claridad la idea de que la copia obligada del arte extraño no sólo aplasta la personalidad del alumno, sino reprime y retarda la aparición de un arte auténticamente nacional. “Durante muchos años – escribe Arciniegas - creímos que el todo era asimilar las culturas europeas. En ello no iba nada de nuestra propia alma: el arte declinó, dudó, y en esta declinación y en esta duda naufragaron muchas cosas: entre ellas la escultura”, pero “lo más grave ha sido y aún sigue siéndolo, la ignorancia de que existe

¹⁴¹ “Cómo va la Escuela de Bellas Artes”, en *Universidad*, n. 6, Bogotá, 28 abril de 1921, p. 113.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Una posición como esta hace comprender por qué la precedente exposición de Pizano, compuesta casi solo de copias de grandes maestros europeos, no haya entusiasmado al círculo de *Universidad*; y al mismo tiempo hace comprender cuanto Pizano estuviera anclado a las prácticas académicas. No es sorprendente que cuando dirigió la Escuela de Bellas Artes, entre 1927 y 1929, una de sus principales preocupaciones fue la de importar de Europa una vasta colección de yesos y grabados para que los alumnos pudieran copiar los clásicos. Este tipo de posiciones aleja a Pizano de los artistas del Centro de Bellas Artes, que tenían en el rechazo de la copia académica uno de sus principales pilares argumentativos.

un alma nacional”¹⁴⁴. Una idea similar la expresaría también Pedro Nel Gómez, hacia el final de su carrera, cuando, recordando sus años de formación, dijo: “Los modelos académicos, las Venus de yeso, los ejercicios meramente escolásticos y puramente repetitivos merecieron desde el principio mi rechazo... Aspiraba a la expresión de un mundo personal por medios igualmente propios”¹⁴⁵.

En un número sucesivo, *Universidad* puso también el dedo en una de las fallas más visibles del sistema artístico nacional: la falta de apoyo oficial a los artistas jóvenes por medio de un sistema de becas, concursos y premios; un apoyo que, de existir, hubiera dado con seguridad mayor vigor y dinamismo al arte nacional. La ocasión para señalar la intolerable ausencia del Estado en el patrocinio de las artes fue una conferencia que un joven artista y diplomático argentino, Federico Zampini, dictó en el Foyer del Teatro Colón a comienzo de junio de 1921. Zampini enfatizó los beneficios de las políticas estatales de apoyo al arte que se habían implementado en la Argentina: las becas para estudiar en Europa, otorgadas sobre la base de concursos que se realizaban cada cuatro años; el Salón nacional, sostenido por el gobierno, al cual los becarios en el exterior tenían que enviar cada año un trabajo; y los premios que otorgaban el Salón y el Museo Nacional. Además, destacó los enormes beneficios en términos de educación del gusto que toda la sociedad traía del apoyo oficial al arte. Según el argentino, era sobre todo el Salón que desempeñaba “una gran misión educativa, puesto que no solo despierta interés entre el núcleo de profesionales y conocedores, sino que también numeroso público lo visita, el que poco a poco va educando su gusto que, como acontece con toda cosa noble y bella, lo atrae más cada día”¹⁴⁶.

En su momento, el mensaje de Zampini no tuvo consecuencias directas, pero las ideas que contenía fraguaron en la intelectualidad joven de Colombia y algunos años más tarde empezaron a haber cambios. Ya durante los veinte se comenzaron a otorgar becas públicas para permitir a los artistas jóvenes de estudiar en Europa, pero habrá que esperar hasta

¹⁴⁴ Germán Arciniegas, “*El sentido de la escultura nacional*”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 20 de agosto de 1933, pp.8-9.

¹⁴⁵ *Ibid.* p.8

¹⁴⁶ Federico Zampini, “*Conferencia sobre arte*”, en *Universidad*, n.9, Bogotá, 9 de junio de 1921, pp. 151-153.

1940 para que uno de los políticos más brillantes de la generación de “los nuevos”, Jorge Eliecer Gaitán, mientras era alcalde el Bogotá, fundara el Salón Nacional de Artistas.

El Centro de Bellas Artes y la exposición en el foyer del Teatro Colón

Como señalado en más de una ocasión, *Universidad* promovió activamente la labor del Centro de Bellas Artes, una asociación de carácter gremial nacida hacia octubre de 1919 - cuando la revista todavía no existía - por iniciativa de un grupo de escultores y pintores que en su mayoría eran estudiantes o ex estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. En origen, el nombre completo de la asociación, como ya mencionado en el capítulo anterior, era Centro Nacional de Bellas Artes para la Ayuda Mutua y el Desarrollo de la Profesión¹⁴⁷. De acuerdo con el artículo “Por las bellas artes”, aparecido en *El Tiempo* el 8 de octubre de 1919, los fundadores del Centro fueron Gustavo Arcila Uribe, quien asumió el cargo de presidente; León Cano –hijo del artista centenarista Francisco Antonio Cano–, quien fue nombrado vicepresidente; y Adolfo Samper, quien fue elegido secretario “perpetuo” y responsable de la imagen gráfica de la publicación; mientras en la junta directiva figuraban, entre otros, los nombres de Félix María Otálora, José Domingo del Carmen Rodríguez, Luis Carlos Jaramillo, Manuel Niño y José A. Rodríguez¹⁴⁸. Muchos de estos jóvenes artistas eran amigos

¹⁴⁷ La existencia de un nexo entre el Centro de Bellas Artes y *Universidad* aparece con claridad durante la primera época de la publicación y varios historiadores, desde Álvaro Medina a Ricardo Rey Márquez e Ivonne Pini, han puesto el acento sobre este nexo. En principio había incertidumbre acerca de la fecha de nacimiento del Centro. En *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 175) Medina lo ubica en 1924, como consecuencia de la exposición de arte moderno francés de 1922, pero Rey Márquez ha sacado a la luz un artículo de *El Tiempo* (“Por las bellas artes”, en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de octubre de 1919, p. 5) que prueba que el nacimiento se remonta a octubre de 1919 y que la idea de fundar la asociación existía ya en 1918. (Cfr. Juan Ricardo Rey Márquez, “El movimiento estudiantil en las artes plásticas”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n. 12, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 103-133; p.104).

¹⁴⁸ “Por las bellas artes”, en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de octubre de 1919, p.5. Leyendo atentamente la nota en cuestión, la agrupación se configura como muy allegada a la Escuela de Bellas Artes y no parece ser el producto de una contraposición generacional entre estudiantes y maestros. De hecho, en el artículo se dice que en la reunión fundacional, acontecida en el Salón Samper el domingo anterior a la publicación del artículo, se leyeron cartas de apoyo de maestros como Coriolano Leudo, Eugenio Zerda, Guillermo Uribe Holguín, Fídolo González Camargo, Pedro A. Quijano y Miguel Díaz, entre otros. Adicionalmente, se leyeron también unos apuntes sobre el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, “de feliz historia y que en sus principios no fue más de lo que ahora es el de nuestros estudiantes: un núcleo de entusiasmo”. Esta referencia al Círculo de Bellas Artes de Barcelona, una de las cunas del modernismo catalán, que en 1916 fue reconocido como Real Círculo Artístico de Barcelona, permite excluir toda contraposición radical con España, lo que, de por sí, no excluye una intención nacionalista de parte de los estudiantes bogotanos. Cabe mencionar, en fin,

personales de Germán Arciniegas o se movían en círculos cercanos a él. Algunos, como Arcila Uribe y Samper, habían sido también íntimos de Carlos Pellicer, cuando éste estuvo en Bogotá, lo que constituye uno de los elementos que permiten suponer que el poeta mexicano haya sido uno de los principales impulsores de la formación del Centro de Bellas Artes. Este entramado de relaciones muestra que el Centro de Bellas Artes y la revista *Universidad* se gestaron dentro de un mismo ambiente intelectual y explica la profunda simbiosis que hubo entre la revista y las iniciativas y las instancias de los jóvenes artistas nacionales.

Los integrantes del Centro de Bellas Artes apuntaban a un arte nacional desvinculado de la academia y orientado hacia una interpretación libre y directa de los temas escogidos, comenzando por el paisaje. Tanto es que uno de los objetivos declarados de la agrupación era “realizar excursiones y paseos al campo en los cuales se pinte mucho”¹⁴⁹. Esta orientación hacia la pintura al aire libre implicaba también un alejamiento de los *clichés* costumbristas, pintorescos y folclóricos provenientes de la península ibérica, la llamada *españolera*. Dado el talante hispanista de la clase dirigente de la época – sobre todo la conservadora, pero también parte de la liberal – era muy común ver artistas colombianos pintar gitanas, campesinos pobres, toreros y manolas con un estilo donde el academicismo se contaminaba con elementos impresionistas y tardo-románticos tomados de Sorolla, Romero de Torres, Zuloaga y otros maestros de la pintura española.

Cierta propensión a la *españolera* se encuentra en las obras producidas en el ámbito del Círculo de Bellas Artes de Bogotá, una asociación activa por lo menos desde 1920, cuando tuvo lugar la primera exposición de pintura y escultura de dicha agrupación (Fig. 5 y 6)¹⁵⁰.

que siempre en el artículo “Por las bellas artes” se señala que la inauguración del Centro de Bellas Artes coincidió con una primera exposición del grupo, a la cual seguirían otras en los años sucesivos.

¹⁴⁹ Ibid. Los paseos para pintar al aire libre a los cuales se hace referencia eran pensados como actividades de la Escuela de Bellas Artes. Otras finalidades de la agrupación eran realizar exposiciones y, por este medio, lograr que los encargos “que hoy en día se confían a personas ignorantes o a extranjeros que no conocen nuestra idiosincrasia” se terminaran confiando a los jóvenes del Centro. Todo esto debía, en últimas, contribuir a mejorar la condición socioeconómica de los artistas.

¹⁵⁰ No hay certeza acerca de la fecha de fundación del Círculo de Bellas Artes. Siguiendo un testimonio tardío del pintor Miguel Díaz Vargas, se habría fundado en 1912 teniendo como primer presidente a Ricardo Acevedo Bernal (Cfr. Miguel Díaz Vargas. “Domingo Moreno Otero”, en *Homenaje al maestro Domingo Moreno Otero. Exposición de sus obras*, catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional, Universidad

El Círculo contaba con la adhesión de artistas de distintas generaciones que, tomados en conjunto, constituían la nómina “oficialista” de la época: Eugenio Peña (1860-1944), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), Jesús María Zamora (1871-1948), Luis Núñez Borda (1872-1970), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Pedro Alcántara Quijano (1878-1953), Rafael Tavera (1878-1957), Eugenio Zerda (1878-1945), Domingo Moreno Otero (1882-1948), Coriolano Leudo (1886-1957), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981), Roberto Pizano (1896-1929) y Efraím Martínez (1898-1956), Colombo Ramelli (?-?) y el español Antonio Rodríguez Villar (1880-?).

El Centro de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes no se contraponían frontalmente¹⁵¹. Como recuerda Ricardo Rey Márquez, ambas agrupaciones se inspiraban en últimas en el modelo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, cuya fundación se remontaba a 1879¹⁵². Sin embargo, había importantes diferencias entre las dos asociaciones. Una primera diferencia era de carácter generacional y social, ya que los integrantes del Centro eran jóvenes

Nacional de Colombia, 1949). Pero la afirmación de Díaz Vargas no está respaldada por documentos. En cambio, el investigador Ricardo Rey Márquez (Cfr. Ricardo Rey Márquez, “El movimiento estudiantil en las artes plásticas”, *op. cit.*, p.125) es propenso a colocar el nacimiento del Círculo a finales de los años diez. Sus argumentos son, en primer lugar, la existencia de un artículo de *Cromos* de 1920 en el cual se reseña la Primera Exposición de Pintura y Escultura del Círculo de Bellas Artes y donde Acevedo Bernal es mencionado como presidente del Círculo (Cfr. “Don Ricardo Acevedo Bernal presidente del Círculo de Bellas Artes”, en *Cromos*, n. 236, Bogotá, 20 de noviembre de 1920, sip). Sin embargo, la fundación del Círculo puede ser retrodatada de algunos meses con respecto a la Primera Exposición, ya que dos meses antes – y este es el segundo argumento - *El Tiempo* reportó que Ricardo Gómez Campuzano había ofrecido una cena a sus amigos del ‘Círculo Artístico’ (Sección “Ecos”, *El Tiempo*, n. 3235, Bogotá, 23 de septiembre de 1920, p. 4.). Apoyándose sobre estos datos, Rey Márquez es propenso a colorar la fundación del Círculo de Bellas Artes en 1920, lo que implicaría que esta asociación nació luego del Centro de Bellas Artes.

¹⁵¹ Ya se mencionaron las cartas de apoyo a la fundación del Centro de Bellas Artes que fueron enviadas por los maestros de la Escuela de Bellas Artes.

¹⁵²Cfr. Rey Márquez, *op. cit.*, p. 103. Se puede señalar, al respecto, que el modelo del Círculo de Bellas Artes de Madrid fue imitado también en otros países latinoamericanos. En Venezuela, por ejemplo, funcionó un Círculo de Bellas Artes entre 1912 y 1919 (Cfr. Mario Sartor, *Arte latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, ed. Jaca Book, 2003, p.65). Aunque sólo a grandes rasgos, este tipo de asociaciones evidencia la existencia de unas redes estético-políticas de corte hispanista entre la Academia de San Fernando de Madrid (el centro) y diferentes academias y escuelas de bellas artes de Latinoamérica (la periferia). En lo empírico, estas redes se conformaban a partir de los periodos de aprendizaje que muchos artistas latinoamericanos realizaban en Madrid, como en el caso de Roberto Pizano, o también, al revés, a partir de la presencia de artistas académicos españoles en Latinoamérica, como en el caso del escultor Antonio Rodríguez del Villar, que obró tanto en Venezuela como en Colombia. En el fondo, la existencia de estas redes daba cuenta del acercamiento político y cultural entre las excolonias y la madre patria que empezó a manifestarse a comienzos del siglo XX, gracias a intelectuales como Rodó y Vasconcelos, a manera de reacción, de carácter identitario y espiritual, frente al positivismo y frente al perfilarse de los Estados Unidos – y de su cultura pragmática y materialista - como nueva potencia colonial.

estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, mientras los integrantes del Círculo de Bellas Artes, salvo casos como el de Pizano, solían ser mayores de ellos y trabajaban como profesores en la misma institución¹⁵³. Otra diferencia era de carácter estilístico. Si bien ambas asociaciones compartían un decidido rechazo de las vanguardias más radicales, los artistas del Centro querían expresar lo nacional alejándose del lenguaje académico, mientras los maestros del Círculo, si bien compartían con los jóvenes del Centro una atención hacia lo nacional, se quedaban en el surco de un paisajismo reconfortante y no descartaban el folclorismo de matriz española. Rey Márquez resume las cosas de la siguiente manera: “La diferencia entre el Centro y el Círculo radica en que estos eran profesionales acreditados, con experiencia, que se desempeñaban como profesores de la Escuela de Bellas Artes y habían viajado a Europa, en su mayoría, para la misma época en la que los integrantes del Centro estaban apenas saliendo de la Escuela. El Círculo representaba una aspiración social “hispanizante” que se identificaba con las clases más pudientes del país, mientras que el Centro se encontraba en un momento formativo que rendiría sus frutos posteriormente. Sin embargo, los dos grupos compartieron su interés en pintar paisajes y exponer en grupo (el Círculo, en el Pabellón de Bellas Artes, y el Centro, en el Foyer del Teatro Colón)”¹⁵⁴.

Para Ricardo Rey Márquez, una figura puente entre las dos agrupaciones puede haber sido la de Francisco Antonio Cano. Este artista de cuño académico, docente y luego rector de la Escuela de Bellas Artes, tiene un perfil “oficialista” que induce a colocarlo cerca del Círculo de Bellas Artes; sin embargo, era republicano como Arciniegas y fue cercano a varios de los jóvenes integrantes del Centro de Bellas Artes, uno de los cuales era su hijo. En particular, Rey Márquez considera que, si artistas del Centro como Otálora y José Domingo Rodríguez fueron al tiempo pintores y escultores, esto puede deberse a “la tutela de Francisco Antonio Cano, destacado en las dos áreas, con quien mantuvieron una relación estrecha”¹⁵⁵. Pero existen ulteriores elementos que acercan Cano al Centro de Bellas Artes, como el hecho que

¹⁵³ Ibid., p. 103-104

¹⁵⁴ Cfr. Ricardo Rey Márquez, *op. cit.*, p. 131

¹⁵⁵ Ibid.

“la familia Rodríguez conserva una pintura de Cano dedicada a José Domingo Rodríguez” y que “también hay correspondencia entre Cano y Gustavo Arcila Uribe, que se conserva en el archivo familiar”¹⁵⁶.



¹⁵⁶ Ibid., n.107

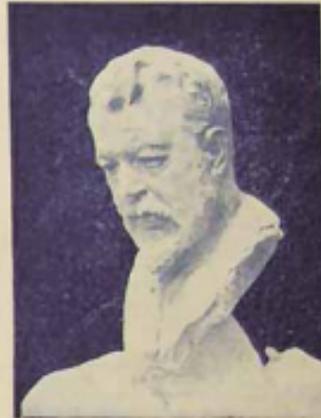
Cultura del Círculo de Bellas Artes.



El Campesino.



Retrato de don Pedro Gual,
por Ricardo Acevedo Bernal.



Busto del señor Joaquín Sorolla,
por Antonio Rodríguez Vilar.



Vendedora de flores, por Miguel Díaz.



Quinta de Bolson, por Jesús María Zamora.



Absolvent, por Luis Náter Dada.

Ilustraciones 5 y 6: Reproducciones de obras presentadas en la primera exposición del Círculo de Bellas Artes en Bogotá, en Cromos, núm. 236, noviembre 20 de 1920.

Volvemos ahora a la sinergia entre *Universidad* y los artistas del Centro de Bellas Artes. Un ejemplo fue la organización y promoción, por parte de la revista, de una serie de exposiciones de artistas del Centro. Hubo por lo menos tres exhibiciones. De las primeras dos hasta el momento no hay registro, pero la tercera es ampliamente documentada en los números 12 y 13 de la revista.

La tercera exposición tuvo lugar en julio de 1921 en el foyer del Teatro Colón - un espacio que durante los años veinte y treinta fue utilizado en más de una ocasión para exposiciones de arte – y a inaugurarla fue un discurso de Gustavo Santos Montejo, que sabemos haber sido, desde su librería Santa Fé, uno de los patrocinadores del joven movimiento artístico nacional¹⁵⁷.

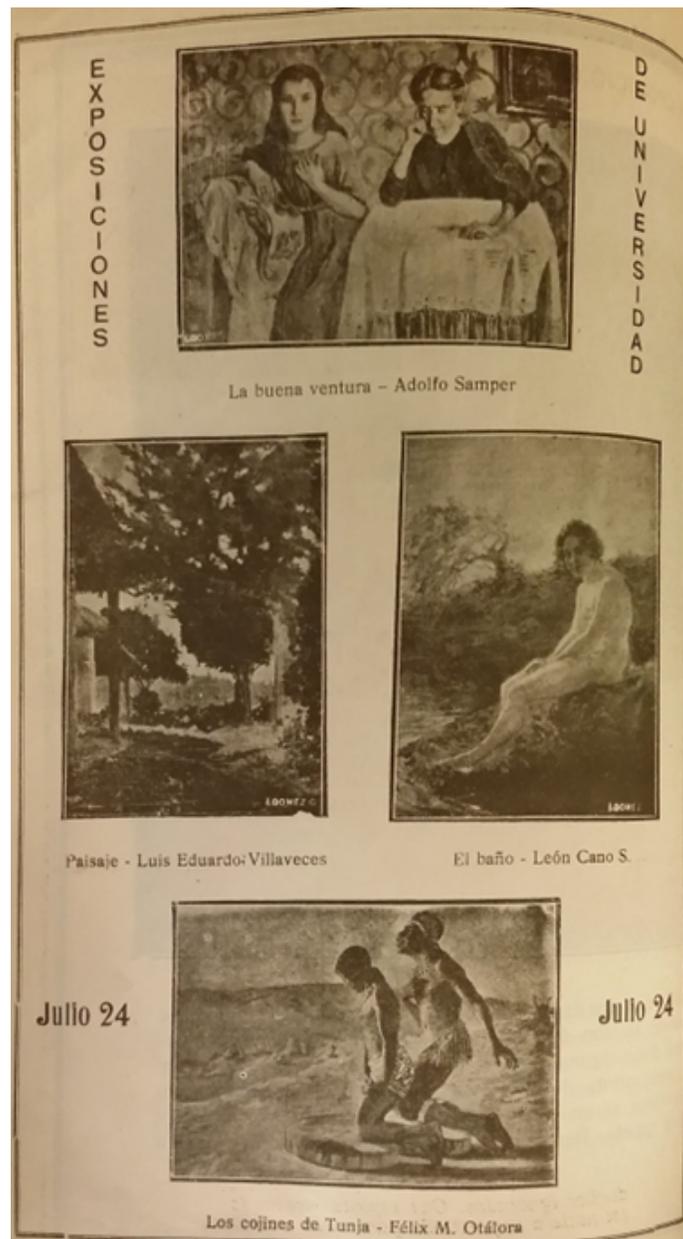
En la exposición participaron artistas como Adolfo Samper, Luis Eduardo Villaveces, León Cano S., José Domingo Rodríguez, Villareal Santos, Gustavo Arcila, pero el relato de *Universidad* destaca sobre todo la figura del boyacense Félix María Otálora. Si algunos paisajes presentados por este artista lograron catalizar la atención de los ambientes culturales nacionalistas, el mayor clamor fue despertado por *Los cojines de Tunja*, una pintura donde - hecho novedoso en Colombia – se evocaba el pasado prehispánico¹⁵⁸.

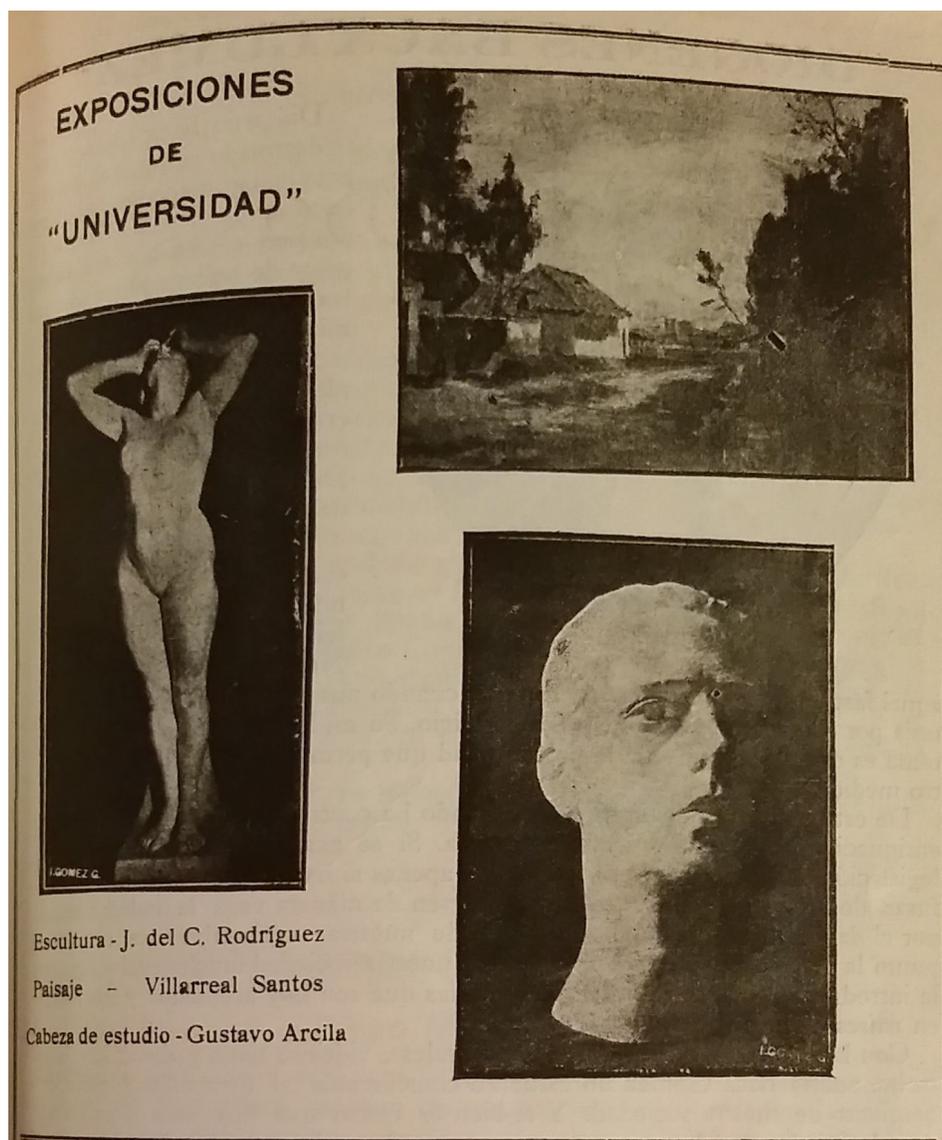
Una primera referencia a la exposición se encuentra en el número 12 de la revista. Bajo el título de “Exposiciones de *Universidad*”, aparecen reproducidas, sin ningún tipo de comentario, algunas de las obras en muestra (Figg. 7 y 8). Se trata de imágenes en blanco y negro y sin un alto grado de definición, pero que permiten cierto grado de acercamiento a los primeros tanteos de los jóvenes a la hora de aproximarse, conscientemente, a un arte de carácter nacional. Entre las reproducciones, al lado de trabajos de temática convencional como los de Adolfo Samper, Luis Eduardo Villaveces, León Cano S., José del Carmen Domingo Rodríguez, Villareal Santos y Gustavo Arcila, se distinguen *Los cojines de*

¹⁵⁷ Cfr. “La exposición de Bellas Artes del 24”, en *Universidad*, n.12, Bogotá, 22 de julio de 1921, p. 210. Cabe señalar que Gustavo Santos fue cercano tanto al Círculo como al Centro de Bellas Artes y se constituye así, junto con su hermano Eduardo, como un promotor de amplio alcance del movimiento artístico nacional. Adicionalmente, hay que señalar que la intención del Centro de Bellas Artes era de hacer seguir a la presentación de Gustavo Santos una serie de otras audiciones, conferencias, exposiciones. La agrupación hasta soñaba con tener una casa y una editorial propia.

¹⁵⁸ En la actualidad se desconoce el paradero de esta pintura.

Tunja de Otálora. No tanto por la forma, que queda dentro de los moldes de la tradición, sino por el tema tratado: dos indígenas prehispánicos que adoran el sol, arrodillados sobre los “cojines de Tunja”, unos monolitos que siguen existiendo en la capital del departamento de Boyacá y que se supone servían como adoratorio solar. Era la primera vez que una obra trataba de abordar lo nacional saliéndose del neocostrumbrismo y del mero paisaje, para revivir la emoción religiosa del pasado precolombino.





Ilustraciones 7 y 8 - Reproducciones de algunas de las obras incluidas en la tercera exposición del Centro de Bellas Artes en el foyer del Teatro Colón de Bogotá, en Universidad, n. 12, Bogotá, 22 de julio de 1921.

En el número 13 de *Universidad* aparece una reseña de la exposición firmada con una sola inicial: S¹⁵⁹. El artículo está claramente orientado a detectar el germen de un arte nacional

¹⁵⁹ Luisa Fernanda Ordóñez, en un comentario sobre el artículo que aparece en la página de ICAADOCS del Museum of Fine Art de Houston (<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1100964/language/es-MX/Default.aspx>) atribuye la nota a Gustavo Santos.

entre las obras participantes. Luego de enfatizar la “vitalidad de este grupo de jóvenes pintores que, poco a poco y a través de toda clase de dificultades, se ha abierto paso y comienza ya a presentar no simples ensayos sino obras de valor auténtico”¹⁶⁰, la nota reconoce en algunos trabajos, sobre todo paisajes, el anuncio de una nueva y honda interpretación de la naturaleza americana: “Hubo, sobre todo, obras audaces que dejan ver en este grupo de artistas personalidades fuertes, de las que se puede esperar una nueva visión pictórica de nuestra naturaleza, una renovación de nuestra pintura un tanto monótona y estancada en el paisaje fácil, anodino”¹⁶¹. Se mencionan los trabajos de Adolfo Samper, J. M. Villareal Santos, Carlos A. Martínez, Luis A. Cano, J.C. García, Villaveces y José Domingo Rodríguez, pero la atención se concentra sobre los paisajes de Félix María Otálora. “El cielo de ellos – se lee - es acaso la más bella página de color que hayamos visto en la pintura nacional; al menos la más rica, la más original, la que más acerca nuestro movimiento pictórico al que sigue la pintura en Europa. Nos ha recordado algunos cuadros de Monet”¹⁶². Falta, en esta reseña, una referencia a *Los cojines de Tunja*, pero el silencio será enmendado en el número sucesivo, con un artículo del crítico Augusto Olivera dedicado especialmente a la figura de Otálora.

¹⁶⁰ “La exposición de pintura del Centro de Bellas Artes”, en *Universidad*, n. 13, Bogotá, 4 de agosto de 1921, pp. 221-223.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶² *Ibid.*, p. 221.

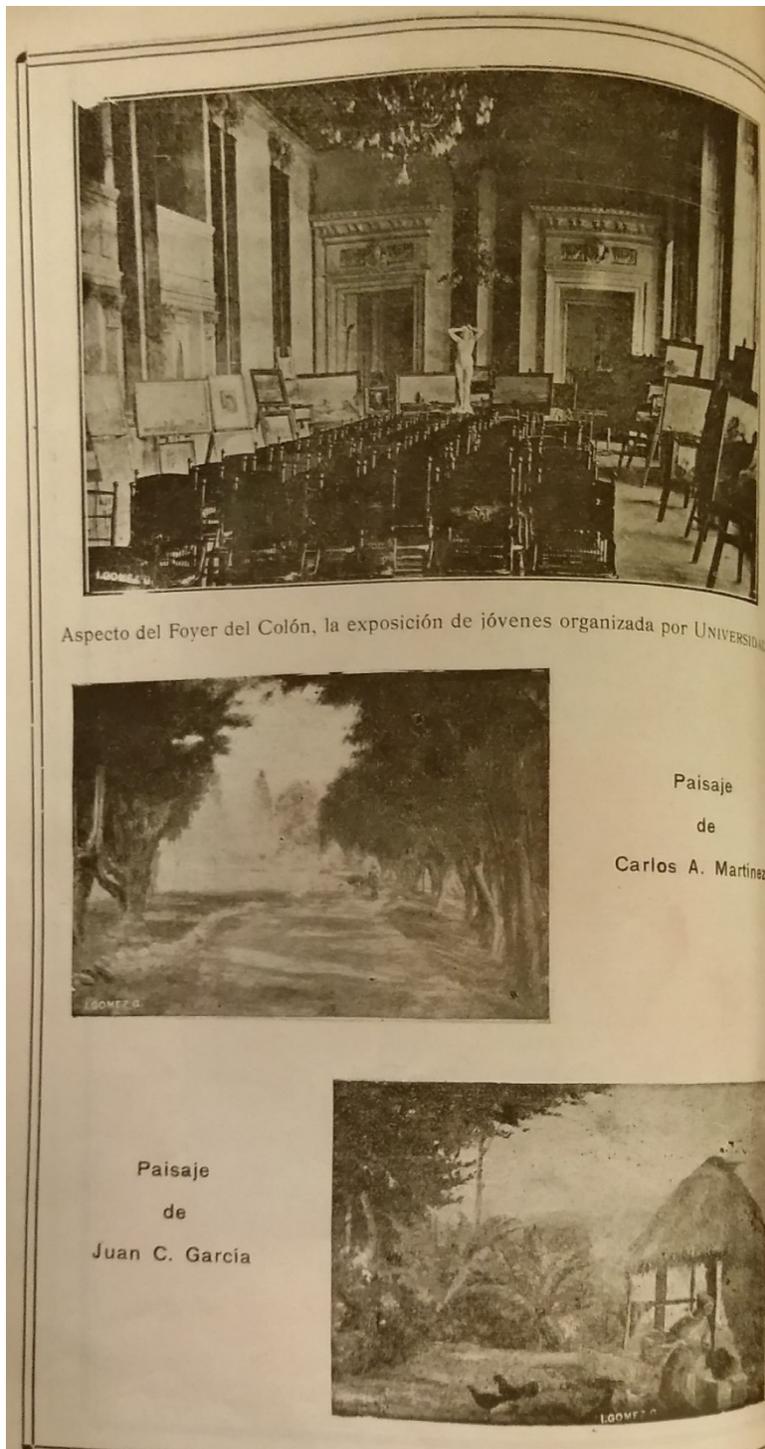


Ilustración 9- Arriba, el foyer del teatro Colón en ocasión de la tercera exposición del Centro de Bellas Artes (arriba); al centro y abajo, ilustraciones de dos paisajes incluidos en la muestra (abajo), en Universidad, n. 13, Bogotá, 4 de agosto de 1921.

Mirando las obras que fueron representadas en la exposición, resulta evidente la falta de grandes elementos de novedad formal con respecto al “oficialismo” del Círculo de Bellas Artes. No solo no hay nada que pueda ser puesto en relación con el cubismo, el futurismo u otros movimientos de vanguardia europeos – esto no sorprende, conociendo el prejuicio que los integrantes del Centro de Bellas Artes, a la par de los academicistas, tenían hacia las soluciones de corte “modernista” – sino que tampoco se registran marcadas innovaciones en los cánones de representación, sobre todo a la hora de tratar, en pintura o escultura, la figura humana.

Las principales diferencias son la ausencia de temas religiosos, la falta de retratos de fondo oscuro realizados en estudio, a la manera de Garay, un menor diálogo con la pintura española y, al mismo tiempo, el aflorar de cierto aire francés, tanto en la representación de la figura humana como en la manera, tendencialmente suelta y libre, de abordar el paisaje.

El paisaje es quizás el ámbito donde más se percibe la inquietud renovadora de los jóvenes pintores. Más allá que en los paisajes que *Universidad* decidió reproducir en ocasión de la exposición del Colón (Fig. 6 y 7), que a lo sumo responden a aquella “poesía del modelo cercano”, especialmente rural, de la cual habla en sus memorias el pintor español Luis de Llanos, quien fue docente de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá entre 1894 y 1895, año de su muerte¹⁶³, esta inquietud renovadora se aprecia en un paisaje coevo de José Domingo Rodríguez (Fig. 10) y en otro, más tardío, de Félix María Otálora, titulado *En la selva* (Fig. 11). Es evidente el abandono de la estética del paisaje bonito y reconfortante en favor de la representación de una naturaleza recia, cruda e inhospital, que hace pensar en algunas páginas de José Eustasio Rivera y de José Santos Chocano y apunta posiblemente, a configurarse como “correlativo objetivo” de la idea de la vastedad inexplorada del continente. De la misma manera, las obras revelan cierto experimentalismo formal. En el paisaje de Rodríguez, por ejemplo, la mancha desplaza al dibujo y existen enteras zonas construidas a partir de la yuxtaposición de pinceladas pastosas de diferentes

¹⁶³ Luis de Llanos, *Cosas de mi tierra precedidas de una autobiografía*, Bogotá, ed. Biblioteca Popular, 1898, p. 171.

tonalidades de verde, según modalidades derivadas del posimpresionismo y cercanas a algunas soluciones del expresionismo.



Ilustración 10 - José Domingo Rodríguez, sin título, óleo sobre tela, 1921, colección del Museo Nacional de Colombia.



Ilustración 11 - Félix María Otálora, En la selva, 1928, óleo sobre tela, colección del Museo Nacional de Colombia.

Sin embargo, el carácter novedoso de estos trabajos no puede ser exagerado. En el plano del contenido, la intención nacionalista-americanista de Rodríguez y Otálora adquiere acentos inéditos, que pueden ser puestos en relación con algunos aspectos del pensamiento político y de la producción literaria de la época; pero la idea de una pintura moderna de carácter terrígeno no era nueva, como tampoco era nuevo, pasando al plano formal, el recurso a soluciones posimpresionistas a la hora de hacer la pintura de paisaje. En ambos casos, existe el precedente de un pintor como Andrés de Santa María y de algunos artistas que, de forma más o menos continuada, siguieron sus enseñanzas.

No hay que olvidar que el paisaje fue la puerta de entrada del arte moderno en el país. Parafraseando lo que escribe de Beatriz González en su *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, cuando la pintura de paisaje dejó de ser trabajada dentro del concepto de arte-ciencia (Comisión Corográfica) y de las intenciones documentales (José Manuel Groot) pasó a ser considerada como un género autónomo (Luis de Llanos, Andrés de Santa María) que eludía gran parte de las problemáticas académicas, permitiendo al artista cierto grado de libertad formal y expresiva.

“Los artistas – escribe Beatriz González – acogieron el paisaje porque les evitaba plantearse los problemas de tipo académico que imponía el retrato. Intelectuales y pintores entendieron inicialmente este género más como una situación nueva y moderna del arte que como una postura nacionalista”¹⁶⁴. Partiendo de esta premisa, la artista e investigadora colombiana sitúa el comienzo del fin de la academia en el momento mismo en que fue instituida la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes (1894), confiándola a dos artistas entonces recién llegados al país: el español Luis de Llanos, formado bajo la influencia de la escuela de Barbizón, y al colombiano Andrés de Santa María, que se había educado en Europa, abriéndose a diferentes sugerencias, entre las cuales se destaca “la corriente naturalista de Bestien Lapage que – según relata González -, aunque tenía apariencia impresionista, presentaba un fondo académico en el que involucraba mensajes terrígenos y sociales”¹⁶⁵. Esta última anotación es de notable importancia en el plano

¹⁶⁴ Beatriz González, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, Bogotá, ed. Uniandes, 2013, p.332.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.336.

histórico-artístico, en cuanto implica reconocer en Santa María el padre del terrigenismo en la pintura moderna colombiana.

No cabe duda de que, entre Luis de Llanos y Santa María, quien ejerció mayor influencia sobre el ambiente artístico local fue el segundo, cuya pintura incluso repercutió en algunos paisajes de Llanos y de otros artistas de la nómina académica. “Una catedra de paisaje parece algo inocente – comenta Beatriz González -, sin embargo, significó en cierta forma el fin del sueño académico. Cuando apenas se estaba afianzado el estilo académico, al que habían aspirado con tanta vehemencia los artistas colombianos, apareció en la Escuela de Bellas Artes este profesor colombiano que les debió decir “así no se pinta”, y que al dictar la clase del paisaje se apartaba del estilo académico: era necesario salir a pintar al aire libre. Se debía usar una paleta sin sombras oscuras”¹⁶⁶.

Ahora bien, Santa María transcurrió dos temporadas en Colombia: una entre 1893 y 1901 y la otra entre 1904 y 1911. Entre las dos pasó un periodo en Europa, debido posiblemente al clima de violencia asociado a la guerra de los Mil Días (1899-1902). Durante la primera estadía, fue profesor de paisaje en la Escuela de Bellas Artes, mientras que, durante la segunda, ejerció como rector de la institución. Los dos periodos marcan dos oleadas de influencias distintas. El primero coincide con la introducción del antes mencionado paisajismo terrígeno, donde las intenciones telúricas se mezclan con soluciones de corte impresionista. Esta modalidad expresiva toma forma en una serie de paisajes verticales que el artista pintó en las postrimerías del siglo XIX en su finca de El Vínculo, en los alrededores de Bogotá¹⁶⁷ (Fig. 12), así como en el óleo *Las segadoras* (Fig. 13), donde el paisaje terrígeno incluye unas figuras femeninas que, más allá de la referencia a Millet, también se configuran como terrígenas.

¹⁶⁶ Ibid. p. 329.

¹⁶⁷ Ha sido Halim Badawi quien ha descubierto que varios de los paisajes pintados por Santamaría a comienzo del siglo pasado corresponden a los alrededores de una finca denominada El Vínculo, ubicada en la zona de Soacha, entonces de propiedad de la familia del artista. Cfr. Halim Badawi, *Historia urgente del arte colombiano*, ed. Planeta colombiana, Bogotá, 2019, pp. 14-15.



Ilustración 12 - Andrés de Santa María, sin título, 1894, óleo sobre cartón.



Ilustración 13 – Andrés de Santa María, Las segadoras, óleo sobre lienzo, 1895.

El segundo periodo, en cambio, se caracteriza por la introducción de modalidades mutuadas por el postimpresionismo, como en la serie de pinturas que tiene como sujeto la playa de la localidad venezolana de Macuto (Fig. 14). Aquí las tierras frías y peladas del altiplano cundiboyacense dan paso a una soleada playa tropical, donde la intensidad de la luz es expresada por medio de soluciones que remiten al puntillismo¹⁶⁸.

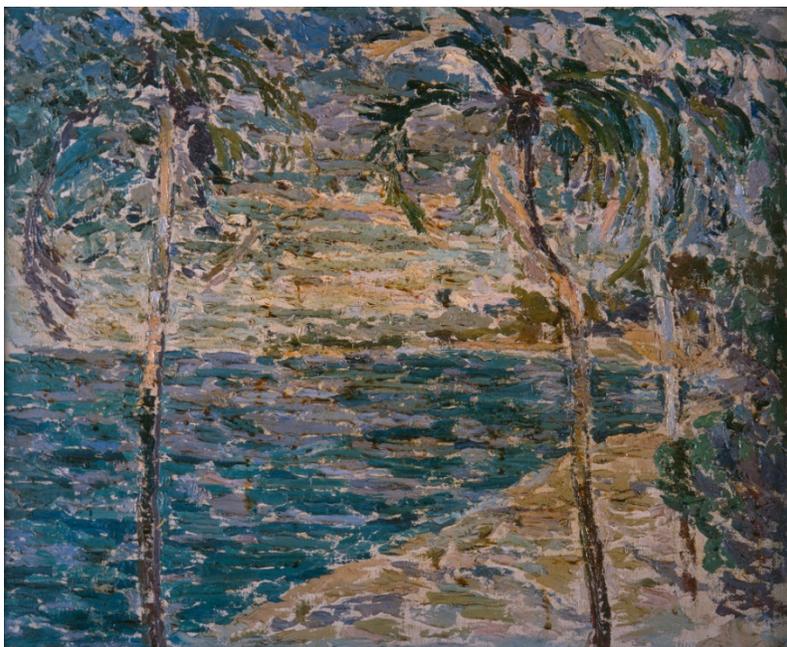


Ilustración 14 – Andrés de Santa María, Palmeras. Paisaje de Macuto, óleo sobre tela, 1904.

En 1911, tras una serie de polémicas, Santa María abandonó la dirección de la Escuela de Bellas Artes y dejó definitivamente el país. Su partida implicó cierto retroceso del paisajismo nacional hacia fórmulas más sentimentales y de fácil asimilación. Pero la herencia del maestro no se perdió del todo. Es evidente, por ejemplo, en las soluciones posimpresionistas a las cuales recurre, en algunas pinturas, un artista como Fídolo Alfonso

¹⁶⁸ Estas innovaciones son visibles ya desde 1904, fecha del regreso del artista, y a final de aquel año dieron lugar a una conocida polémica en la prensa entre Max Grillo, Baldomero Sanín Cano y Ricardo Hinestrosa Daza que marcó el comienzo del debate sobre el concepto de autonomía de las artes plásticas y, con ello, el comienzo del debate sobre el arte moderno.

González Camargo (Fig. 15), quien, además de ser alumno de Santa María, era también pariente del intelectual “nuevo” Alberto Lleras Camargo; lo mismo, se manifiesta en algunos paisajes al límite de la abstracción realizados por Francisco Antonio Cano (Fig. 16), quien fue el maestro de muchos integrantes del Centro de Bellas Artes.



Ilustración 15 - Fídolo Alfonso González Camargo, Rancho y árboles, óleo sobre cartón, 1910.



Ilustración 16 - Francisco Antonio Cano, Crepúsculo, Óleo sobre madera, 1912.

Estas consideraciones permiten concluir que la voluntad de los artistas del Centro de Bellas Artes de romper con la academia y expresar de forma original el paisaje americano no fue algo radicalmente novedoso, sino que se inscribió en el surco de una tradición precedente. En sus trabajos, aún en los más osados, sigue percibiéndose el peso de ese paradójico academismo-antiacadémico empezado por Santa María y llevado adelante, aunque por destellos, por sus continuadores. Tampoco la pretensión de hacer un arte moderno de corte terrígeno - en el sentido de nacido y apegado a la tierra- era novedoso, dado que el mismo Santa María ya había empezado a recorrer ese camino en sus *Segadoras*.

El único elemento que distingue a los artistas del Centro de Bellas Artes, junto con los intelectuales que los apoyaron, es la voluntad explícita de “nacionalizar” la pintura colombiana, que se traduce, por un lado, en el distanciamiento de la españolería, de los anquilosados temas neocostumbristas y de los retratos de la aristocracia, y, por el otro, en un acercamiento a la naturaleza salvaje, concebida como el corazón del continente. Esta intención descolonizadora, a pesar de no lograr traducirse en un lenguaje nuevo, no estaba presente en Santa María e inaugura un largo capítulo de la historia del arte colombiano.

Augusto Olivera y los “artistas jóvenes”

La tensión hacia la “nacionalización del arte” emerge con nitidez a partir del número 16 de *Universidad*, cuando comienza a aparecer una serie de artículos firmados por Augusto Olivera, una figura de la cual sabemos muy poco y que desde ese momento se vuelve el crítico de arte oficial de la revista. A excepción del primer artículo, dedicado a la figura de Otálora, los otros son catalogados y numerados bajo el rotulo de “Artistas jóvenes” y se refieren a talentos destacados de la nueva pintura colombiana, todos - con la sola excepción de Ricardo Rendón - afiliados al Centro de Bellas Artes.

Se trata de artículos breves, carentes de información detallada y poco articulados en la argumentación, pero relevantes desde un punto de vista histórico-artístico en cuanto representan una primera tentativa consciente de delinear un movimiento de jóvenes artistas nacionales. Además, permiten catalogar a su autor como el principal portavoz de las posiciones del Centro de Bellas Artes y, al mismo tiempo, como uno de los primeros

críticos convencidos de la necesidad de nacionalizar el arte en Colombia según los criterios de la pintura moderna. No conocemos en profundidad las ideas estéticas de Olivera, pero de una nota titulada “El renacimiento del color” que apareció hacia el final de la primera época de *Universidad* y que no tiene una relación directa con su papel de canonizador de un movimiento de jóvenes artistas nacionales, sabemos que estaba inconforme con la pintura anecdótica y resaltaba el valor intrínseco de elementos constitutivos de la pintura como el color y la línea. Más ligera que lo acostumbrado, la nota subraya el regocijo que produce la gráfica rica de color de las revistas internacionales y es importante también en cuanto ratifica que la joven intelectualidad bogotana de la época tenía acceso a un amplio abanico de prensa proveniente de los principales países occidentales. “Yo vislumbro – se lee – una esperanza, acaso pueril. La revista. Ella en nuestras oficinas y sobre los escritorios americanos da su nota alegre, ella robándonos un instante de atención ha de educarnos nuevamente. Ya de España, Francia y aún de los Estados Unidos nos llegan revistas con carátulas regocijadas, los artistas decoradores comienzan a volver a la sencillez primitiva, a amar el color por el color, la línea por el ritmo. Las revistas de moda traen dibujos estilizados, y las mujeres empiezan a vestirse siguiendo los consejos de los dibujantes. En las vitrinas se exhiben telas que parecen soñadas por un artista oriental. Al Japón acaso, tengamos que agradecer este renacimiento del color que hoy se inicia” ¹⁶⁹.

Félix María Otálora

Como señalado, el primer artículo de Olivera que aparece en *Universidad* es dedicado a la figura de Félix María Otálora, cuyos *Cojines de Tunja* acababan de cautivar la atención de quienes buscaban nuevas vías para expresar lo propio. El artículo no es numerado ni catalogado bajo el lema “Artistas jóvenes”, pero puede ser considerado como el primero de esta serie, ya que el segundo artículo de Olivera, donde se inaugura el rótulo “Artistas jóvenes”, lleva el número “II”. Es posible que el crítico, o alguien más en la redacción de *Universidad*, haya tenido la idea de la serie solo luego de la publicación de la nota sobre Otálora.

¹⁶⁹ Augusto Olivera, “El renacimiento del color”, en *Universidad*, n.31, Bogotá, 16 de marzo de 1922, sip.

Al compararla con las otras notas de la serie, la que Olivera dedica a Otálora se distingue por ser insólitamente larga y acompañada de una reproducción a doble página de *Los cojines de Tunja*, algo insólito para la revista (Fig. 17). Estos dos elementos puramente empíricos (lo largo del artículo y la reproducción a doble página de una determinada obra) subentienden un mensaje bastante claro: Otálora ocupa una posición de liderazgo entre los artistas emergentes y sus *Cojines de Tunja* indican una ruta para la pintura nacional.

Pintor y escultor de origen boyacense, Félix María Otálora (1896-1961) estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y fue alumno de Francisco Antonio Cano (1865-1935), quien lo consideraba uno de los artistas más talentosos de su generación y lo escogió como colaborador, junto con José Domingo Rodríguez, para la realización de una fuente en el parque de la Independencia de la capital¹⁷⁰. La existencia de una relación armoniosa entre un centenarista como Cano y un “nuevo” como Otálora es una muestra ulterior de la sintonía que había entre la vieja y la nueva generación.

De nacimiento humilde, Otálora fue un integrante de primera hora del Centro de Bellas Artes y, durante los veinte, se destacó tanto como pintor que como escultor. De clara entonación nacionalista, su pintura se movió entre las fantasías arqueológicas - además del ya mencionado *Los cojines de Tunja* (1921), que tiene un valor auroral, esta es también la línea de un trabajo posterior como el tríptico del *Poema de la raza*¹⁷¹ - y una interpretación recia y anti-idílica de los majestuosos paisajes nacionales, como en el mencionado óleo *En la selva* (1928), donde junto a una factura netamente moderna - se perciben resonancias de la Escuela de Barbizón y la lección impresionista – se advierte una voluntad de subvertir el paisajismo sereno y reconfortante de autores como Zamora o Gómez Campuzano, cuyo referente era el luminismo español.

Al mismo tiempo, Otálora realizó una serie de estatuas ornamentales y conmemorativas que, de acuerdo con un texto publicado en línea por el Museo Nacional de Colombia, retomaban “los valores neoclásicos y románticos que le transmitiera Cano en la cátedra de

¹⁷⁰ “Notas gráficas”, en *El Gráfico*, n. 531, Bogotá, 19 de junio de 1920, s. p.; citado en Ricardo Rey Márquez, *op. cit.*, p. 117

¹⁷¹ Véase cap. 3, pp. 212-213

Escultura. En éstas – sigue la nota - predominaron los elementos simbólicos y alegóricos sobre las estructuras arquitectónicas de estilo republicano en la Bogotá de principios del siglo XX”¹⁷².

Entre las obras escultóricas de Otálora se destacan las grandes figuras alegóricas del trabajo y de la abundancia que coronan la fachada principal del Palacio de San Francisco, construido entre 1918 y 1933 como sede de la Gobernación de Cundinamarca y ubicado en la avenida Jiménez con carrera séptima; la pareja de estatuas *Dama y centurión romano*, situadas en la fachada principal del Museo de la Policía Nacional en Bogotá (1923-1926); y las cariátides, alegorías de la Justicia, que decoraban la entrada principal del antiguo Palacio de Justicia (1920), diseñado por el arquitecto Pablo de la Cruz y luego destruido el 9 de abril de 1948 en el marco de los violentos disturbios seguidos al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán¹⁷³.

Tenemos entonces a un artista con una producción variada, que incluye esculturas ornamentales de carácter alegórico, pintura de paisaje y una serie de trabajos de tema indígena, inspirados en la religiosidad y los mitos del mundo prehispánico. Estos últimos son los que interesan mayormente aquí, en cuanto representan la aparición de un elemento nuevo dentro del panorama artístico local y, al mismo tiempo, la indicación de una ruta para nacionalizar las imágenes.

Los años veinte constituyen, a todas luces, el periodo más significativo de la obra de Otálora. Luego el artista trabajaría como docente de Paisaje y Escultura en la Escuela de Bellas Artes y participaría, entre otras cosas, en el I Salón de Artistas Colombianos (1931), en el I Salón Nacional de Artistas (1940), en el I Salón de Artistas Boyacenses (1948) y en la exposición colectiva de Festejos Patrios (1953), pero nunca volvería a tener la centralidad que tuvo en los veinte.

¹⁷² “Pieza del mes, abril de 2016”; accesible online:

http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/2016/Paginas/Abril2016.aspx

¹⁷³ La colaboración entre Otálora y Pablo de la Cruz es digna de notar en cuanto el arquitecto, titulado en Chile, fue también cercano a *Universidad* y tomó partido en favor de una nacionalización de la arquitectura. Cfr. Jorge Ramírez Nieto y Silvia Arango, *Pablo de la Cruz*, Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019.

¿Cómo aborda Olivera la figura de Otálora en el artículo que redactó para *Universidad*? Si el articulista (¿Gustavo Santos?) que había reseñado para *Universidad* la exposición del foyer del Teatro Colón había – con razón o sin ella - insertado a los paisajes de Otálora en el surco de la escuela de Monet, señalando así un dialogo con el arte moderno europeo, Olivera destaca la singularidad del artista boyacense, aclarando que sus paisajes no pertenecen a ninguna escuela y lucen hermosos y soberbiamente admirables en su aislamiento. El artista – se lee - “se ha alejado también de los temas vulgares; no pinta ranchitos ni callejuelas «de estilo español», ni crepúsculos de postal cursi; ama la Naturaleza, pero allí donde se encuentra casi virgen. Sus cuadros servirían de escenario a los versos de Rivera y de Chocano; como ellos Otálora recuerda nuestra naturaleza tropical, y si ya casi contamos con una literatura suramericana con caracteres propios, tenemos que reconocer en Otálora uno de los primeros pintores que parecen querer alejarse por completo de la influencia europea”¹⁷⁴. Este acercamiento entre la pintura de paisaje de Otálora y la producción literaria de escritores como el colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928) y el peruano José Santos Chocano (1875-1934) resulta significativa, en cuanto tanto Rivera, que para el momento en que Olivera escribe se había dado a conocer sobre todo como poeta¹⁷⁵, como Chocano¹⁷⁶ habían fijado sus miradas en la naturaleza y en las

¹⁷⁴ Augusto Olivera, “Artistas jóvenes – Félix M. Otálora”, en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, sfp.

¹⁷⁵ José Eustasio Rivera escribió más de 168 poemas y sonetos de corte parnasiano en los cuales expresa su amor y admiración por la naturaleza. Entre estos, figura la extensa *Oda a España*, que obtuvo el segundo lugar en los Juegos Florales de Tunja de 1910, y la *Oda a san Mateo*, redactada en honor del héroe de la independencia Antonio Ricaurte. En 1921 – el mismo año del artículo de Olivera que se está analizando – Rivera publicó el libro de sonetos *Tierra de promisión* (1921) con el que alcanzó cierta notoriedad. En 1922, radicado en Sogamoso, comenzó a escribir su obra más conocida, la novela *La Vorágine*, que sería publicada en 1924. Para escribir esta obra, el autor hizo amplia referencia a su previa experiencia como secretario y abogado de la Comisión Limítrofe Colombo-Venezolana, que le permitió tocar con mano la pesante explotación y el abandono por parte del Estado que sufrían los colonos colombiano en las zonas de selva al borde con Venezuela. La novela narra las peripecias del poeta Arturo Cova, quien huye de la sociedad con su amante Alicia para dirigirse hacia los llanos y la selva amazónica, donde conoce las duras condiciones de vida de los colonos e indígenas, esclavizados durante la fiebre del caucho. Tras publicar esta novela, Rivera se dedicó a escribir artículos de denuncia en la prensa nacional, sin conseguir que sus advertencias y peticiones fueran atendidas. El haber tratado estos temas hace que este autor, adscrito estilísticamente a los modernistas y a los centenaristas, se configure también como uno de los primeros exponentes de una literatura nacionalista y social cercana a la sensibilidad de *los nuevos*, quienes, de hecho, reconocieron en Rivera uno de sus maestros.

¹⁷⁶ La prensa colombiana de la época da mucho relieve a este poeta peruano adscrito al modernismo y conocido como “El Cantor de América”. Autor de una poesía épica de tono grandilocuente, pero también de

poblaciones autóctonas, siendo percibidos por sus contemporáneos como los iniciadores de un movimiento literario “americanista”, donde el elemento hispano no era negado, sino considerado como una componente de una más amplia identidad americana. El hecho de que el autor acerque el nombre de Otálora a estas dos figuras conlleva un deseo implícito de promover una corriente “americanista” también en las artes plásticas.

Pero el americanismo de Otálora no se expresó solo por medio de recios paisajes incontaminados. Este ideal fue evocado también por medio de la figura humana, reviviendo los originarios pobladores de América. Alejándose de la costumbre de la época de retratar damas de la alta sociedad vestidas a la francesa o a la española y evitando, al mismo tiempo, los tópicos del neocostumbrismo, Otálora procedió a una novedosa (para Colombia) evocación idealizada del indio prehispánico y de su universo religioso y emocional. En *Los cojines de Tunja*, la obra que inaugura este filón, campean dos cuerpos semidesnudos de indígenas en acto de adorar al sol. “Otálora – escribe Olivera - no se siente satisfecho de

una lírica de carácter más intimista, Chocano toma inspiración de los temas, los paisajes y la gente de su país y de América en general. Por esto ha sido considerado, a nivel continental, un modelo de poeta comprometido con la expresión de la tierra americana. Entre sus obras, pueden recordarse poemarios como *En la aldea* (1896) o *Selva virgen* (1896-1898) y sobre todo *Alma América*, proyectado en 1903 y publicado en 1906 con prólogo de Rubén Darío. Dedicado al rey de España Alfonso XIII, en ello figuran poemas celebres como “Blasón” y “Los caballos de los conquistadores”. A la par de José Eustasio Rivera, Chocano tuvo una intensa actividad política. En 1912 pasó por México, donde hizo público su apoyo a la revolución mexicana y sirvió al presidente Francisco Madero, hasta que éste fue depuesto y asesinado en febrero de 1913. El nuevo gobierno mexicano, encabezado por Victoriano Huerta, lo expulsó y Chocano viajó entonces a Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos. En Nueva York desempeñó misiones confidenciales al servicio del gobierno revolucionario de Venustiano Carranza, un maderista que mientras tanto había derrotado a Huerta. De vuelta a México, actuó también como secretario de Pancho Villa, a quien aconsejó acerca de las reivindicaciones agrarias. Incluso llegó a participar en la toma de Chihuahua. Su entusiasmo por la causa revolucionaria mexicana fue sincero, pero sus fricciones con los bandos en disputa hicieron que hacia 1915 se mudara a Guatemala, donde se convirtió en secretario y consejero del dictador Manuel Estrada Cabrera, quien estaba en el poder desde fines del siglo anterior. Luego de la deposición de Cabrera, en 1920, Chocano fue apresado y condenado a muerte, pero su fama de poeta americano empujaron el Papa, el rey de España Alfonso XIII, los presidentes de Argentina y Perú, así como varios escritores de América y Europa a interceder por él, salvándolo. A su regreso a Perú, en 1921, fue colmado de elogios. El 5 de noviembre de 1922 se le brindó una recepción en el Palacio de la Exposición, donde se le ciñó la frente con una corona de laureles de oro, otorgándosele el título de «Poeta de América». Chocano fue un simpatizante del régimen del peruano Augusto B. Leguía y amigo del dictador venezolano Juan Vicente Gómez. Sobre la base de una interpretación derechista del ejemplo histórico de Bolívar, similar a la de Vallenilla Lanz en Venezuela, elogió públicamente a las «dictaduras organizadoras» de Latinoamérica y se chocó con Vasconcelos y con el grupo de *Amauta*. Pero estas diferencias políticas con el grupo de *Universidad* no impedían un interés por la intención americanista de su poesía.

llegar a ser un gran paisajista y pinta también figura; sus cuadros de tendencia decorativa son concebidos con la misma independencia de sus paisajes; no veréis en ellos a nuestras damas aristocráticas que se visten por los modelos parisienses, ni nuestros elegantes que aman el box por exótico y las modas del Norte por ridículas. No pinta muchachas bogotanas con mantones de Manila; ama los cuerpos desnudos, y si le seducen los temas de nuestra prehistoria (sic), no los interpreta con la frialdad del historiador sino como un pretexto para mostrarnos la vida en toda su independencia. En los *Cojines de Tunja*, los dos indios que adoran al sol no son el tipo de chibcha que un crítico exigiría como verdaderos ejemplares de nuestra raza, y es que Otálora no puede concebir una figura vulgar (sic), y así como en algunos paisajes llega casi al idealismo (sus crepúsculos apoteósicos), en los personajes de sus cuadros sólo nos mostrará cuerpos hermosos”¹⁷⁷.

Algunos elementos de este texto – la referencia a la época precolombina como a “nuestra prehistoria” y la consideración implícita de que los verdaderos “ejemplares” (sic) de nuestra raza poseen una “figura vulgar” – sugieren que Olivera, a la par de muchos de sus contemporáneos, tanto centenaristas como “nuevos”, adhería a las teorías de matriz positivista sobre la degeneración de la raza. A sus ojos, los indígenas del presente eran el “pueblo enfermo” del que hablaba Alcides Arguedas y no una raza noble que había que rescatar y reivindicar política, social y culturalmente, como lo estaba empezando a hacer Mariátegui en Perú, o como, dentro de poco, lo haría Armando Solano en Colombia. La imagen que Olivera propone del pasado precolombino no tiene un carácter histórico; se sitúa en un tiempo perdido, mítico, fuera de la historia.

¹⁷⁷ Ibid.

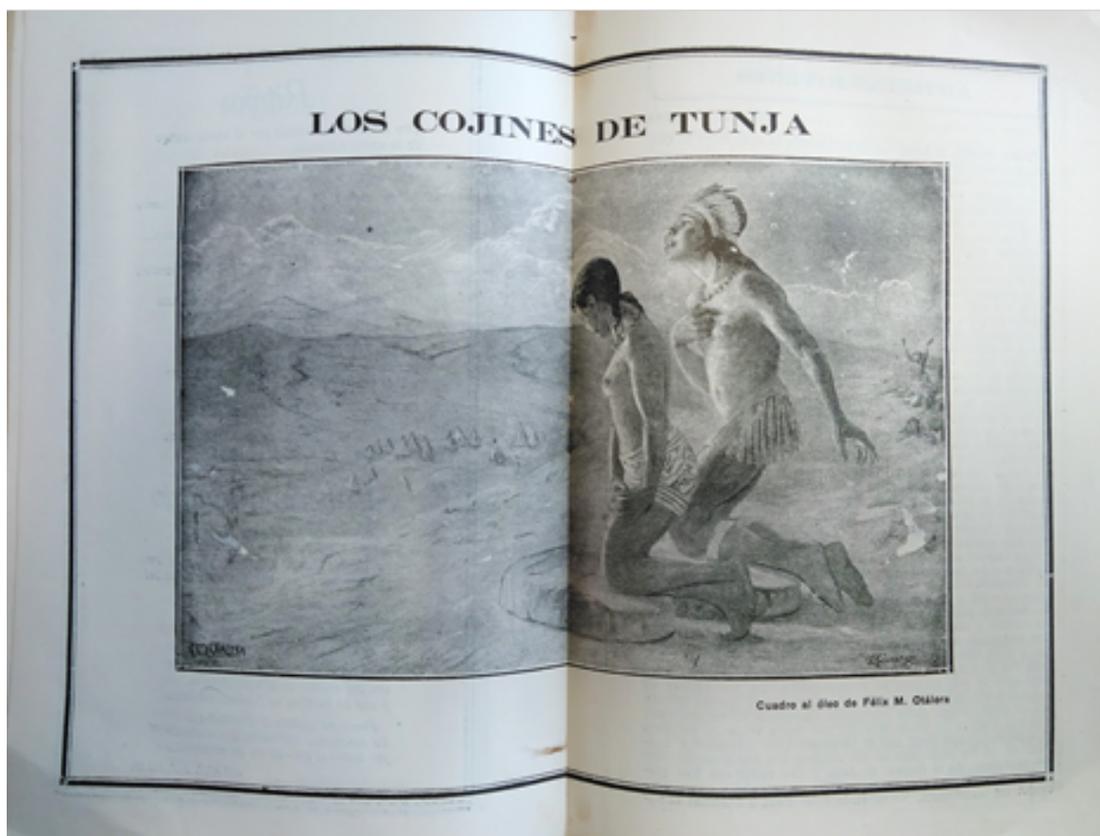


Ilustración 17 – Félix María Otálora, Los cojines de Tunja, 1921, reproducción sobre doble página en *Universidad*, n.16, 21 de septiembre de 1921.

No sabemos si Otálora, hombre de rasgos indígenas y proveniente de uno de los departamentos con mayor porcentaje de población indígena de Colombia, compartía la misma visión de Olivera. Mirada desde el presente, la evocación del pasado prehispánico de los *Cojines de Tunja* se configura como una fantasía literaria y arqueologizante de gusto tardo-romántico, cuyo valor, más que en la obra en sí, reside en el hecho que fue una de las primeras, sino la primera interpretación del mundo prehispánico en el arte moderno colombiano y, sobre todo, en el hecho que su aparición y circulación, gracias a *Universidad*, contribuyó al despertar de un filón artístico de tema neoprehispánico que tomaría fuerza a finales de la segunda mitad de los años veinte en virtud de una serie de trabajos, esencialmente escultóricos, de artistas como Rómulo Rozo, Ramón Barba, Gonzalo Quintero y del mismo Otálora, que serían difundidos otra vez por medio de la revista *Universidad*, aunque durante su segunda época.

Los *Cojines de Tunja* no muestran ni el pasado ni el presente verdadero del indio de los altiplanos colombianos. No hay ninguna reivindicación de los antiguos pobladores de América. Tampoco hay una denuncia social. Lo único que hay es la puesta en escena de un pasado perdido, una fantasía emocional, de carácter místico-arqueológico, donde el indio no es alguien de carne y hueso, sino un mero símbolo de la nacionalidad.

Es posible que la decisión de Otálora de pintar *Los cojines de Tunja* se debió a algún contacto entre el artista y el ingeniero Miguel Triana, que por la época en que fue realizado el cuadro estaba a punto de publicar – lo haría en 1922 – *La civilización chibcha*, un estudio bastante influyente en el cual, a partir del examen de unos petroglifos (piedras pintadas) intenta ofrecer una visión totalizadora de la sociedad muisca, rescatando, entre otras cosas, algunos mitos que tendrían una considerable fortuna artística, como el de Bachué, la diosa que, según los chibchas, pobló la tierra, o el de Bochica, dios civilizador que inculcó principios morales y sociales y enseñó artes como las de hilar el algodón y tejer mantas. En una conferencia de 1928, Miguel Triana se referiría específicamente a los cojines de Tunja, también conocidos como los “cojines del Zaque”¹⁷⁸. Se trata de dos monolitos circulares alineados hacia el oriente que siguen existiendo hoy en día en la comuna sexta de la capital del departamento de Boyacá y que, se presume, fueron utilizados por los muisca como adoratorio solar¹⁷⁹.

La relativa sincronía entre la pintura de Otálora y el libro de Triana nos habla del despertar de un interés hacia el pasado prehispánico en la sociedad colombiana de la época; un interés no privo de implicaciones nacionalistas.

Aunque existen fuertes diferencias estilísticas, el misticismo religioso en clave prehispánica de la obra de Otálora permite también plantear una relación con lo que unos años antes había hecho en México el artista Saturnino Herrán (1887-1918) en el célebre tríptico *Nuestros dioses* (Fig. 18). Comisionado en 1916 como friso para el antiguo Teatro Nacional de Ciudad de México - hoy Palacio de Bellas Artes –, el tríptico quedó inconcluso a causa de

¹⁷⁸ Titulada “Los cojines del Zaque”, la conferencia fue leída por Triana en el mismo sitio arqueológico muisca (cfr. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, 1979, pp. 297-300).

¹⁷⁹ Los monolitos miden aproximadamente un metro de diámetro y veinte centímetros de alto cada uno

la prematura muerte del artista, pero las partes que alcanzó a terminar, sumadas a los bocetos de las restantes, nos permiten igualmente tener una visión global del trabajo. Estilísticamente deudor del pintor español Ignacio Zuloaga, *Nuestros dioses* traduce en pintura el ideal de la “fusión hispano-indígena” elaborado por el antropólogo mexicano Manuel Gamio en la obra *Forjando Patria* (1916) y destinado a tener amplia resonancia en Latinoamérica durante los años veinte, especialmente en Perú, Argentina y en el mismo México¹⁸⁰. El proyecto preveía tres paneles: uno a la izquierda, dedicado al pasado prehispánico, uno a la derecha, protagonizado por frailes y conquistadores, y uno central, altamente simbólico, donde la Coatlicue azteca debía fusionarse con el Cristo crucificado. Leídos en conjunto, los tres paneles hablaban del mestizaje cultural que se realiza en México y en América a raíz de la Conquista, y se constituyen como un símbolo de la fusión hispano-indígena que define la cultura mexicana.

La obra de Otálora presenta fuertes diferencias estilísticas con la de Herrán. Mientras el mexicano remite a la pintura española de Zuloaga, sumándole sugerencias simbolistas y *nouveau*, Otálora parece mirar a la pintura religiosa colonial y a las enseñanzas académicas, si bien el trazado decorativo de la falda de la mujer en primer plano sugiere también un paralelo con detalles similares que se encuentran en la obra del ecuatoriano Camilo Egas, otro artista que en los veinte evocó pictóricamente el pasado prehispánico. Las diferencias persisten en el plano simbólico. El mundo prehispánico evocado por el colombiano no incluye lo cristiano, a no ser por la referencia a la iconografía cristiana que se intuye detrás de la pose del personaje de la derecha, por lo tanto, no puede ser reconducido al interior de una perspectiva de fusión hispano-indígena¹⁸¹. Donde las dos obras se acercan es en la

¹⁸⁰ Para profundizar este complejo tema véase Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Lo prehispánico en el arte y la arquitectura en América”, en Daniel Schávelzon y Jorge Tomasi (org.), *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Díez de Bonilla*, Buenos Aires, ed. FAMSÍ-Fundación CEPPA-Ediciones El Corregidor, 2005. Accesible online: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/089.pdf>

¹⁸¹ En los años veinte la idea predominante en Latinoamérica fue la de la fusión, a la cual se llegó sumando dos corrientes preexistentes, sobre todo en el plano de la arquitectura: la neoprehispánica y la neocolonial, ambas participes del gusto por el revival que marcó la arquitectura internacional desde la segunda mitad del siglo XIX. Pero Otálora no sigue esta línea, como tampoco otros colombianos que trataron temas similares. Por ejemplo, no lo hace Roza (hasta Sevilla) ni el primer Barba. En Colombia, la fusión hispano-indígena no se concreta sino en el pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), un edificio

evocación del sentimiento religioso prehispánico, interpretado como prostrada adoración, de manera similar a lo que acontece en Argentina con las esculturas del escultor “eurindico” Luis Perlotti. Pero también en este plano se perciben diferencias. Rememorando las warburgianas “formulas del pathos”, el panel de Herrán dedicado al mundo prehispánico presenta figuras humanas cargadas de un fuerte sensualismo – sensualismo y misticismo religioso allí se confunden, según un *cliché* decadente al cual el artista adhiere – mientras en Otálora la carga de sensual, por cuanto no sea inexistente, se revela mucho menor.



Ilustración 18- *Saturnino Herrán, el tablero Mexicas del tríptico Nuestros dioses, 1916-1918.*

Concluyendo el análisis del artículo de Olivera sobre Otálora, cabe mencionar también que, luego de reseñar el trabajo del artista, el autor se erige en defensor de todo el arte nacional y se lanza en una crítica a las revistas bogotanas - en particular a la revista *La Esfera* - por no reproducir las obras de Otálora, ni las de otros artistas nacionales, frenando así el desarrollo del arte local: “Otálora es hoy poco conocido; las revistas ilustradas sienten horror de reproducir sus cuadros... acto vergonzoso que revela un profundo desdén por los pintores colombianos, y los críticos le elogian con ciertas reservas, sin pensar que la pintura de Otálora no está aún en su completo desarrollo...”¹⁸².

neocolonial que Rozo decoró con motivos prehispánicos. Hasta donde he podido investigar, no hay edificios ni obras fundamentadas en la idea de la fusión hispano-indígena que precedan el pabellón de Sevilla.

¹⁸² Augusto Olivera, *op. cit.*

El apego de Olivera a Otálora era compartido también por el director de *Universidad*, Germán Arciniegas, quien tuvo seguramente algún papel en la decisión de la revista de resaltar la obra del artista. “Otálora – escribió Arciniegas al amigo Carlos Pellicer - será una revelación augural: tiene audacias de color y un sentido feliz de la composición. No sé cómo decirle de la iluminación de esos desnudos, de matiz suave, discreto y personalísimo. Se admira uno de estos espíritus que han labrado gran selección en unos talleres - ¡qué talleres don Carlos ¡- a tres pasos del Paseo Bolívar, en el más intricado laberinto de los suburbios. En fin, cuartuchos de dos pesos mensuales, supongo yo, donde don Félix María Otálora fabrica los más armoniosos orientalismos que pueda ponderar el color sobre la carne de la mujer”¹⁸³.

Olivera volvió a escribir sobre Otálora en uno de los últimos números de la primera época de la revista, luego de ver terminada una gran cariátide que el artista había realizado para el viejo Palacio de Justicia. “Las dificultades para el modelado de la cariátide – escribió - fueron vencidas hábilmente, y Otálora ha sabido hacer no sólo una escultura correcta, sino modernizar y hacer humano este viejo símbolo”¹⁸⁴. La referencia a la capacidad de “modernizar” y “hacer humano” algo tan estandarizado como una cariátide señala lo que parece ser uno de los ejes portantes del trabajo del artista: no romper con la academia, sino renovarla desde el interior, infundiéndole nueva vida.

Vale la pena detenerse un momento en la imagen que acompaña la nota, en la cual el artista posa junto a su estatua (Fig. 19). Tez morena, rasgos indígenas, bigote, camisa blanca, corbatín y bata de trabajo, se ve pequeño al lado de la escultura, como un David frente a Goliat. Esta imagen puede ser comparada con representaciones análogas protagonizadas

¹⁸³ Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, 17 de julio de 1921, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, p.80. No sabemos a propósito de cuales obras Arciniegas utiliza el término “orientalismo” para explicar cómo Otálora ilumina el encarnado de sus personajes femeninos. Es posible que el director de *Universidad* pensara también a *Los cojines de Tunja*, donde - aunque nosotros, por tener solo una imagen en blanco y negro, no podemos apreciar las modulaciones cromáticas – se encuentra un cuerpo semidesnudo de mujer iluminado por la luz, presumiblemente dorada, del sol. Si lo aplicamos a esta obra, el uso del término “orientalismo” sugiere que el artista se acercaba al pasado precolombino con la misma actitud exotista con la cual muchos artistas europeos del siglo XIX se acercaban a la representación del oriente, tanto el del presente como el del pasado.

¹⁸⁴ Augusto Olivera, sin título, *Universidad*, n. 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, p. 207.

por otros escultores de su generación. Pensamos a Gustavo Arcila Uribe posando, en Estados Unidos, junto a la estatua *El interrogante* (Fig. 22) o a Rómulo Rozo, en París, junto a *Bachué*. La imagen de Arcila es “agringada”, la de Rozo es estetizante, mientras la de Otálora, con su traje formal, no retrata sino a un humilde estudiante, en cuyos ojos y en cuyos brazos se percibe todavía la energía física, emocional y mental empleada para llevar a cabo la obra.



Ilustración 19 - Félix María Otálora junto a una de las cariátides para el antiguo Palacio de Justicia, en Universidad, n. 33, Bogotá, 12 de abril de 1922.

José Domingo Rodríguez

La segunda entrega de la serie “artistas jóvenes” es dedicada a José Domingo Rodríguez, otro boyacense de orígenes humildes que integraba el Centro de Bellas Artes. “Conocí a Rodríguez pocos meses antes de la exposición del Foyer del Colón – escribe Olivera - y mi interés por los artistas jóvenes y el deseo de conocer detenidamente sus obras, hicieron que muy pronto fuéramos íntimos amigos”¹⁸⁵. Estas palabras sugieren que Olivera haya estado involucrado, de alguna manera, en la organización de la exposición en el Colón y que, en ese contexto, haya empezado a acercarse al grupo de artistas jóvenes y a concebir el proyecto de dar forma a un movimiento artístico nacional.

Para la época de la exposición en el Colón, la obra de José Domingo Rodríguez giraba alrededor de dos ejes principales: una pintura de paisaje de filiación tardo-impresionista, con destellos posimpresionistas y expresionistas, y una escultura centrada en figuras humanas de impostación clasicista, aunque no sin rasgos simbolistas-decadentes.

Aunque su pintura era formalmente más osada y su escultura menos monumental y menos orientada a integrarse con la arquitectura, Rodríguez se movía en la misma dirección de Otálora. La cercanía entre los dos artistas no es algo casual. Varios elementos los aproximaban: ambos eran boyacenses de condición social humilde, pertenecían a la misma generación, estudiaban juntos en la Escuela de Bellas Artes y formaban parte del Centro de Bellas Artes. Además, como señalado por Ricardo Rey Márquez, ambos pudieron recibir la influencia de Francisco Antonio Cano, quien fue su común maestro en la Escuela de Bellas Artes¹⁸⁶. Si tomamos en consideración la pintura de paisaje, se nota cierto grado de continuidad entre algunos paisajes de Cano que retoman las sugerencias impresionistas y postimpresionistas de Andrés de Santa María y los paisajes propuestos por Rodríguez y Otálora; de la misma manera, existen relaciones entre la escultura de implante académico de Cano y la que los dos jóvenes realizaron a comienzo de los veinte.

¹⁸⁵ Augusto Olivera, “Artistas Jóvenes II: José del C. Rodríguez”, en *Universidad*, n. 20, Bogotá, 17 de noviembre de 1921, pp. 342-344.

¹⁸⁶ Cfr. Ricardo Rey Márquez, *op. cit.*

Esta relación entre los artistas más destacados del Centro de Bellas Artes y Francisco Antonio Cano es un tema que ha sido todavía poco explorado por la historiografía y que merecería ser indagado más a fondo, en cuanto, en lugar de las rupturas, permitiría poner en relieve los elementos de continuidad que hubo en la evolución del arte moderno colombiano.

En el capítulo anterior se evidenció la existencia de elementos de continuidad entre centenaristas y *nuevos* en el plano político e intelectual. Ahora bien, estos elementos de continuidad están presentes también en el campo artístico y son ejemplificados, empíricamente, por la relación docente-alumnos entre Cano (centenarista) y los integrantes del Centro de Bellas Artes (cercano a *los nuevos*, como prueba su vínculo con *Universidad*). En cuanto republicano relacionado personalmente con Carlos Eugenio Restrepo, Cano tenía todos los requisitos intelectuales y políticos para hacer de puente entre los centenaristas y *los nuevos* en el ámbito artístico; y si a esto sumamos su contacto diario, en la Escuela de Bellas Artes, con los jóvenes de las nuevas generaciones, entre los cuales figuraba su propio hijo, obtenemos a un mediador ideal.

Habría que estudiar más a fondo la posible filiación, en el ámbito de la pintura de paisaje, entre Andrés de Santa María, sus alumnos (por ejemplo, Fídolo Alfonso González Camargo), Francisco Antonio Cano y los artistas del Centro de Bellas Artes. Entre otras cosas, trazar esta genealogía podría evidenciar la existencia de elementos de continuidad entre Santa María y la vanguardia nacionalista de los años veinte y treinta, obligando a rediscutir la célebre tesis que Marta Traba expone en su *Historia abierta del arte colombiano*, según la cual existiría un vacío de décadas entre Andrés de Santa María y Obregón.

Olivera presenta a José Domingo Rodríguez como un trabajador infatigable y muy exigente con sí mismo, cuyo talento se revela principalmente en bocetos, proyectos y apuntes. “Lo he visto – escribe – destruir varias veces una estatua casi terminada para volverla a comenzar el día siguiente con entusiasmo igual”¹⁸⁷. Otro elemento que emerge del artículo es la precariedad de su condición económica, común también a Otálora y a otros jóvenes

¹⁸⁷ Augusto Olivera, “Artistas Jóvenes II: José del C. Rodríguez”, *op. cit.*, p. 342

artistas. “Análoga su vida – escribe - a la de los impresionistas franceses que conocieron el martirio de la incompreensión y la pobreza”¹⁸⁸.

Sin embargo, a diferencia de cuanto, hecho con Otálora, Olivera no destaca la presencia de una particular vocación americanista en la obra de Rodríguez. De hecho, entre lo que el artista presentó en el Colón no había nada comparable a los *Cojines de Tunja*. Había paisajes americanos, pero no hombres americanos. Estos últimos, como se verá, aparecerían sólo dentro de unos años, pero alejándose de la línea romántico-arqueológica de Otálora. Olivera se limita a destacar la pasión de José Domingo Rodríguez por expresar la verdad de lo que pintaba, aunque esto no implicaba necesariamente el recurso a un estilo objetivo: “Es un realista, ante todo, ama las cosas como son, como él ve que son; es sincero y su amor por la verdad hace que viva siempre descontento de sí mismo”¹⁸⁹.

El artículo está acompañado por dos reproducciones de obras de José Domingo Rodríguez: un recio paisaje vegetal, del cual ya se habló (Fig. 10) donde las formas son solo esbozadas a partir de manchas pastosas de color; y una escultura de implante académico (Fig. 20) – se trata de una de las obras que el artista expuso en el foyer del Teatro Colón - donde un desnudo femenino con acentos naturalistas adquiere, debido a la pose, un valor alegórico. El paisaje, como ya señalado, puede ser puesto en relación con *En la selva* de Otálora y con toda una tradición de paisajismo moderno colombiano, de derivación impresionista y postimpresionista, que parte de Santamaría, pasa por Fídolo Alfonso González Camargo y Francisco Antonio Cano, hasta llegar a los jóvenes del Centro de Bellas Artes; mientras la escultura, por su tendencia a superponer representación naturalista y dimensión simbólica, puede ser puesta en relación con obras como el *Interrogante* de Arcila Uribe (Fig. 22) o con los trabajos escultóricos del mismo Otálora, todos formalmente inscritos en la tradición académica. La escultura representa a una mujer de carne y hueso, con flancos anchos y rica en detalles anatómicos, pero su pose - la cabeza echada hacia atrás, la mirada dirigida al cielo y las manos apoyadas sobre la frente – se constituye como una fórmula de pathos de corte romántico por medio de la cual se expresa, alegóricamente, una condición existencial.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid., p.344

Sin embargo, a diferencia del *Interrogante* de Arcila, no tenemos un título que proporcione indicios interpretativos. Solo podemos suponer el significado simbólico. Olivera señala que la obra está “envuelta en cierta vaguedad de ensueño” y se pregunta:” ¿Qué quiso expresar Rodríguez en esta figura que levanta armoniosamente los brazos y mira al firmamento? ¿Quiso tan sólo hacer una mujer bella y joven que conocedora de su hermosura quiere fascinar a quien la contempla? ¿Es un símbolo? ¿Un sueño de artista? Y así está bien en su vaguedad; busquen otros un título que la explique; a mí me place contemplarla e imaginar que es una diosa de bello cuerpo inverosímil”¹⁹⁰.

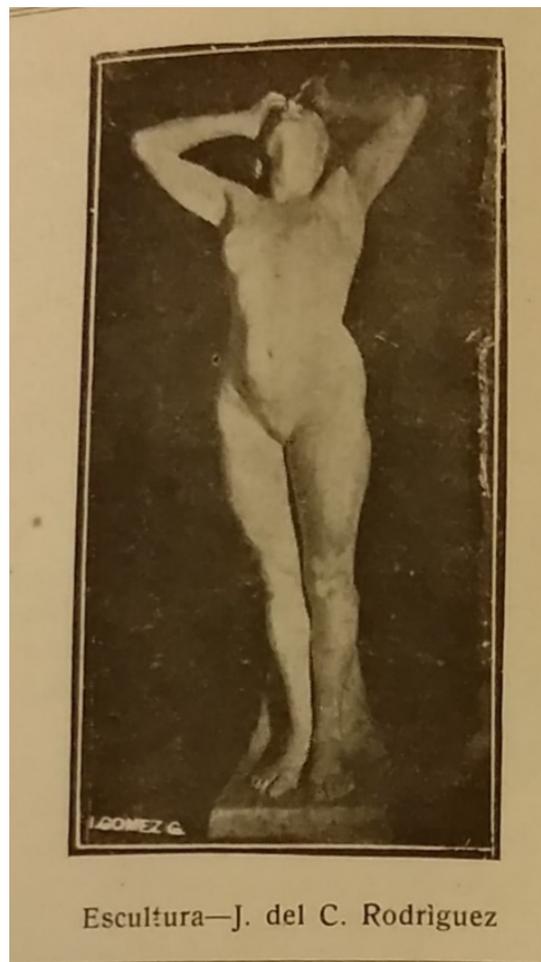


Ilustración 20 - José Domingo Rodríguez, escultura presentada en la tercera exposición del Centro de Bellas Artes en el foyer del Teatro Colón, la imagen aparece en Universidad, n. 12, Bogotá, 22 de julio de 1921.

¹⁹⁰ Ibid. p.344

León Cano

La serie dedicada a los jóvenes artistas de Colombia continua con un artículo sobre León Cano, el hijo de Francisco Antonio Cano. El texto, que aparece en el número 22 de la revista (15 de diciembre de 1921, p. 21-22), está marcado con el número IV, pero debe tratarse de un error de redacción ya que nunca aparece un número III luego del artículo sobre José Domingo Rodríguez, que era el segundo de la serie. El hecho que *Universidad* dedique una nota al hijo de Francisco Antonio Cano, entonces en plena fase de formación, no es un dato menor para entender el grado de cercanía que pudo existir entre el maestro centenarista y los artistas del Centro de Bellas Artes. Olivera no considera a León Cano al mismo nivel de artistas como Otálora y Rodríguez, pero confía que pueda madurar y alcanzar mejores resultados. Sus reservas son en particular hacia sus retratos, que juzga de fácil ejecución. Encuentra sus figuras un poco académicas – un ejemplo es el cuerpo femenino, de una blancura muy idealizada, que campea en la obra *El baño* (Fig. 21) – pero confiesa apreciar el “realismo sin afectación, realismo sano” de sus paisajes, que, desde su punto de vista, saben traducir, sin minucias detallistas, ese gris que suele envolver la sabana de Bogotá¹⁹¹.



Ilustración 21 - León Cano, El baño, obra incluida en la tercera exposición del Centro de Bellas Artes en el Teatro Colón de Bogotá, en Universidad, n. 12, Bogotá, 22 de julio de 1921.

¹⁹¹ Augusto Olivera, “Artistas jóvenes IV: León Cano”, en *Universidad*, n.22, Bogotá, 15 de diciembre de 1921, pp. 21-22.

Ricardo Rendón

El artículo sucesivo de la serie “artistas jóvenes” (n. V) es consagrado al caricaturista Ricardo Rendón. A diferencia de figuras como Otálora, Rodríguez y Cano, Rendón no estuvo directamente involucrado en el Centro de Bellas Artes, pero era muy cercano al ambiente intelectual que rodeaba el grupo.

Según Olivera, la obra de Rendón ennoblece el género de la caricatura. No es ya la caricatura grotesca y vulgar, sino la “la estilización regocijada de una fisionomía. No es ya el chiste del clown mediocre sino la fina ironía de un artista imaginoso”¹⁹². Pero más allá de estas apreciaciones formales, el crítico resalta también el carácter íntimamente nacional del trabajo de Rendón. Haciendo referencia a una exposición del artista a la cual había asistido, enfatiza como su trabajo sea poblado por figuras características de la realidad local: “muchachos bogotanos medio desnudos pero alegres y maliciosos, viejas de rostros de brujas esqueléticas y temblorosas que por las tardes venden el “pan de queso” bajo un paraguas prehistórico y por las noches rezan el rosario cerca al gato y al sobrino somnoliento, señoras fofas, grasientas y miopes, elegantes ridículos y niños, deliciosos y horribles muñecos como la chiquilla de “El día más feliz de mi vida” o la que en la sesión solemne ante los notables del pueblo recita enfáticamente unos versos”¹⁹³. Al mismo tiempo, siempre en una óptica nacionalista, Olivera destaca como el Rendón ilustrador no imite el estilo, entonces muy en boga, del español Méndez Bringa y Regidor. A diferencia del español y de sus imitadores, Rendón adhiere al significado profundo del texto de manera menos fotográfica y más decorativa, lo que implica la presencia de dos trazos típicos de la modernidad artística: la libertad formal y expresiva.

¹⁹² Augusto Olivera, “Artistas jóvenes V: Ricardo Rendón”, en *Universidad*, n. 24, Bogotá, 12 de enero de 1922, pp. 61-62).

¹⁹³ *Ibid.*

Gustavo Arcila Uribe

Cierra la serie (n. VI) un artículo sobre el escultor Gustavo Arcila Uribe, una figura crucial en la escena artística juvenil de comienzo de los años veinte del siglo pasado¹⁹⁴. Ya desde finales de la década del diez, Arcila fue amigo íntimo de Germán Arciniegas y, junto con Germán Pardo García, León de Greiff y el mismo Arciniegas, fue parte del círculo más cercano al poeta mexicano Carlos Pellicer, mientras este último permaneció en Bogotá. Empapado del bolivarismo americanista y de los ideales reformistas de la juventud universitaria politizada de la época, no solo pintó el primer retrato conocido de Carlos Pellicer, sino que tomó parte en la fundación del Centro de Bellas Artes, que se proponía llevar el americanismo y el afán renovador en el plano de las artes plásticas¹⁹⁵.

Sin embargo, a pesar de haber estado involucrado en el despegue del nacionalismo artístico, la obra que Arcila realizó a comienzo de los años veinte delata un enfoque universalista. Posiblemente este alejamiento de su obra de perspectivas de tipo nacionalista tuvo que ver con el viaje de estudio que el artista emprendió en 1920 en la metrópoli cosmopolita de Nueva York, contando con una beca del gobierno nacional.

El periodo estadounidense de Arcila tuvo momentos muy dramáticos. En un momento dado, el artista llegó a sufrir una profunda crisis depresiva e hizo perder sus huellas. En las cartas que se intercambiaron, Arciniegas y Pellicer se muestran angustiados por su suerte, sobre todo porque circulaban voces que atribuían la desaparición a un grave estado de enajenación mental¹⁹⁶. Todo dejaba suponer un desenlace trágico. Pero una foto que Arcila envió a Arciniegas en 1921 despejó de un solo golpe las dudas y las inquietudes. Enviada desde Chicago, la imagen reproducía a un Arcila en el pleno de sus facultades posando frente a *El interrogante*, una escultura en mármol blanco que había realizado para la

¹⁹⁴ Augusto Olivera, "Artistas jóvenes VI: Gustavo Arcila", en *Universidad*, n. 27, Bogotá, 16 de febrero de 1922, *sip*.

¹⁹⁵ Para los nexos entre Pellicer y Arcila y el involucramiento de este último en la fundación del Centro de Bellas Artes véase el cap. 1 de este volumen.

¹⁹⁶ Cfr. Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, Bogotá, 20 agosto de 1920, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp. 51-53.

Telegrafía sin hilos de Chicago y que había tenido una buena acogida en el medio estadounidense (Fig. 22).

La imagen causó sensación entre los viejos compañeros de bohemia, tanto que *Universidad* decidió publicarla, acompañándola con una breve nota de Pedro Moreno Garzón en la cual se daba cuenta del reconocimiento que el artista estaba teniendo en los Estados Unidos¹⁹⁷.

Un breve análisis de la estatua ayuda a comprender el rumbo tomado por la obra de Arcila. De por sí, la escultura delata una intención universalista. Naturalista y alegórica al tiempo, en línea con los trabajos coevos de Otálora y Rodríguez, representa a un hombre en el acto de erguirse hacia el cielo. La figura está en punta de pies, los brazos tendidos hacia abajo y levemente abiertos detrás de la espalda, la mirada fija hacia arriba... Todo el cuerpo está en tensión. Lo delatan los detalles anatómicos de las costillas y las venas que afloran sobre los músculos. No hay el indio, el mestizo, el campesino o el obrero. No hay connotaciones étnicas o sociales. Es un hombre, representado según los modelos tipológicos europeos, en el acto de elevarse hacia lo alto, no sabemos si para implorar algo o para trascenderse a sí mismo. Al lado de la estatua está el escultor, vestido de manera informal, con pantalón y camiseta blanca sin mangas. Su imagen no tiene connotaciones de origen, ni connotaciones profesionales y sociales. No es la de un artista latinoamericano, sino la de un artista a secas.

¹⁹⁷ Pedro Moreno Garzón, "Gustavo Arcila Uribe", en *Universidad*, n. 11, Bogotá, 7 de julio de 1921, pp. 190-191. La nota precede de seis meses la de Olivera, que apareció en noviembre de 1922.



Ilustración 22 – Gustavo Arcila Uribe en Estados Unidos junto a su obra El Interrogante, en Universidad, n.11, 7 de julio de 1921.

La inquietud existencial de carácter universal que atraviesa *El Interrogante* hace pensar que el viaje a los Estados Unidos haya significado, para Arcila, un enfriamiento de su inicial fervor nacionalista y americanista y que haya contribuido a alejarlo de su viejo círculo de amigos y colegas. Una obra como *El interrogante* no respondía, por cierto, a la idea de arte nacional de Olivera y del comité editorial de *Universidad*. A juicio de quien escribe, las notas referidas al escultor – primero la de Pedro Moreno Garzón y luego la de Olivera, a la cual todavía no se ha hecho referencia - deben ser vistas como un tributo al viejo amigo, debido a su reaparición y al éxito obtenido como escultor en el extranjero, no como algo funcional a la línea de la revista. Es por esto, quizás, que Olivera habla de Arcila solo al final de su serie de

artículos, enfatizando que el artista se encontraba fuera del país, a la par de Santamaría y de Tobón Mejía, y que su arte pertenecía más a la humanidad que a nación alguna. Para el crítico, Arcila siempre fue escultor, aun cuando utilizaba lápices y pinceles. Considera que pinturas de los comienzos, como *El Profeta* o *El Trabajo*, sean en realidad bocetos de esculturas; y cree que el artista, lejos de la impassibilidad griega, sea cercano a la inquietud de maestros modernos como Rodin y Carriere. A sus ojos, *El interrogante* es una obra cargada de inquietud: representaría al hombre en el acto de pedirle la verdad a lo desconocido, luego de haberla buscado por todos lados entre lo conocido¹⁹⁸.

La polémica en contra de los encargos públicos a escultores extranjeros

A pesar del carácter embrionario y de la parquedad argumentativa, la serie “Artistas jóvenes” convierte a Olivera en uno de los primeros adalides de una idea de arte nacional alejada de los convencionalismos académicos de origen europeo y orientada a descubrir, sin filtros ni ataduras, la verdad plástica (luz, colores, formas, carácter, emoción) del entorno local.

Pero el cariz nacionalista de Olivera se manifiesta también cuando, siempre desde las páginas de *Universidad*, estigmatiza la costumbre de las autoridades colombianas de encargar a artistas extranjeros las esculturas destinadas a los espacios públicos, especialmente aquellas cuyo sujeto se relacionaba con la historia patria. Los artistas locales, dese su punto de vista, hubieran estado mucho más capacitados para tratar esos temas.

Sobre este punto, la posición de Olivera contaba con una amplia aceptación en el mundo de la cultura colombiana. Opinaban lo mismo también los intelectuales y los artistas que no orbitan alrededor de *Universidad* y del Centro de Bellas Artes. Un miembro del Círculo de Bellas Artes como Roberto Pizano, por ejemplo, criticó sin apelación los héroes patrios esculpidos por el francés Charles Raoul Verlet, uno de los principales receptores de encargos colombianos. Sus trabajos – dijo - “no se parecen ni físicamente, ni al tipo ideal

¹⁹⁸ Augusto Olivera, “Artistas jóvenes VI: Gustavo Arcila”, *op. cit.*

que de los hombres a los que representan se ha formado el pueblo”¹⁹⁹. Adhiriendo sin ambigüedades a la perspectiva de la “descolonización de las imágenes”, Pizano afirmó que “no se honra a los libertadores que todo lo hicieron por darnos una patria libre, sometiéndonos a una esclavitud artística o intelectual, sin dignidad”²⁰⁰.

Pero eran sobre todo los escultores del Centro de Bellas Artes quienes cuestionaban los encargos a los extranjeros, en cuanto amenazaban seriamente su posibilidad de sobrevivir en el estrecho medio capitalino. “Uno de los puntos principales en los objetivos del Centro – escribe Ricardo Rey Márquez - fue centralizar la producción de obra por encargo. El Centro contaba con los escultores Gustavo Arcila, José Domingo Rodríguez y Félix María Otálora, capaces de emprender los encargos de escultura que se solicitaran en el momento. Pero estos trabajos se contrataban con artistas europeos”²⁰¹.

Olivera abordó el tema desde las columnas de *Universidad*, remarcando que la preferencia otorgada a los extranjeros dejaba olvidados y frustrados a los artistas locales y terminaba por llenar el país de obras que, por ser el producto de una sensibilidad foránea, se mostraban intrínsecamente incapaces de interpretar en profundidad a los sujetos tratados y de revelar el alma nacional. Sus críticas se dirigieron, en particular, hacia las realizaciones del escultor español Rodríguez del Villar y a las “mediocres, amaneradas y ridículas” representaciones de los héroes nacionales hechas por el francés Verlet, el mismo que había sido atacado por Pizano²⁰².

Las críticas a Rodríguez Villar aparecen en un artículo publicado en el número 21 de la revista y se dirigen, en particular, a un monumento a la raza que le había sido encargado gracias al apoyo del hispanizante Círculo de Bellas Artes (del cual Rodríguez del Villar hacía parte) y de la Sociedad de Embellecimiento. Olivera no duda en tildar la obra de vulgar, arbitraria e ignorante y agrega, además, con evidente fastidio, como, solo por ser Rodríguez

¹⁹⁹ Roberto Pizano. “El florecimiento de las Bellas Artes en Colombia”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de diciembre de 1920, p. 5; cit. En Rey Márquez, *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Ricardo Rey Márquez, *op. cit.*, p. 113.

²⁰² Augusto Olivera, “El escultor Rodríguez Villar”, en *Universidad*, n. 21, Bogotá, 1 de diciembre de 1921, p. 6.

del Villar español, “con una gentileza muy chibcha se le cedió una parte del edificio” de la Escuela de Bellas Artes²⁰³. Su amarga conclusión es que Colombia rinde pleitesía a los valores extranjeros, mientras se olvida de los propios.

Detrás de estas actitudes, el crítico reconoce el perdurar de una mentalidad de servidumbre colonial: “(…Y nuestros antepasados, los chibchas, vieron llegar los aventureros hispanos; aterrorizáronse al principio, más cuando recibieron collares de vidrio, espejos, etc. le adoraron como a Dioses). Aún perdura en nuestra sangre ese sentimiento de respeto por lo que de fuera nos viene; aún estamos dispuestos a adorar a cualquiera que se nos presente sin más títulos que el haber nacido en una tierra que no es la nuestra; de este modo se explica el éxito del mediocre escultor español Rodríguez Villar y la buena fe con que más de un escritor le ha elogiado, seducido tal vez por la amenidad de su charla o el autoelogio de sus obras”²⁰⁴.

Sin embargo, el blanco principal de Olivera y de los intelectuales del grupo de *Universidad* son las obras que el Estado comisionaba al francés Verlet (Fig. 23 y 24). “Importadas de Francia – escribe -, con un plazo más o menos largo, nos llegan las estatuas de Verlet, que el buen gusto de nuestros ministros manda fabricar para ornato de nuestras ciudades y para ejemplo patriótico de los chicos de las escuelas que las miran embelesados. Son ya una rutina, una costumbre, una falta de iniciativa estos encargos al mismo escultor, que debe sentirse satisfecho de la asiduidad de sus clientes. Parece que en toda Europa no se encontrara otro escultor que Verlet, y no hablamos de los artistas nacionales, infinitamente más capacitados que los extranjeros para hacer nuestros monumentos, porque es ya incorregible esa manía de menospreciar cuanto entre nosotros vale”²⁰⁵.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.



Ilustración 23 - El mariscal Sucre de Verlet, en Universidad, n. 29. 2 de marzo de 1922.



Ilustración 24 - El Santander de Verlet, en Universidad, n. 29. 2 de marzo de 1922.

Olivera reconoce cierta dignidad formal a las obras de Verlet, pero crítica su incapacidad de interpretar la psicología y la emoción de la raza, junto a la acomodaticia falta de inquietud renovadora: “Conocedor de la técnica, hábil obrero, tiene rostros correctamente modelados, pero es inútil buscar en él una concepción hermosa ni original. Podría ser un

excelente profesor, pero nunca el artista apropiado para interpretar la psicología de una raza o la personalidad de un hombre celebre; es el mediocre acomodaticio que asistió impasible a una época de rara inquietud artística, y a cuyo lado pasaron los genios y los revolucionarios, desde Rodin el apóstol de la escultura moderna, hasta Mestrovic, el enigmático”²⁰⁶.

Otro blanco de las críticas de Olivera es el apático y somnoliento medio bogotano: “A veces en un momento de pesimismo hemos pensado que esas estatuas de encargo, riman maravillosamente con nuestro medio apático y burgués; acaso una obra nuestra fuera en nuestras ciudades algo extraño y desconcertante. ¿Cómo concebir en nuestra Santa Fe adormecida una escultura rebelde que nos inquietara el espíritu, este espíritu bogotano que sólo se emociona en los mítines políticos o con la perspectiva de un match sensacional?”²⁰⁷. El discurso de fondo siempre es el mismo: romper con la mentalidad y las prácticas coloniales e instaurar una mentalidad y valorar lo nacional. ¿Pero qué entiende Olivera cuando habla de “escultura rebelde”? Aunque sin duda piensa en un distanciamiento de la academia, no hay evidencia de que se refiriera a una rebeldía puramente formal. Su idea es la de una escultura dentro de la cual vibre el mismo espíritu emancipador e insurrecto de los héroes que se van a representar. Su convicción es que este espíritu no lo pueden infundir unos artistas extranjeros que producen héroes por encargo para todo el mundo, sobre la base de unos indiferenciados convencionalismos vacíos. Solo los jóvenes artistas nacionales, enfervorizados de auténtico amor patrio, pueden lograr ese resultado.

Olivera y el círculo de *Universidad* querían romper con la costumbre, entonces muy arraigada, de preferir los artistas extranjeros a los artistas locales a la hora de hacer encargos de obras para el espacio público. Antes de que el muralismo mexicano se manifestara en toda su plenitud, no solo entendieron la importancia político-cultural del arte público, sino que se dieron cuenta de la urgencia de nacionalizar ese arte, sustrayéndolo al gusto extranjerizante de las élites y acercándolo a la auténtica sensibilidad del pueblo. Como sostuvo el mexicano Manuel Gamio en *Forjando patria* (1916), un libro

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

cuyo eco llegó hasta Colombia, había que alcanzar “un arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”²⁰⁸.

Hacer arte para hacer patria, con particular atención al arte que entraba en contacto con el pueblo. Aquí se encuentra, quizás, la razón del fuerte interés que *Universidad* y los artistas del Centro de Bellas Artes dedicaron a la escultura destinada al espacio público. Todo respondía a un más amplio proyecto nacionalista. Y cabe agregar que este interés contribuyó, sin duda, a poner las bases para los grandes resultados que la escultura alcanzaría en Colombia a partir de finales de la década del veinte.

Conclusiones el arte en la primera época de Universidad

A la luz de cuánto ha ido emergiendo hasta aquí, se podría plantear que las sinergias entre *Universidad*, la Librería Santa Fe y los artistas del Centro de Bellas Artes conformaron un pequeño campo alternativo al oficial, representado, este último, por los docentes de la Escuela de Bellas Artes y por asociaciones como el Círculo de Bellas Artes y la Sociedad de Embellecimiento. El “oficialismo” respondía al gusto de las viejas élites político-económicas y promovía la producción de retratos de miembros de esas mismas élites, de reconfortantes paisajes luministas y de escenas de corte neocostumbrista, con frecuentes concesiones a la españolería; mientras, en escultura, la tendencia era encargar monumentos públicos a artistas extranjeros que solían realizarlos de manera casi seriada, sin conocer realmente ni el país donde terminarían sus obras, ni el drama político y humano experimentado por los héroes que representaban. El campo “alternativo” funcionaba de manera bastante simple: los artistas se ocupaban de producir obras, mientras un pequeño pero significativo grupo de personas (Augusto Olivera, Gustavo Santos) e instituciones (la librería Santa Fe, la revista *Universidad*) se encargaba de valorizarlas y hacerlas circular. El objetivo último era modificar el curso del arte nacional, interviniendo tanto sobre las temáticas como sobre los aspectos formales.

²⁰⁸ Manuel Gamio, *Forjando Patria: Pro Nacionalismo*, México, ed. Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66. Cit. en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Lo prehispánico en el arte y la arquitectura en América”, en Daniel Schávelzon y Jorge Tomasi, *op. cit.*, p. 3.

Los resultados más interesantes dentro de la producción del Centro de Bellas Artes se consiguieron en el campo de la pintura, donde se asistió a un eclipse de la españolería, de los retratos de las élites y de los temas de la historia sagrada. La tradición del paisajismo continuó, pero se dirigió hacia soluciones menos fáciles y sentimentales. En lugar de ranchos apacibles y de idílicos pastizales, de mansos amaneceres y de atardeceres dulcorados, hizo su aparición una naturaleza exuberante, áspera, cruda, todavía no domesticada por la mano del hombre, que evocaba la vastedad incontaminada del continente, concebida al tiempo como desafío y como promesa. Novedosa fue, en cambio, la evocación del pasado prehispánico, como herramienta discursiva para expresar el ideal nacionalista.

Formalmente, la pintura del Centro de Bellas Artes no presentaba un lenguaje homogéneo y estable. Si la figura humana resentía todavía de las convenciones académicas, una mayor libertad se logró en el ámbito del paisaje, donde se evidencia un alejamiento de las soluciones realistas, basadas sobre el diseño, para alcanzar, a través de manchas de colores pastosos de origen impresionista, una mayor inmediatez y fuerza expresiva. En esto, los jóvenes artistas se revelan herederos de las innovaciones introducidas en el paisaje por Andrés de Santa María y llevadas adelante, sucesivamente, por figuras como Fídolo Alfonso González Camargo y, de forma esporádica, Francisco Antonio Cano. Sin embargo, no se abren realmente nuevos caminos. Se retoma un lenguaje preexistente, disruptivo con respecto a los cánones tradicionales, pero no se llega a la elaboración de un lenguaje nuevo, capaz de expresar formalmente las finalidades discursivas del grupo: cortar con la españolería y la academia, ambas percibidas como elementos espurios en el arte local, para ir en dirección de una pintura emancipada de Europa.

Diferentes son las cosas en el ámbito de la escultura. Si en algunos casos la pintura logró acercarse a una representación auténtica de lo propio, lo mismo no puede decirse para la escultura, que en los primeros años veinte nunca talló indios ni campesinos, quedándose en figuras de rasgos estandarizados, a mitad entre el naturalismo y la alegoría. La batalla más fuerte, en el ámbito escultórico, fue el ataque político a la costumbre de encargar monumentos públicos a artistas extranjeros. Pero la escultura, como tal, se alejó poco de la

academia. En buena parte, esto se debió a sus características intrínsecas: la escultura estaba anclada a la representación de la figura humana, donde el peso de los cánones académicos era muy fuerte y, a diferencia de la pintura, no gozó de esa válvula de escape de los problemas académicos que fue el paisaje.

¿Cómo dar forma a un arte genuinamente nacional? ¿Cómo expresar de manera original el paisaje, los hombres, la emoción y - como se decía - el alma de la nación? Estas son las grandes cuestiones que afloran entre líneas en la primera época de *Universidad*. Pero ni los artistas ni los críticos tenían todavía respuestas claras. Era el comienzo de los años veinte. Las propuestas de las vanguardias históricas europeas no eran tomadas en serio, al ser consideradas “deshumanizantes” y lejanas del pueblo; la corriente del muralismo mexicano no había todavía despegado y los caminos abiertos en Europa por el “retorno al orden” (del cual el mismo muralismo mexicano fue, en cierto sentido, un ramal) no habían sido todavía bien asimilados, ya que la Primera guerra mundial había dificultado los intercambios con Europa y no existían aún programas estables de becas en el viejo continente para los artistas jóvenes.

Esta situación hizo que el discurso nacionalista-americanista de *Universidad* no lograra encontrar un lenguaje plástico capaz de expresarlo desde la forma. Lo que se vislumbra, en las páginas de la primera época de *Universidad*, es un desfase entre un discurso político nacionalista-americanista ya relativamente maduro y un arte que quería expresar plásticamente ese mismo discurso, pero que todavía no disponía de un lenguaje para hacerlo. En el próximo capítulo se verá como este desfase quedó vigente también en la segunda época de *Universidad*, donde el principal modelo estético propuesto fue el decorativismo neomuisca de Rómulo Rozo, un estilo que, si bien lograba simbolizar la idea de americanismo, quedaba lejos de la realidad emocional y social de los hombres del continente. Será sólo con la obra que artistas como Ramón Barba, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y José Domingo Rodríguez comenzarían a producir en la primera mitad de los

años treinta que el arte colombiano, y en particular la escultura, se acercaría realmente a la realidad nacional, otorgándole una dimensión plástica²⁰⁹.

Entre *Universidad* y *Los Nuevos*

La primera época de *Universidad* clausuró en 1922, después de sólo 34 números, pero esto no significó un estancamiento de la corriente político-cultural nacionalista y americanista protagonizada por los intelectuales *nuevos*. Todo lo contrario. Arciniegas y el movimiento estudiantil mantuvieron su compromiso con la transformación de la fisionomía política, cultural y social del continente y, en particular, siguieron acercándose, aunque no sin resistencias internas, a la figura de Vasconcelos, entonces al máximo de popularidad en el hemisferio occidental. Iniciado en correspondencia con el paso de Pellicer por Colombia y luego continuado durante la primera época de *Universidad*, el proceso de acercamiento a Vasconcelos llegó a su clímax en 1923, cuando los estudiantes colombianos decidieron honrar al mexicano con el título de “maestro de la juventud”.

Cabe detenernos un momento sobre este acontecimiento, en cuanto representa la culminación del primer momento americanista de las juventudes colombianas, antes de que la creciente influencia del pensamiento marxista, el auge del aprismo y el temporario retiro de Vasconcelos de la política activa empezaran a resignificar el concepto de americanismo.

En el origen del nombramiento se encuentra otra vez la relación entre Arciniegas y Pellicer. El carteo entre los dos, muestra que el joven poeta, una vez dejada Colombia, se acercó ulteriormente a Vasconcelos, quedando vivamente impresionado por la magnitud de ese hombre que se iba perfilando cada vez más como el líder de las juventudes americanistas de todo el continente. A los ojos de Pellicer, Arciniegas constituía un potencial referente del vasconcelismo en Colombia, como lo eran Gabriela Mistral en Chile o Víctor Raúl Haya de la

²⁰⁹ En pintura la demora sería mayor. Se necesitaría esperar hasta la mitad de los años treinta para ver los primeros artistas que, aunque a partir de trayectos y coordenadas estilísticas diferentes, hacen algo análogo a lo que los muralistas habían hecho en México. Los principales fueron Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa.

Torre en Perú, y por esta razón le hizo repetidas invitaciones para que escribiera al líder mexicano “una gran carta colombiana”.

Una primera solicitud se remonta a 1922, cuando Pellicer acompañó a Vasconcelos en un viaje por Brasil, Uruguay, Argentina y Chile, cuyo fin era proyectar la influencia de la revolución mexicana y del ideal hispanoamericano hacia el sur del continente²¹⁰. La gira despertó un gran fervor americanista y vasconcelista en el poeta mexicano, quien luego quiso contagiar a Arciniegas con su entusiasmo: “¡Permítame Ud. que yo le diga que por hoy Pitágoras (apodo de Vasconcelos, *ndr*) es el Hombre de América! ¡Las cosas que piensa!

²¹⁰ El periodo durante el cual Vasconcelos fue primero rector de la Unam y después Secretario de Educación Pública – lo que el historiador Claude Fell llama “los años del águila” - es clave para la historia intelectual, cultural y política de América, ya que fue aquí que, por impulso de un Vasconcelos que por sus propios cargos estaba proyectado hacia el estudiantado joven, se dio esa convergencia y articulación política y cultural entre la juventud americanista mexicana y la de los otros países de América. La gira con Pellicer constituyó la culminación de la política internacionalista americanista que el “maestro” mexicano promovió desde su cargo como secretario de Educación Pública. La ocasión de ese viaje fue la inauguración del pabellón mexicano en los grandes festejos por los cien años de independencia de Brasil, en Rio de Janeiro. Vasconcelos viajó a título oficial como representante del gobierno de México. “Nuestro México quedó muy alto en el Brasil – escribió Pellicer a Arciniegas -. Se construyó un soberbio pabellón estilo colonial, en el que se instaló una interesantísima exposición de arte popular. Los salones del Petróleo y los de industrias nacionales fueron muy comentados... (Roberto, *ndr*) Montenegro decoró los muros del Pabellón con motivos populares y coloniales. ¡Piense, querido amigo! Ocho puertas de madera tallada y muchísimos azulejos, ambas cosas imitadas del siglo XVIII, todo hecho en México y llevado a Río. El Gobierno mexicano mandó dos buques: uno mercante y otro de guerra... El Pabellón de la Exposición y todo este gentío extraordinario, tuvieron un éxito inmenso, impresionante hasta humedecer los ojos...” (Cfr. Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 9 diciembre de 1922, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp. 94-98). De Brasil el viaje siguió hacia Uruguay, país del cual Pellicer se limita a decir que se encuentra bajo influencia yanqui. La etapa siguiente fue Buenos Aires, ciudad donde el maestro y el poeta transitaron de forma extraoficial para hacer contactos de carácter político. Acerca de Buenos Aires, Pellicer hace un comentario que muestra cuanto son lejanas de la realidad todas las interpretaciones del vasconcelismo y de los vasconcelistas en clave ultranacionalista, anticospopolita y antimoderna: “Gigantesca ciudad, bella, rica y presuntuosa, que amo y defenderé de las opiniones necias de los anticuarios y arqueólogos. Es una ciudad de alma moderna que nada tiene que ver con la “tradicción”, pero que al fin y al cabo es una ciudad Kolosal, universal y latina. Yo soy de los que creen en Buenos Aires y consideran a la Argentina como el número uno de la América del Sur” (Ibid.). Este comentario entusiasta acerca de la capital argentina nos habla de la existencia de un eje intelectual entre Buenos Aires y México; un eje anclado en dos hechos históricos de gran magnitud, el Cordobazo y la Revolución mexicana, y capaz de proyectar su influencia sobre el resto de América. No es verdad que Buenos Aires, por su constitutivo cosmopolitismo, nunca haya sido americanista. Quizás su élite no lo haya sido, pero la ciudad como tal ha albergado muchos de los grandes intelectuales americanistas, favorecido la circulación de sus ideas en un clima de pluralismo; de hecho, el mismo Arciniegas comenta a Pellicer que muchas de las noticias sobre México le llegaban vía Argentina (Cfr. Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, sin fecha, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp. 101-102.). Chile, última etapa del viaje, no transmitió a Pellicer las mismas vibraciones positivas de Buenos Aires. Le pareció un país dominado por el militarismo y la aristocracia, aunque rescató la actitud positiva de la juventud. De hecho, allí Vasconcelos fue muy aclamado por los estudiantes, pero al final resultó expulsado por haberse atrevido a pedir públicamente la restitución de las tierras que Chile sustrajo a Perú durante la última guerra del Pacífico.

¡Y las cosas que va a hacer! ¿Por qué diablo no le ha escrito Ud. una gran carta “colombiana” a Vasconcelos que por cierto ya le conoce por referencias mías? Pierde Ud. su tiempo. Se arrepentirá”²¹¹.

Esta primera invitación no surtió efectos, pero el año siguiente (1923) Pellicer renovó su pedido y esta vez logró que el colombiano empezara a considerar la idea de nombrar a Vasconcelos como “maestro de la juventud” de Colombia. El título honorífico ya existía, pero hasta ese momento nunca había sido otorgado a un extranjero. “Usted – escribe Arciniegas a Pellicer - me insinúa que le escriba a Vasconcelos. Tal vez lo haga. Hace unos días hablaba con Villegas Restrepo (el fundador del diario *La República*, NDR) sobre la posibilidad de proclamar un maestro de la Juventud, tipo del cual carecemos en Colombia. Le dije a Villegas: en la población de Colombia falta un tipo: el de Vasconcelos. Y así, seguiremos proclamando viejecitos simpáticos e inactivos. Cómo para decorar”²¹².

El 15 de mayo de 1923 Arciniegas propuso el nombramiento de Vasconcelos ante la IV Asamblea de Estudiantes, reunida en las instalaciones del periódico *La República* (un hecho, esto, que coloca el diario de Villegas en una posición muy cercana al movimiento juvenil)²¹³. La aprobación del nombramiento no era descontada, dadas las resistencias que la figura de

²¹¹ Ibid. p. 96. La correspondencia entre Pellicer y Arciniegas evidencia como la veneración del primero hacia Vasconcelos aumenta cuando empieza a trabajar codo a codo con él. El clímax se alcanza en una carta de 1924. En correspondencia con la renuncia de Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, Pellicer lo describe como “hombre de combate y de acción, de inmensas corazonadas sobre las cosas, de natural adivinación, es un predestinado en el destino de México y, acaso también, en el destino de todo el Continente. (Que enormes ganas tengo de que Ud. lo conozca personalmente). Nadie piensa tanto en nuestra América, como él. Vasconcelos es un ser trágico a cuyo lado he sentido las más hondas emociones de mi vida. Es de una sencillez maravillosa. No es posible ser más sencillo. Su política es genial y se impone sin mayor esfuerzo. Su franqueza es brutal, su bondad inmensa, su simpatía, innata. Es pobre... Yo le aseguro que estoy junto al genio, que nunca he estado más cerca del genio como ahora cerca de Vasconcelos”. (Carta de Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 14 de febrero de 1924, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, pp. 105-108)

²¹² Germán Arciniegas a Carlos Pellicer, sin fecha, en Serge I. Zaïzeff (org.), *op. cit.*, p. 101-102. Es oportuno mencionar que en esta carta Arciniegas habla a Pellicer del joven Pedro Nel Gómez, presentándolo como acuarelista: “Un pintor nuevo: Pedro Nel Gómez, de Medellín. Como acuarelista, único en Colombia. Muy joven. Tiene sus audacias, pero su temperamento me parece conservador. Pero es bueno. Arcila ha triunfado! Nos halaga, gozamos con su triunfo” (Ibid., p.101). La referencia al diario *La República* habla también de un nuevo acercamiento de Arciniegas a la corriente republicana de Villegas Restrepo, luego del distanciamiento ocasionado por el regreso del primero en las filas del liberalismo.

²¹³ “Instalación de la Cuarta Asamblea de Estudiantes, Proclamó a Vasconcelos Maestro de la Juventud”, en *El Diario Nacional*, Bogotá, 15 de mayo de 1923.

Vasconcelos generaba entre la juventud conservadora; solo fue alcanzada tras un largo debate en el cual intervinieron, a favor y en contra, los principales líderes del estudiantado liberal y conservador²¹⁴. Además, en un primer momento la votación fue impugnada por algunos estudiantes, que consideraban que no se había hecho con el quorum necesario, pero luego fue ratificada con una segunda votación efectuada el 30 de mayo de 1923²¹⁵.

En los días que siguieron el primer nombramiento – el del 15 de mayo - Arciniegas publicó en *El Tiempo* un artículo favorable a Vasconcelos, destacando, entre otras cosas, sus grandes campañas educativas y su compromiso con la independencia espiritual de América. “Ha realizado al propio tiempo – escribe - la obra más estupenda que haya contemplado nuestro suelo hispano desde las horas homéricas de la independencia. Y no se tema caer en hipérboles al establecer comparaciones semejantes, porque si hace un siglo se libertaron estas tierras, hoy se persigue la autonomía espiritual, el relieve distintivo de la raza, atributo tan valioso como la propia libertad”²¹⁶. Asimismo, Arciniegas defendió a Vasconcelos de quienes lo criticaban por el presupuesto exorbitante que pretendía invertir en educación²¹⁷, interpretando ese gigantesco esfuerzo educativo como una estrategia para garantizar la soberanía espiritual de México y de Iberoamérica frente a la amenaza estadounidense. “La crítica hecha a Vasconcelos es injusta – escribe Arciniegas -. Vasconcelos ha sondeado el porvenir y ese bloque de pueblo culto y educado que se agrupa en México para consolidar el idealismo de la Raza, será la muralla invencible que cerrará para siempre el paso a la codicia yanquilandés”²¹⁸.

²¹⁴ Cfr. Antonio Cacia Prada, *op. cit.*, p. 100

²¹⁵ Cfr. “La proclamación definitiva de don José Vasconcelos”, en *El Tiempo*, Bogotá, 31 de mayo de 1923, cit. en Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del Aquila (1920-1925)*, México DF, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 570.

²¹⁶ Germán Arciniegas, “Vasconcelos”, en *El Tiempo*, 21 de mayo de 1923, pp. 1 y 4. El artículo era una respuesta a un editorial aparecido en *El Nuevo Tiempo* algunos días antes de la proclamación de Vasconcelos y en el cual se sembraba la duda sobre el pensador mexicano. De acuerdo con Claude Fell, la nota del *Nuevo Tiempo* retomaba un artículo salido en el diario *El Universal* de México a firma de alguien de apellido Palavicini. Cfr. Claude Fell, *op. cit.*, p. 570-571.

²¹⁷ Esta es una de las acusaciones contenidas en el artículo de *El Nuevo Tiempo* al cual Arciniegas estaba contestando.

²¹⁸ Germán Arciniegas, “Vasconcelos”, *op. cit.*

A nombramiento oficializado, Arciniegas volvería a celebrar la figura de Vasconcelos en un artículo que escribió para el periódico *La República*. En ello, presenta una imagen idealizada del líder mexicano, sin detenerse en las fuertes resistencias que este, por un motivo u otro, despertaba entre la opinión pública y la clase política de diferentes países de la región. “Vasconcelos – se lee - ha hecho del mapa latinoamericano el escudo de la Universidad de México; él promovió la Liga de Intelectuales Latinoamericanos; él ha estudiado como propios los problemas de Brasil y Argentina; él ha ido hombro a hombro en las manifestaciones de los universitarios chilenos; él ha llevado a Gabriela Mistral a México; él ha iniciado las protestas contra la tiranía de Juan Vicente Gómez”²¹⁹.

Es importante recordar en fin que Vasconcelos, en respuesta al nombramiento, envió a Arciniegas una “Carta a la juventud de Colombia”, fechada 28 de mayo de 1923, que representa uno de los ápices de sus esfuerzos para unir a las juventudes del continente alrededor de los ideales de la Revolución Mexicana y del reformismo cordobés²²⁰. La prensa conservadora no quiso publicar la carta, pero sí lo hicieron *El Relator* de Cali y *El Liberal* de Barranquilla, desatando un amplio debate²²¹. Comentando el contenido, Pellicer enalteció al máximo el valor de las palabras de Vasconcelos: “El mensaje es terrible, va más allá de Bolívar y en él se refleja toda el alma del más enérgico pensador de nuestra raza después del Libertador. Una vez más trata Vasconcelos el asunto de la libertad espiritual, de la creación de la conciencia iberoamericana y maldice nuestro afrancesamiento y nuestro olvido hacia nosotros mismos”²²². En su comentario, Pellicer pone en relación las palabras

²¹⁹ Germán Arciniegas, “Vasconcelos, Maestro de la Juventud”, en *La República*, 14 de junio de 1923, p. 1.

²²⁰ Un error historiográfico recurrente es el de considerar el nombramiento de Vasconcelos a “maestro de la juventud” como la consecuencia de la carta de este último a los estudiantes del país. En realidad, fue el contrario, la carta fue una respuesta al nombramiento. Entre otros, el error se encuentra en Germán Posada, “La idea de América en Vasconcelos”, en *Historia Mexicana*, vol. 12, n. 3, enero-marzo de 1963, ed. Colegio de México, pp. 379-403; y Juan Gustavo Cobo Borda (org.), *Una visión de América: la obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos*, Bogotá, ed. Instituto Caro y Cuervo, 1990.

²²¹ El tema es tratado analíticamente por Claude Fell en *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, op. cit., pp. 570-576. Fell no cae en el error de Posada-Cobo Borda, pero no cita la correspondencia Arciniegas-Pellicer, todavía sin publicar al momento en que redactó el libro.

²²² Cfr. Carlos Pellicer a Germán Arciniegas, 1 de junio de 1923, en Serge I. Zaïzeff (org.), op. cit., pp. 102-103. Pellicer escribe: “Una vez más trata Vasconcelos el asunto de la libertad espiritual, de la creación de la conciencia iberoamericana y maldice nuestro afrancesamiento y nuestro olvido hacia nosotros mismos. Ya en Río de Janeiro, en un momento inolvidable para todos, expuso esta cuestión, sólo que no con la claridad y crudeza profética con que ahora lo hace. Yo me felicito mil veces de que a la juventud de nuestra Colombia

de Vasconcelos con un discurso que este había hecho anteriormente en Rio de Janeiro y hace una rápida referencia a la génesis de la carta²²³.

No se puede soslayar, además, que la carta a los jóvenes colombianos se inscribe dentro de un conjunto más amplio de cartas que Vasconcelos escribió a los estudiantes de países como Perú, Panamá, Ecuador, Cuba, Argentina²²⁴. Al sumarse, estas cartas y las intervenciones que Vasconcelos hizo durante sus viajes por Brasil, Argentina y Chile, delinean una grande estrategia unitaria para construir una red continental hispanoamericanista. Pero justo cuando había logrado llegar al culmine de su influencia continental, Vasconcelos abandonó improvisamente la política activa: renunció a la Secretaría de Educación y partió para una larga estadía en Europa. Este doble alejamiento de Vasconcelos – de la política y de México – terminó enfriando notablemente, a lo largo de toda Latinoamérica, el entusiasmo que había hacia su figura y la tradición de pensamiento que lo inspiraba. Durante la segunda mitad de los años veinte, el misticismo nacionalista-americanista de raíz hispanista que caracterizaba el pensamiento de Vasconcelos, así como el de Rodó, empezó a ser cuestionado por lecturas más economicistas que, influenciadas por el marxismo, le daban prioridad a la cuestión social. Asimismo, el hispanoamericanismo del eje Rodó-Vasconcelos fue dejado progresivamente a un lado en nombre de un más radical indoamericanismo, que trajo consigo una reivindicación del indio, cuyo principal interprete fue José Carlos Mariátegui.

le haya sido dedicada la página más intensa que hasta hoy ha escrito el joven hombre que ha echado sobre su corazón la hermosa responsabilidad de promover en el alma de nuestras juventudes una cuestión de vida o muerte para todos nosotros. Muchos días estuvo preocupado por los asuntos de Uds. hasta que en uno de sus arrebatos rústicos escribió violentamente lo que ahora le envía. A Ud. le conoce bastante por todo lo que yo le he conversado de mi estancia en Colombia y sabe que Ud. es uno de los jóvenes mejor dotados para desnivelar el tren actual. No pierdo la esperanza de verlo a Ud. por acá más o menos pronto. Yo sé que un viaje de Ud. a México no sería motivos de posteriores arrepentimientos. Mi casa sería toda suya y pasaría Ud. una temporada frente a los vigorosos ensayos humanos que se verifican actualmente en este país pintado de sangre” (p.103)

²²³ Ibid., p.103. La carta de Vasconcelos se encuentra recopilada en Juan Gustavo Cobo Borda (org.), *Una visión de América: la obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos*, Bogotá, ed. Instituto Caro y Cuervo, 1990.

²²⁴ Cfr. Raúl Trejo Villalobos, *Filosofía y vida: el itinerario filosófico de José Vasconcelos*, Salamanca (España), Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p.195.

Los Nuevos o la radicalización de la juventud

En junio de 1925, durante el gobierno conservador de Pedro Nel Ospina, apareció en Bogotá una revista que, si bien tuvo sólo cinco números, logró captar los nuevos humores políticos y culturales que se asomaban en el continente. Como ninguna otra publicación colombiana, *Los Nuevos* – este es nombre de la revista – testimonia la inquietud y el fermento de una generación frente al avance de una modernidad económica y política que prometía el despliegue de una profunda dialéctica entre perspectivas revolucionarias y resistencias conservadoras.

Un buen número de artículos de la revista se caracteriza por tener un tono vibrante, encendido, asertivo o, al revés, duramente crítico. Detrás de esta vehemencia, se percibe el rastro lingüístico de los manifiestos de las vanguardias históricas. *Los Nuevos* resiente del clima de polarización política que, por aquellos años, se estaba viviendo en Europa a raíz de las crecientes tensiones entre unos movimientos socialistas revolucionarios galvanizados por el éxito y las perspectivas abiertas por la revolución bolchevique y unos aguerridos movimientos reaccionarios, como el fascismo mussoliniano o la Acción Francesa de Charles Maurras, los cuales, si bien presentaban profundas diferencias entre sí, estaban mancomunados por una actitud vitalista, por la defensa de una idea orgánica de nación y -lógica consecuencia - por la hostilidad hacia toda idea que, como la de la lucha de clases, pudiese minar la unidad y la fuerza del pueblo-nación²²⁵.

Pero la cosa singular y, si queremos, típicamente bogotana de la publicación es que no fue la hoja militante de uno u otro de los bandos en pugna. *Los Nuevos* no fue ni socialista revolucionaria ni tradicionalista; fue la expresión de una entera generación de jóvenes intelectuales, en cuyo interior había tanto “progresistas” (los “nuevos de la izquierda”) como “conservadores” (los “nuevos de la derecha”) que, a pesar de sus ideologías

²²⁵ Una comparación entre la Acción Francesa y el fascismo evidencia que, mientras el primer grupo es de carácter católico integrista y tradicionalista, en acuerdo con el pensamiento de Joseph de Maistre, el segundo, a pesar de haber terminado garantizando la supervivencia del *estatus quo*, contenía en sus discursos unos elementos profundamente revolucionarios con respecto al orden burgués-liberal y al orden clerical. En sus comienzos el fascismo se concibió y actuó como una vanguardia política de carácter revolucionario. Los nexos que mantuvo con el futurismo constituyen, en cierta medida, una prueba de esto.

encontradas, tenían en común un rechazo hacia la intrascendencia del presente político colombiano y reclamaban, desde sus respectivos puntos de vista, una radicalización de los discursos y de las prácticas políticas corrientes.

A la luz de esta premisa, *Los Nuevos* no debe ser leída como una publicación de carácter ideológico, sino como una publicación de carácter generacional (su propio nombre lo sugiere) por medio de la cual un grupo ideológicamente heterogéneo de intelectuales, en cuyo interior se encontraban las franjas más radicalizadas de “los nuevos”, tanto hacia la izquierda como hacia la derecha, buscó expresar su propia sensibilidad, declarando su rechazo hacia la concepción moderada de la política que había caracterizado a los centenaristas y buscando al mismo tiempo una legitimación dentro del campo intelectual y político.

Dirigida por el liberal Felipe Lleras Camargo, con el hermano, también liberal, Alberto (futuro secretario general de la OEA y presidente de Colombia) en el papel de secretario de redacción, *Los Nuevos* se gestó dentro del mismo ambiente de sociabilidad del cual había surgido la revista *Universidad*. Sus redactores solían reunirse en las mesas del café Windsor – el mismo sitio que funcionó como sala de redacción de *Universidad* - y entre los colaboradores había muchos nombres que ya habían colaborado con *Universidad*: desde Germán Arciniegas a Augusto Ramírez Moreno, a Eliseo Arango, incluyendo los mismos Felipe y Alberto Lleras Camargo²²⁶. El grupo que animó la revista *Los Nuevos* no era, entonces, tan nuevo; y tampoco era nueva, a pesar de la vehemencia del tono y de las propuestas más radicales, la impostación generacional y políticamente transversal, ya experimentada por *Universidad* y, antes aún, por centenaristas y republicanos.

Pero *Los Nuevos* y *Universidad* no pueden ser puestos en el mismo plano. Si la perspectiva de *Universidad* fue de carácter nacionalista-americanista, tanto en el ámbito político como en el ámbito cultural, la de *Los Nuevos* fue más universalista; si *Universidad* mantuvo un

²²⁶ A parte los ya nombrados Felipe y Alberto Lleras Camargo, en la junta directiva figuraban los nombres de Rafael Maya (conservador), Germán Arciniegas (republicano-liberal), Eliseo Arango (conservador), José Enrique Gaviria, Abel Botero (liberal), Jorge Zalamea (liberal), León de Greiff (liberal-socialista), Francisco Umaña Bernal, José Vicente Combariza, más conocido como "José Mar" (liberal-socialista), Mario García Herreros, Luis Vidales (comunista), y Carlos Arturo Tapia Sánchez.

claro vínculo con los centenaristas, *Los Nuevos* polemizó duramente con ellos, recurriendo a un lenguaje agresivo tomado de las vanguardias históricas; si en *Universidad* existe una tensión hacia la democratización de la sociedad colombiana, en *Los Nuevos* esta aspiración asume tintes socialistas o al revés, en dosis mucho menores, de integrismo católico. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, la impostación política transversal queda como un importante elemento de continuidad²²⁷. Vista en conjunto, *Los Nuevos* aparece como una revista sintomática de un proceso de radicalización política en curso tanto hacia la derecha como hacia la izquierda; un proceso que con el tiempo terminaría rompiendo ese mismo espíritu de transversalidad política que animó la revista, llevando el país hacia el abismo de la Violencia.

***Los Nuevos* ante la política**

Los principales inspiradores e ideólogos de *Los Nuevos* fueron los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo. A sus plumas se debe la parte más vital y conceptualmente moderna de la revista, constituida por los editoriales (casi siempre no firmados) y por los textos de análisis político o de reflexión sobre cuestiones contemporáneas. Al lado de este costado político, la publicación tuvo también un costado literario, compuesto por poesías, cuentos, prosas líricas o textos de crítica, que parece moverse por cuenta propia, sin dialogar estrechamente con los editoriales y los artículos de análisis, y sin enmarcarse en algún tipo de propuesta estética definida.

Aunque no se declare como tal, el editorial de abertura cumple la función de manifiesto programático y revela que la revista *Los Nuevos* no puede ser rubricada como una auténtica iniciativa de vanguardia, dispuesta a romper con el peso de la tradición y a aventurarse en terrenos nuevos; el impulso del cual nació la revista fue, más bien, el de una reacción romántico-idealista frente al avance de una modernidad materialista y burguesa, dominada

²²⁷ La persistencia de estas prácticas de transversalidad política y el hecho de compartir espacios de sociabilidad como el café Windsor sugiere la existencia de vínculos orgánicos entre los diferentes intelectuales – vínculos de amistad o intereses comunes - que los unen más allá de las diferencias ideológicas, las cuales funcionan principalmente como activadoras de una dialéctica interna. El grupo de pares bohemios parece así constituirse como un valor tan fuerte como para sobrepasar las encontradas pasiones políticas.

por la codicia de la utilidad económica. Los que adhirieron al proyecto se autoconstruyeron como una generación postcentenarista, formada por jóvenes intelectuales de ambos partidos políticos que decidían reaccionar frente al avance de un progreso materialista, oportunista, mezquino, hecho de pequeñas ambiciones y de apetitos groseros. En contraste con los aspectos más prosaicos de la modernidad, estos intelectuales querían rehabilitar los fueros del espíritu y de la acción desinteresada, guiada por nobles principios. “Los Nuevos – se lee – son jóvenes, lo que quiere decir que no persiguen logros de ninguna especie. Pretenden levantar una cátedra de desinterés espiritual y contribuir a desatar una gran corriente de carácter netamente ideológico en el país. Las ideas desaparecen día por día, para dejarle el campo a los intereses personales. Una concepción mecánica de la vida está sustituyéndose a la concepción racional. Los apetitos bastardos han desterrado al espíritu. Todo pide una restauración de los principios. Hay que proclamar de nuevo la tabla de los valores intelectuales y morales”²²⁸.

La revista se propone como intérprete un abanico de ideas propias de las nuevas generaciones, pero se proclama “sin orientación ni carácter ninguno, a parte la expresión libre y honrada del pensamiento”²²⁹. Como ya señalado, en su interior coexistían puntos de vistas disimiles y hasta opuestos - desde la extrema derecha a la extrema izquierda – cuyo elemento en común era la hostilidad hacia un proyecto de modernidad liberal-capitalista y pragmático, en el cual el interés particular primaba sobre los principios espirituales. Hostiles a una idea de modernidad prosaica y desencantada, inconformes con un mundo donde hasta la cultura era reducida a mercancía, *Los Nuevos* tenían en su ADN mucho del espíritu antimaterialista y antiburgués de los dandis y de los esteticistas decadentes *fin de siècle*, pero a diferencia de estos últimos, que buscaban evadirse de la realidad por caminos como los sueños, la belleza fin a sí misma, el lujo, el alcohol, las drogas, etcétera, aquí la salida parece ser la idea de confrontar la realidad y de cambiarla mediante la acción política y, en particular, mediante el acaudillamiento de las masas adormecidas.

²²⁸ Editorial sin firmar, en *Los Nuevos*, n.1, Bogotá, 6 de junio de 1925, p. 2

²²⁹ *Ibid.* p. 1

La revista no explora las causas profundas de la cultura materialista imperante; se limita – quedándose corta en el análisis - a individuar el origen inmediato del fenómeno en el espíritu de serenidad y moderación difundido en el país por los centenaristas al fin de apagar los odios partidistas, luego de que estos habían sido exacerbados por la Guerra de los mil días. Los redactores de *Los Nuevos* culpan al espíritu centenarista de haber apagado las pasiones ideológicas y de haber permitido la difusión de una política sin ideales, entendida solo como gestión del poder. Pero, al mismo tiempo, consideran que esta política intrascendente esté próxima a su fin.

La aparición de *Los Nuevos* apoya sobre una intuición fundamental: la que el mundo estaba siendo atravesado por unas dinámicas sociales y políticas frente a las cuales los viejos partidos ya no sabían dar respuestas. “Los viejos partidos – escribe Felipe Lleras Camargo - se desbordan en los dos hemisferios porque sus armazones ideológicas no corresponden al pensar y sentir de la época. Se empeñan en permanecer atados al poste de sus peculiares tradiciones, al margen del movimiento cultural, sin querer convencerse de que el mundo avanza hacia un concepto definitivo e integral de vida, de la vida plena para todos los hombres, sin restricciones de clase, ni prejuicios de raza. Los ideariums se humanizan, la política amplía sus zonas y tiende hacia más vastas perspectivas futuras. Es la bancarrota de la política de campanario y el crepúsculo de los grandes hombres municipales”²³⁰.

Mirando a la historia universal, la gran novedad de aquellos años era el protagonismo que las masas estaban asumiendo en la historia. Atravesado por una idea de socialismo humanista cercana al pensamiento de Rolland y de Barbusse, una parte del grupo de *Los Nuevos* se concibe como vanguardia de unas masas que, también en Colombia, estaban comenzando a despertar y aspiraban, más que a abstractos ideales, a la realización concreta de la justicia social. Siempre Felipe Lleras Camargo afirma que “auscultando el fondo obscuro de la masa popular, se siente una sorda queja que el esfuerzo joven es llamado a transformar en diciente clamor. Es la voz angustiada que pide nuevos programas y sobre todo nuevos hombres, que por sobre las heladas fortalezas de los partidos vengan a

²³⁰ Felipe Lleras Camargo, “La bancarrota de la política”, en *Los Nuevos*, n.1, Bogotá, 6 de junio de 1925, p. 3.

predicar un nuevo evangelio que no hable más de libertad, igualdad y fraternidad, los símbolos más perfectos de la más perfecta farsa que se haya representado en el mundo, sino que intente audazmente hacer efectiva la justicia económica. Es el anhelo de esta hora y el índice de las fuerzas renovadoras que tendrán que formarse”²³¹. Retomando cuanto ya planteado por Luis Tejada en la primera época de *Universidad*, el director de *Los Nuevos* percibe que, a la sombra de una democracia mentirosa y del anquilosado discurso centenarista de la serenidad y la moderación, en el país están cuajando tanto la revolución como la reacción: “El pueblo no puede creer en las mentiras democráticas: sólo pide programas de redención económica... La revolución anda en la sombra. No es la clásica guerra tropical con pronunciamiento armado y con robos de mulas. Es algo más grave lo que palpita bajo la indiferencia popular por las cosas de la política. Revolución y reacción serán las fuerzas que actúen sobre el plano político del país. A ellas corresponde el lenguaje agresivo que preocupa a los evangelistas de la serenidad”²³².

Por cuanto indirecta, esta referencia a una idea ya esbozada anteriormente por Luis Tejada pone en relación Felipe Lleras Camargo con el cronista antioqueño; y además, si consideramos que Tejada había fallecido prematuramente justo el año anterior a la aparición de *Los Nuevos*, se puede plantear que la revista haya nacido sobre la ola de la conmoción causada por su desaparición, por iniciativa de aquellos intelectuales *nuevos* cuyo pensamiento era más afín al suyo²³³. Como antes Tejada, pero quizás de una manera

²³¹ Ibid.

²³² Felipe Lleras Camargo, “El momento político: reacción y revolución”, en *Los Nuevos*, n.4, Bogotá, 27 julio de 1925, p.114. Véase Luis Tejada, “Página de Luis Tejada”, en *Universidad*, n.30, Bogotá, 9 de marzo de 1922, sip.

²³³ Luis Tejada aparece de manera cada vez más clara como el principal inspirador de las más nítidas experiencias de vanguardia en Colombia, tanto en el frente político (la revista *Los Nuevos*) como en el frente literario-artístico (pensamos al caso de *Suenan Timbres* de Luis Vidal o en la aventura de los *Arquilókidas*). En Tejada vibra la idea trotskista/leninista – que el estalinismo iba a destruir y que luego hará propia, siempre en Latinoamérica Che Guevara - de que estaba naciendo un hombre nuevo y que, de acuerdo con este hombre nuevo, estaban tomando cuerpo una política y un arte nuevos. En esta óptica, la tarea de las vanguardias intelectuales era la de jalonar el nacimiento de este hombre nuevo, ayudando a romper la corteza, ya agrietada, del viejo orden social y económico. El pensamiento de Tejada refleja ese momento auroral del socialismo donde vanguardia política y vanguardia artística coinciden, de manera análoga a cuanto sucedió en las primeras fases de la revolución bolchevique, en las cuales se dio la colaboración de los artistas de vanguardia con la institucionalidad política, representada por Anatoli Lunacharsky. La muerte prematura de Tejada, por tuberculosis, tuvo que contribuir a apagar la llama vanguardista más radical,

aún más apremiante, Felipe Lleras Camargo ve inminente una radicalización tanto de la izquierda como de la derecha: “La política de los extremos es la única política de actualidad. De un lado está el impulso revolucionario que palpita bajo la indiferencia actual de las masas y del otro una formidable fuerza conservadora, a la que irán a sumarse todos los elementos, moderados, por tradición, por temperamento, por abolengo intelectual o por cálculo. Naturalmente quedarán grupos dispersos de espíritus más o menos eclécticos, que podrán darse el lujo de oficiar en aras de solitarios ideales”²³⁴. El director de *Los Nuevos* llega a invocar esta radicalización de las extremas como una manera para superar el torpor corrupto de la Colombia de los centenaristas. “Aunque sea lirismo –dice –, creemos que la labor de una raza más nueva es poner al país, con gritos o sin ellos, de cualquier modo que sea en tensión nerviosa. Tensión que ha de servir para precipitarnos en la catástrofe definitiva o en el triunfo de nuestras ideas. Pero tensión que necesitamos”²³⁵.

La revista *Los Nuevos* es entonces el signo del asomarse en Colombia de una “nueva política” que, acaudillando las masas y empujándolas hacia las franjas políticas extremas, apuntaba a superar el viejo y somnoliento orden de la hegemonía conservadora, custodiado por los centenaristas²³⁶. “Por otra parte estamos resueltos a hacer política y a llevar las luchas a una atmosfera nueva”, declara Felipe Lleras Camargo²³⁷.

¿Qué dirección tomó la historia? La radicalización ocurrió realmente, tanto hacia la izquierda como hacia la derecha, pero en lugar de llevar a la desaparición de los partidos tradicionales, como parece sugerir Lleras Camargo, terminó reconfigurándolos y corriendo su baricentro hacia los extremos, preparando así el clima dentro del cual explotaría la

favoreciendo una idea de renovación más tibia, cercana a la idea de retorno al orden y de “rehumanización” del arte, cuyos principales intérpretes, en los veinte, fueron Arciniegas y la revista *Universidad*.

²³⁴ Felipe Lleras Camargo, “La bancarrota de la política”, en *Los Nuevos*, n.1, Bogotá, 6 de junio de 1925, pp. 4-5

²³⁵ Felipe Lleras Camargo, “Las dos generaciones”, en *Los Nuevos*, Bogotá, n. 5, 10 de agosto de 1925, p. 156. El autor responde a una crítica del centenarista Armando Solano, que acusaba a *Los Nuevos* de ser unos literatos que hacen política sólo con las palabras, a diferencia de cuanto hacía la generación del centenario.

²³⁶ Utilizo adrede la expresión “nueva política” en el sentido que le dan historiadores como Mosse y Gentile: el de una política que, en el contexto del nacimiento de la sociedad de masa, supera los viejos modelos de la política tradicional, hecha por hombres notables y partidos de las élites, para orientarse hacia la creación de partidos de masa dotados de estéticas y liturgias propias.

²³⁷ *Ibid.*, p. 157.

Violencia. El liberalismo aprovechó el discurso de la corriente de *los nuevos* más próxima al socialismo – corriente que vivió un momento de auge durante los años veinte - para transformarse en una fuerza popular. Los viejos dirigentes del Partido Liberal fueron muy hábiles en mantener a los socialistas al interior de sus filas²³⁸. De la misma manera, el conservadurismo pudo reorganizarse y ensanchar sus bases gracias al vibrante discurso reaccionario de los “nuevos de la derecha” y al carisma de un nuevo astro político, Laureano Gómez. ¿Fue la nueva generación que conquistó a los partidos tradicionales o fueron las viejas elites de los partidos que supieron, “gatopardescamente”, transformarse para no desaparecer? No es fácil contestar esta pregunta. Quizás hubo algo de las dos cosas, pero no hay duda que la transformación ocurrió y que sus resultados más acabados fueron, por un lado, el crecimiento de un liberalismo de izquierda que llegó al poder con Alfonso López Pumarejo (presidente de la República en dos ocasiones, primero entre 1934 y 1938 y luego entre 1942 y 1945) y, por el otro, el auge de un conservadurismo de tintes clerical-fascistas, que tuvo su principal exponente en Laureano Gómez, quien llegó a ser presidente de la República entre 1950 y 1951.

²³⁸ Cómo ha puesto en evidencia Enrique Gaviria Lievano en el capítulo “El socialismo de Los Nuevos” de su libro *Los Nuevos en la historia de Colombia. Una generación militante (1925-1999)* (ed. Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 2010, pp.155-161), el socialismo radicalizado de Felipe Lleras Camargo y de otros del grupo a su alrededor estaba en línea con algunas recientes evoluciones de la escena política. Una fecha importante es mayo de 1923, cuando figuras como Gabriel Turbay, Luis Tejada, José Mar, Moisés Prieto, Diego Mejía, León de Greiff y María Cano – todos ligados a la revista *Los Nuevos* - asistieron al cuarto congreso del partido socialista colombiano, donde se concretó una ruptura con la línea moderada establecida en los congresos anteriores y la adhesión a la Tercera Internacional de Moscú, con la adopción de los 21 puntos de Lenin. Comenzaban a tomar cuerpo las perspectivas de la revolución social y del comunismo. Fue en ese contexto que, el año siguiente, Luis Tejada publicó su célebre “Oración para que no muera Lenin” y que en diciembre de 1926 – pocos meses después del fin de la aventura de “Los Nuevos” – se creó el Partido Socialista Revolucionario, en cuyas filas militaban intelectuales como Moisés Prieto, José Francisco Socarrás, Roberto García Peña y estudiantes como Diego Montaña Cuellar, Enrique Pinzón Saavedra, Juan Francisco Mujica y Darío Samper, un personaje este último que asumirá un rol clave en los hechos culturales de los años treinta. “Los Nuevos – concluye Gaviria Lievano - eran, como los Centenaristas, defensores acérrimos de la democracia; aunque como un concepto integral en el que se incorpora no solo es aspecto político sino el económico y social; seguramente las obras de Carlos Marx, Federico Engels y Vladimir Lenín acercó a unos al socialismo y otros al comunismo. No se nos olvide que varios de sus integrantes participaron en reuniones del partido socialista recién fundado en Colombia y otros se hicieron presentes en el primer congreso comunista en Moscú. Pero todos volvieron a las filas del liberalismo. Los Nuevos, si se quiere definirlos de alguna manera, eran “liberales socialistas” o en términos de hoy, socialdemócratas. Fueron quienes impulsaron las grandes transformaciones sociales de la República Liberal” (Enrique Gaviria Lievano, *op. cit.*, p. 196)

En este corrimiento hacia las extremas de los dos partidos tradicionales, la contribución de los intelectuales “nuevos” es ampliamente rastreable. Para el caso de los liberales, el historiador Enrique Gaviria Lievano subraya que “de este grupo (o sea de “los nuevos”, *ndr*) salieron presidentes como Alberto Lleras Camargo, candidatos presidenciales como Jorge Eliecer Gaitán y Gabriel Turbay, ministros como Jorge Zalamea y Germán Arciniegas, diplomático y dramaturgos como José Enrique Gaviria, Francisco y José Umaña Bernal, periodistas y dirigentes políticos como Felipe Lleras Camargo, Moisés Prieto y Diego Mejía, poetas como Luis Vidales, Rafael Maya y León de Greiff y caricaturistas como Ricardo Rendón. Por lo demás todos sin excepción dejaron una obra de carácter político, literario, poético o artístico de gran importancia para el país”²³⁹. Mientras, para el lado de los conservadores, la reorganización y la radicalización que el partido vivió bajo el liderazgo de Laureano Gómez tuvo uno de sus principales instrumentos en la prensa y, en particular, en las afiladas plumas del propio Laureano Gómez y de los ya señalados “nuevos de la derecha”: Eliseo Arango, José Camacho Carreño, Augusto Ramírez Moreno, Silvio Villegas, también conocidos como “Los leopardos”²⁴⁰.

²³⁹ Enrique Gaviria Lievano, *op. cit.*, p.195

²⁴⁰ El proceso de radicalización de la joven derecha intelectual colombiana ocurre por varios factores que Ricardo Arias Trujillo expone en su libro *Los Leopardos. Una historia cultural de los años 1920*. Hay factores políticos internos, como el fin del republicanismo, o factores externos, como el avance, junto con la modernidad capitalista, de un espíritu materialista, que a muchos parecía ahogar los grandes ideales. Pero el factor principal fue la revolución bolchevique y el arraigarse, en Colombia, de las ideas socialistas radicales, que los jóvenes de la derecha querían contrastar. Arias Trujillo reconduce el comienzo de las tensiones entre izquierda y derecha estudiantil a la Asamblea de estudiantes de marzo de 1922, cuando “los derechistas creyeron asistir a la radicalización de los jóvenes liberales” y empezaron a reaccionar presentándose, en palabras Silvio Villegas, como “una falange, pero una falange recia cuyo empuje habrá de sentirse” (Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p.141). En el primer número de *Los Nuevos*, Augusto Ramírez Moreno, el amigo conservador y católico de Arciniegas, publica el artículo “La orientación reaccionaria de la juventud” se esfuerza de desmentir la idea que juventud y revolución sean “hermanas gemelas”. Desde su punto de vista de joven conservador y católico, afirma que “nunca fue tan segura como hoy la orientación reaccionaria de la juventud”, y esto por causa tanto de la de la revolución bolchevique como de los principios liberales de las democracias parlamentaristas (Cfr. Augusto Ramírez Moreno, “La orientación reaccionaria de la juventud”, en *Los Nuevos*, n. 1, Bogotá, pp. 18-20). Para el bando conservador (los “nuevos de la derecha”) en el número 3 aparece también la reproducción de un artículo de Silvio Villegas – intelectual conservador, director de “La Patria” de Manizales – donde el autor reconoce que en *Los Nuevos* se reúne lo más selecto de la juventud poscentenaria pero les reprocha la falta de las ideas nuevas que prometen, el relativismo que deriva de la apertura programática a toda tendencia política y literaria, y las ideas comunistas de algunos de sus exponentes (Cfr. Silvio Villegas, “Reflexiones inactuales”, en *Los Nuevos*, n. 3, Bogotá, julio de 1925, pp. 86-88) El giro reaccionario de juventud conservadora recalcaba cuanto estaba sucediendo en Europa con el fascismo italiano (que en ese momento ya estaba en el poder) o con la Acción

Las predicciones de Luis Tejada y de Felipe Lleras Camargo se realizaron entonces solo en parte, ya que la radicalización se dio al interior de los viejos partidos, sin romper del todo con el viejo orden. Para el liberalismo, en particular, la historia tomó el curso auspiciado por centenaritas como Eduardo Santos, Luis Cano y Luis Eduardo Nieto Caballero, en lugar de la dirección señalada por Tejada y Lleras Camargo. Ya en 1920, en una carta enviada a Carlos Eugenio Restrepo para convencerlo de hacer confluir el republicanismo en el liberalismo, Eduardo Santos, Luis Cano y Luis Eduardo Nieto Caballero hablaban de la necesidad de reformar internamente el liberalismo, abriéndolo a la sensibilidad social y a las ideas progresistas, para evitar que este quedara aplastado por las fuerzas montantes del socialismo y de la reacción. “Nos parece evidente – escribían - la necesidad de organizar entre el conservatismo estrecho, que se ha plegado a las libertades porque le era imposible oponerse a ellas, pero que se muestra reacio a las reformas y a la obra intensa del progreso renovador, y el socialismo apenas naciente, pero que crecerá porque es corriente universal de poder enorme, un amplio y robusto partido liberal, de ideas avanzadas y de orientación netamente generosa y reformista en materias sociales, partido que en el mundo contemporáneo es el verdadero partido intermedio, y a cuyo establecimiento, en nuestro sentir, debe cooperar el republicanismo, con clara decisión, para ser leal con sus íntimas tendencias y si no quiere que por sobre la debilidad y anarquía de los grupos hoy llamados

Francesa de Charles Maurras. De hecho, la revista *Los Nuevos* fue la última ocasión en el cual “los nuevos de la derecha” colaboraron con “los nuevos de la izquierda”. De aquí en adelante figuras como Augusto Ramírez Moreno, Eliseo Arango, Silvio Villegas y José Camacho Carreño se radicalizarán aún más que sus pares de la izquierda, volviéndose encendidos defensores del orden tradicional, del catolicismo integral, de Mussolini, de la Acción Francesa y en críticos acérrimos de la democracia parlamentaria liberal. Se los conocerá como “los leopardos”, y su militancia periodística en la derecha, que se extendió por muchos años, fue inmortalizada por la pluma de Ricardo Rendón en una caricatura donde se los representa como como cuatro gatos negros que marchan en fila, con el fusil al hombro y con en la cabeza un gorro de papel periódico. Detrás de este proceso de radicalización de la juventud intelectual de la izquierda y de la derecha, Ricardo Arias Trujillo ve perfilarse la nueva ola de violencia política que el país vivirá entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta: “La rivalidad entre las dos corrientes en cuestión dominaría la vida política del país durante varios años, polarizaría a la sociedad en dos bandos enemigos y daría origen, junto con otros factores, a uno de los conflictos más traumáticos de la historia colombiana: “La Violencia” (Cfr. Ricardo Arias Trujillo, *op .cit.*, p.127) .

progresistas se empeñe una pugna bárbara entre el conservatismo reaccionario y las fuerzas tumultuosas del socialismo criollo”²⁴¹.

El confluir de la franja izquierda de “los nuevos” al interior de una amplia área liberal de centroizquierda marcó el comienzo de un proceso de inserción de los “nuevos de la izquierda” en los cuadros políticos del liberalismo y marcó también, por consecuencia, el fin de la fractura intergeneracional que esos mismos “nuevos de la izquierda” habían abierto con los centenaristas sobre las páginas de la revista *Los Nuevos*. Esta fue una jugada maestra de la élite centenarista.

***Los Nuevos* ante el arte y la cultura**

Los editoriales y los artículos de *Los Nuevos* tienden a ser prevalentemente políticos. A pesar de tener unos directivos y unos colaboradores que provenían prevalentemente de las humanidades, la revista no estuvo particularmente atenta a las cuestiones artísticas. No se evidencia ningún ligamen con el Centro de Bellas Artes y tampoco algún interés en trazar, desde la teoría, un derrotero cultural o en dictar pautas estéticas. No hubo, por ejemplo, un manifiesto que estableciera una perspectiva estética unificadora para los miembros del grupo. Con esto, la revista respetó su consigna de no imponer orientaciones, pero cayó en una indefinición y un relativismo que le restan mucho poder comunicativo.

Una cosa importante que hay que subrayar en *Los Nuevos* es la ausencia de toda inquietud indigenista. A diferencia de *Universidad* (y sobre todo de lo que *Universidad* se volvería en su segunda época) no se percibe, en sus páginas, ningún afán de “autoctonismo”. Más bien, la prioridad es la de interpretar las inquietudes del mundo moderno; lo que se percibe es un afán del universalismo. Lo afirma claramente Alberto Lleras Camargo, en una carta abierta dirigida al centenarista Armando Solano: “La generación del centenario no tuvo ni tiene el sentido de lo contemporáneo como lo tiene la nuestra... Hemos vivido más al corriente de las pulsaciones de la humanidad de ahora, de lo que ustedes vivieron y viven actualmente... No hemos temido desvincularnos con el pasado para lanzarnos a las nuevas

²⁴¹ Cit. en Enrique Gaviria Lievano, *op. cit.*, p. 194

corrientes... Su generación no quiso, no por incapacidad, sino por un olfato debilitado, ser universalizadora”²⁴².

Los Nuevos tampoco concede espacios a la retórica nacionalista. En la misma carta a Armando Solano, Alberto Lleras defiende a los colaboradores de la revista de la acusación de no ser suficientemente patriotas: “Su generación es patriota. Es cierto. Acabó con el patrioterismo... Ha hecho campañas patrióticas y desde las prensas cotidianas está hablando constantemente en representación de los más desinteresados pensamientos nacionales. No quiere esto decir que nosotros no tengamos, como se ha querido hacer creer, un sentido patriótico. Seríamos incapaces, y así lo confesamos, de hablar en un veinte de julio, de hacer ediciones por época de fiestas patrias, y de posponer una amplia visión de humanidad al sentimiento patriótico. Y como no llevamos todo el día en la boca la frase reverberante de patriotismo, se ha querido negarnos el gesto sincero de la nacionalidad, negación que no tenemos para qué aceptar”²⁴³.

De hecho, *Los Nuevos* no soslaya la importancia de forjar una cultura nacional. Esto emerge, por ejemplo, de un editorial dedicado a un proyecto de reforma de la universidad que apareció en el tercer número de la revista, probablemente de mano de Arciniegas, sin duda el colaborador más familiarizado con estos temas. El artículo evidencia lo importante de una reforma integral de la universidad en función de la construcción de un proyecto de país: “No es la universidad inglesa con su espíritu tradicional y su marcada fisionomía de clase; ni la universidad francesa que refleja la actividad del estado; ni la alemana con su tipo inconfundible de universitario; ni muchísimo menos la universidad práctica de Yanquilandia. No es Oxford, ni Paris, ni Hidelberg. Es la universidad nacional, la nuestra, como organismo dinámico, como generadora y orientadora de grandes corrientes ideológicas, como centro de inquietud espiritual, capaz de formar una fisionomía y una tradición de cultura. Porque la universidad no es, no puede ser una fábrica de profesionales,

²⁴² Alberto Lleras Camargo, “Epístola alrededor de una polémica de generaciones”, en *Los Nuevos*, n. 5, Bogotá, 10 de agosto de 1925, pp.131-135 (p.135).

²⁴³ *Ibid.*, p.132.

un centro de especialización. Es la depositaria de la cultura de un pueblo y la encargada de engendrar el pensamiento colectivo de una raza”²⁴⁴.

Por lo que respecta a la teoría de la literatura y del arte, *Los Nuevos* no ofrece propuestas originales. Pero es importante notar que en el segundo número de la revista se traduce del inglés un artículo de Horace Shipp titulado “A priori – Doce principios para la crítica del arte nuevo” que, por el contenido, hace pensar en una voluntad de abrir hacia las vanguardias formalistas. Escritor, poeta, historiador del arte y crítico de origen inglés, Shipp (1891-1961) fue un sostenedor y un teórico de la abstracción. Entre otras cosas, fue autor del libro *The new art; a study of the principles of non-representational art and their application in the work of Lawrence Atkinson* (1922). En el texto reportado por *Los Nuevos*, Shipp exalta la libertad del artista frente a la realidad. Considera que la representación fiel y objetiva de los objetos particulares que componen la realidad es tarea de la ciencia y de la fotografía, mientras al arte toca revelar la esencia o los modelos ideales de las cosas. “El arte representativo – escribe - es la naturaleza vista a través del cristal del ojo: el arte nuevo es la naturaleza vista a través del cristal del espíritu”²⁴⁵. Esto conlleva la abstracción: “Una forma abstracta es la condensación de las ideas del artista sobre una cosa, liberada de la repetición de su apariencia concreta. Se revelan así más intensamente los elementos dinámicos que contribuyeron a la creación de esa forma, las leyes que gobiernan la existencia, su interés estructural y emocional y, por estos medios, el significado que le corresponde en el plan del universo”²⁴⁶. Ahora bien, ¿cómo no pensar que detrás de la decisión de publicar este artículo se encuentre un eco de la postura estética de Luis Tejada, que, junto con Luis Vidales, fue uno de los pocos propugnadores del “modernismo” en los primeros veinte? Estas reflexiones sobre la abstracción, impensables en una publicación como *Universidad*, cuya postura estética era afín al retorno al orden, constituyen una prueba ulterior del profundo nexo que une Luis Tejada y la revista *Los Nuevos*.

²⁴⁴ Editorial no firmado, *Los Nuevos*, n.3, Bogotá, 11 de julio de 1925, pp. 79-80

²⁴⁵ “A priori - Doce principios para la crítica del arte nuevo”, en *Los Nuevos*, n. 2, Bogotá, 24 de junio de 1925, pp. 47-48

²⁴⁶ *Ibid.*

Pero el camino indicado por el artículo no tendrá seguidores. Durante la segunda mitad de los años veinte, el arte colombiano siguió moviéndose en el surco de la academia y la españolería y cuando buscó nuevos caminos lo hizo explotando el tema indígena, o por medio de fantasías arqueologizantes (Otálora, Rozo) o, desde el comienzo de la década siguiente, por medio un realismo recio y despojado, que combina la atención al dato psicológico con la atención al dato social (José Domingo Rodríguez).

Conclusiones sobre *Los Nuevos*

Si bien vio la participación de intelectuales moderados como Germán Arciniegas, *Los Nuevos* fue en prevalencia expresión de la franja más radicalizada (tanto a la izquierda como a la derecha) de la generación de “los nuevos”. Recurriendo a estrategias discursivas de tipo vanguardistas - valoración a priori de lo “nuevo” sobre lo “viejo”, tonos encendidos, uso retórico de la ironía, afán de romper con la proverbial “amabilidad” y con los “buenos modales” colombianos, aunque sin llegar a la voluntad de escandalizar – la publicación apuntó a conquistar un espacio para las ideas de sus redactores dentro del campo periodístico, cultural y político colombiano. El blanco principal fue la generación del centenario. A sus valores civilistas, su temperamento ecuánime y sereno, su concepción moderada de la política, *Los Nuevos* opusieron un ardor vitalista y una avidez de radicalización política, tanto hacia la izquierda como hacia la derecha.

Muchos menos claros, en cambio, aparecen sus objetivos en el terreno de las letras y las artes. Más allá de una genérica voluntad renovadora e universalizadora, no se vislumbra ningún derrotero compartido como grupo.

CAPITULO 3

Vasconcelos, Mariátegui, Haya de la Torre: política y arte en la segunda época de *Universidad* (1926-1929)

“En América es preciso exaltar tenazmente, echando mano de cuantos factores alcancemos, un nacionalismo continental basado no sólo en complejas razones futuristas, sino en el pasado turbio, aún sin explorar, en la comunidad de los orígenes pastoriles y guerreros, en la identidad de los viejos mitos, así como en la profesión actual de una misma religión, en el dominio de la naturaleza pródiga y bella que nos circuye, nos encanta y nos envenena con deliciosa y fatalista lentitud”.

(Armando Solano en la introducción a *La melancolía de la raza indígena*, marzo de 1929)

“A José Ortega le ha replicado en coro la América, como una nación segura de encontrar aún fuente de inspiración y referencias en la naturaleza, en la raza, humanizadas... Porque la pintura, como una simple operación intelectual, sería un fracaso, y es un fracaso”.

(H.J.C., en *Universidad*, octubre de 1927)

¿Vamos a producir nuestra pintura valiéndonos de medios propios, de procedimientos autóctonos, de artistas de nuestros pueblos (como en México: las escuelas al aire libre, Diego de Ribera (sic) y todas las otras agrupaciones; cómo en el Brasil y en la Argentina) o seguimos siendo copistas de Zuloaga y fabricantes de manolas?

(Darío Samper, en *Universidad*, abril de 1929)

Universidad reanudó las publicaciones en junio de 1927, otra vez bajo la dirección de Germán Arciniegas, saliendo semanalmente, con relativa regularidad, hasta septiembre de 1929 (el último número, el 152, lleva la fecha del 21 de septiembre de 1929). La segunda época de la publicación revela fuertes elementos de continuidad con la primera. Lo denotan factores de orden puramente simbólico, como la decisión de mantener el nombre de la vieja revista y de comenzar con el número 35, habiéndose la época anterior cerrado con el número 34, pero también factores, más profundos, de orden temático y organizativo. A nivel temático, por ejemplo, quedan inalteradas la atención a las cuestiones estudiantiles,

la orientación nacionalista-americanista, la difidencia hacia los Estados Unidos, el rechazo del arte “deshumanizado” y la aspiración a una nacionalización de la “alta” cultura, en contraste con el gusto extranjerizante de las viejas élites. Mientras, a nivel de estructura organizativa, queda inalterada una abertura programática a la participación tanto de liberales como de conservadores - lo que Sylvia Suárez denomina “principio de pluralidad”²⁴⁷ -, aunque la línea liberal, y en particular la liberal de izquierda, tiene una neta prevalencia. Además, el grupo directivo de la revista, compuesto en prevalencia por intelectuales *nuevos*, siguió compartiendo espacios con miembros de la vieja generación del centenario. Lo demuestra, por un lado, el hecho que en algunos números Arciniegas se alternó en la dirección con Baldomero Sanín Cano, un centenarista de perspectivas modernizantes que estaba entre los intelectuales más respetados del país y que posiblemente jugó algún papel en la reactivación de la publicación, dados sus tempranos nexos con el intelectual peruano José Carlos Mariátegui y ciertas afinidades y cruces que existen entre la segunda época de *Universidad* y la revista peruana *Amauta*, principal iniciativa editorial de Mariátegui²⁴⁸; y, por el otro, el relieve creciente que asume el

²⁴⁷ Sylvia Suárez, *Espiral Revista de Arte y Letras, un bastión del arte moderno durante la Revolución Conservadora*, tesis doctoral, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2017, p. 50.

²⁴⁸ Baldomero Sanín Cano (1861-1957) es una figura central en el proceso de modernización cultural de Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Intelectual, diplomático, docente universitario y periodista, vivió por temporadas en Argentina, España e Inglaterra, madurando una perspectiva internacional que le permitió pensar la inclusión de Colombia, con sus especificidades, en el ámbito de la modernidad universal. Solo para citar un par de hechos significativos, a comienzo de la década del diez fue entre los más decididos defensores de la obra de Andrés de Santa María y, con ello, de los principios no imitativos del arte moderno, mientras durante la segunda mitad de los veinte jugó un papel importante en la historia de la asimilación del pensamiento y de la obra de José Carlos Mariátegui en Colombia, dando preminencia a las perspectivas culturales del intelectual peruano por sobre de las políticas. Un primer contacto documentado entre Mariátegui y Sanín Cano se remonta a 1926 – antes del comienzo de la segunda época de *Universidad* - y es representado por una tarjeta de presentación del colombiano, acompañada por un texto manuscrito situado y fechado Buenos Aires 15 de marzo de 1926, que se conserva en el Archivo de José Carlos Mariátegui en Lima (<http://archivo.mariategui.org/index.php/buenos-aires-argentina> Código de referencia: PE PEAJCM JCM-F-03-05-5.2-1926-03-15). Posteriormente, hubo un intercambio de cartas entre Sanín Cano y Mariátegui que documenta, entre otras cosas, la llegada a Colombia de algunos ejemplares de la revista *Amauta*, el vivo interés con el cual el colombiano los leyó y su adhesión al programa americanista de *Amauta* y de otras revistas latinoamericanas que compartían el mismo horizonte de liberación espiritual/cultural. En una carta del 19 de agosto de 1928, Sanín Cano escribe a Mariátegui: “Debo agradecerle (...) el envío de los números de *Amauta* que en su carta me anuncia y que estoy recorriendo con una apasionada curiosidad. Admiro esa publicación que le está prestando a nuestra causa americana y a las letras españolas del continente un servicio digno de gratitud y de encomio”; y agrega: “Le agradezco infinitamente que haya reproducido mi artículo de *Universidad* sobre la maligna práctica de combatir las ideas poniéndoles nombres inadecuados y odiosos. Me obligan todavía más sus palabras gentilísimas de

magisterio político-cultural de Armando Solano, otro destacado centenarista, quien se consolida como uno de los principales adalides de la nacionalización de la cultura colombiana, hasta el punto de estimular, en 1930, el surgimiento del grupo de los Bachué. Cabe recordar, en fin, que el espacio de sociabilidad donde se gestó la revista siguió siendo el café Windsor. La bohemia artístico-literaria de este local bogotano se constituye, así, como el caldo de cultivo de los principales intentos renovadores de la cultura nacional que ocurrieron durante los años 10 y 20. No fue solo el lugar de encuentro de los centenaristas y de “los nuevos”, sino también el espacio físico donde cuajaron y, en muchos casos, literalmente se editaron revistas como *Universidad* (primera y segunda época) y *Los Nuevos*²⁴⁹.

No faltan, sin embargo, novedades importantes que distinguen la segunda época de *Universidad* de la primera. En el plano gráfico, por ejemplo, la revista ya no tiene el aspecto de un folleto estudiantil. Un formato más grande y un diseño más elaborado le confieren un aire más institucional, conforme a la importancia creciente que sus editores estaban asumiendo en la escena intelectual y política del país. Pero las novedades más relevantes

introducción. Me será muy grato enviarle la colaboración que desea y me siento honrado en figurar en *Amauta* con las firmas que su excelente gusto reúne en esa publicación. Puse en mano de Arciniegas su tarjeta y espero que él tendrá el mayor gusto en corresponder al canje propuesto por Ud. *Amauta, El Repertorio, Sagitario, México, 1928, Universidad* y algunas otras publicaciones de índole semejante confortan el espíritu de los americanos libres por el testimonio que ofrecen de que hay un espíritu uniforme de amor a la libertad y una comprensión aguda de los peligros que la amenazan en varias formas, unas más sutiles que otras, a todo lo largo del continente. Esas revistas señalan igualmente un interés apasionado por la belleza de las formas literarias y por el arte en general. Es un estado de espíritu que adecuadamente dirigido podría realizar en beneficio de todos el ideal de unidad que todos acariciamos y que es ya una necesidad histórica, antes de ser una verdadera imposición práctica. Entenderá Ud. que no me refiero a la unidad política, sino a la de las almas, de las formas y de las tendencias. Un bloque espiritual es a veces más consistente y más eficaz en sus influencias que un bloque político” (Baldomero Sanín Cano a José Carlos Mariátegui, Bogotá, 19 de agosto de 1928, en Archivo de José Carlos Mariátegui, Lima; accesible online: <http://archivo.mariategui.org/index.php/buenos-aires-argentina> Código de referencia: PE PEAJCM JCM-F-03-05-5.2-1928-08-19). De estas líneas resulta claramente el compromiso americanista de Sanín Cano y la importancia de su mediación entre el pensamiento de José Carlos Mariátegui, *Amauta* y la segunda época de *Universidad*.

²⁴⁹ Es tal su importancia en la historia de la cultura colombiana, que merecería un detallado estudio monográfico. Mientras existe un estudio sobre el café Automático, que se volverá un centro de la vida cultural durante los años cuarenta y cincuenta, no hay un trabajo sistemático sobre el Windsor. Cfr. Jaime Iregui (coord.), *El Automático: arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Universidad de los Andes/Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008. Accesible online: https://www.academia.edu/225689/El_Autom%C3%A1tico._Arte_cr%C3%ADtica_y_esfera_p%C3%BAblica

se encuentran en el plano de los referentes internacionales y de los contenidos. En cuanto a los referentes internacionales, disminuye la centralidad de Vasconcelos, mientras adquieren relevancia dos intelectuales y políticos peruanos que emergen en el marco de las luchas estudiantiles posteriores al *Cordobazo*: Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui. Por lo que respecta las temáticas, el viejo hispanoamericanismo de matriz romántica, inspirado por Rodó y Vasconcelos, deja el lugar a un indoamericanismo de carácter social, en el cual lo americano subsume lo español sin negarlo y donde el indio ya no es una entidad puramente simbólica, funcional a la evocación de una idea de la nacionalidad, sino que es identificado con el grueso de la población nacional, con su psicología y sus problemas reales. Sin embargo, hay que aclarar que este cambio se nota más en el discurso textual de la revista que en su costado visual. A no ser por algunas (minoritarias) ilustraciones de carácter vagamente riveriano, la segunda época de la revista no logra adecuarse al nuevo indigenismo social, cuyo protagonista no es el indio simbólico, sino el indio real, y sigue atada a al viejo indigenismo romántico, de carácter mítico-arqueológico. Diferente es el caso del costado visual de *Amauta* que se centra conscientemente en el indio real, gracias sobre todo al trabajo de un artista como José Sabogal.

En las páginas siguientes, primero se analizará el discurso textual de la publicación, dando relieve al impacto del pensamiento de intelectuales como Haya de la Torre y Mariátegui; y luego se pasará a analizar el discurso visual, poniendo en evidencia el desfase mencionado arriba.

Nuevos referentes: Haya del Torre y el APRA

Originario de la ciudad peruana de Trujillo, Haya de la Torre fue un ideólogo y político americanista y antimperialista. Hacia 1919, influenciado por el movimiento estudiantil cordobés y por el socialismo humanista de Rolland y de Barbusse, empezó a distinguirse como líder estudiantil y obrero, hasta que en 1920 fue elegido presidente de la Federación de Estudiantes del Perú, cargo desde el cual promovió la realización de una reforma universitaria y la implementación de las universidades populares González Prada, que

ofrecían cursos nocturnos sin cargo para los trabajadores. Además, en colaboración con José Carlos Mariátegui, otro astro naciente de la política peruana y continental, editó la revista obrero-estudiantil *Claridad* (1923-1924), que funcionaba como órgano de la juventud libre de Perú y de las universidades populares, en coordinación con la red internacional de *Clarté* de Barbusse²⁵⁰.

Pero la euforia reformadora fue breve. En 1923, el gobierno autoritario de Augusto Leguía (1919-1930) atacó duramente el movimiento estudiantil y Haya de la Torre quedó desterrado en Panamá²⁵¹. Esto, sin embargo, no significó el fin de la carrera política del líder peruano; al contrario, favoreció su transformación en una figura del alcance continental. El momento decisivo, para dar este giro, fue cuando José Vasconcelos, quien ya había entrado en contacto con Haya de la Torre en el marco de sus esfuerzos por armar una red continental de líderes estudiantiles americanistas, lo invitó a México para que colaborara con él en la Secretaría de Educación.

El joven peruano llegó a México en noviembre de 1923. Tocó con mano los cambios socioeconómicos operados por la revolución y comenzó a tejer una red entre estudiantes mexicanos y exiliados de otros países para crear una fraternidad estudiantil y laboral continental. Este trabajo culminó en mayo de 1924 con la fundación de la *Alianza Popular Revolucionaria Americana* (APRA), un frente único – no todavía un partido – de pueblos y clases oprimidos, cuyo programa se articulaba en cuatro puntos: 1) Acción contra el imperialismo; 2) Por la unidad política de América; 3) Por la nacionalización de tierras e industrias; 4) Por la solidaridad con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo. Estos puntos eran ampliamente compartidos por el grupo de *Universidad*, así como por otros grupos intelectuales y movimientos políticos de la región²⁵².

²⁵⁰ Luego del destierro de Haya de la Torre, en 1923, la dirección de la revista quedó a cargo de Mariátegui.

²⁵¹ Cercano al Partido Civil, Augusto Bernardino Leguía y Salcedo fue presidente del Perú en dos ocasiones: la primera, tras regulares elecciones, entre 1908 y 1912 y la segunda, inicialmente por mano de un golpe de estado, entre 1919 y 1930.

²⁵² Con precisión, la fundación del APRA se remonta a un acto acontecido en Ciudad de México el 7 de mayo de 1924. En ello, Haya de la Torre entregó a Vasconcelos la bandera indoamericana. Los principios

Si Haya de la Torre se volvió un líder continental, fue en buena medida gracias al apoyo de Vasconcelos. Los discursos de los dos líderes tienen afinidades evidentes. A pesar de utilizar una terminología diferente – Haya de la Torre, por ejemplo, habla de indoamericanismo, mientras Vasconcelos de “raza cósmica” – ambos pensaban en Latinoamérica como una gigantesca caldera donde pueblos de diferente proveniencia (poblaciones autóctonas, europeos, africanos) se fundían para dar origen a una “raza de las razas”, cuya fisionomía iba progresivamente configurándose bajo el influjo del paisaje. Además, los dos compartían un mismo nacionalismo continental de fondo y un arraigado prejuicio frente a los Estados Unidos, cuyo materialismo pragmático y cuyas actitudes imperialistas veían como graves amenazas para los pueblos indo-latinos. Sin embargo, el pensamiento de Haya de la Torre tiene también elementos que se distancian del ideario de Vasconcelos, por ejemplo, un mayor peso otorgado al análisis marxista y una menor acentuación de la raíz hispana de América, contrabalanceada por un mayor énfasis sobre el elemento indígena.

En la segunda mitad de los años veinte, el pensamiento de Haya de la Torre se propagó rápidamente por Latinoamérica, haciendo que muchos de los viejos vasconcelistas dejasen a un lado el hispanoamericanismo de matriz arielista del maestro mexicano para abrazar un más étnicamente connotado indoamericanismo del peruano, sin que esto significase desconocer los aportes europeos. Esta transformación se manifestó en diferentes escenas políticas y culturales, entre las cuales la colombiana. *Universidad*, en su paso de la primera a la segunda época, es quizás la publicación donde la renovación ideológica se hace más patente. Si en la primera época *Universidad* fue esencialmente vasconcelista e hispanoamericanista, en la segunda hay varios elementos – noticias, artículos, colaboraciones, carteles de propaganda, etc. – que revelan una profunda sintonía de la publicación con el ideario de Haya de la Torre y las perspectivas del aprismo.

fundamentales del APRA arriba mencionados fueron expuestos por su fundador en un artículo aparecido en diciembre de 1926 en la revista inglesa *Labour Monthly*.

Nuevos referentes: Mariátegui y *Amauta*

Pero Haya de la Torre no fue el único referente ideológico de la segunda época de *Universidad*. Hay que subrayar también la influencia de la revista *Amauta*, fundada y dirigida entre 1926 y 1930 por el pensador y político peruano José Carlos Mariátegui, conocido por haber adaptado el marxismo a la realidad histórica, cultural y social del Perú y por haberse hecho portavoz de una reivindicación política y cultural del indio real, o sea del indio que vivía en el presente. De hecho, *Amauta*, palabra que en quechua significa “sabio”, no propone un indigenismo romántico, puramente simbólico, sino que pone al centro el problema económico y social del indio real. La revista, en la cual colaboraron grandes nombres de la escena intelectual y política peruana y latinoamericana, se volvió rápidamente un punto de referencia para la vanguardia cultural americanista del continente y, a la par del movimiento cultural surgido con la revolución mexicana, estimuló nuevas maneras de acercarse al indio, tanto en la política como en las letras y las artes.

Universidad reconoció inmediatamente una voz fraterna en *Amauta*. Jorge Zalamea, uno de los *nuevos* de perspectivas más abiertas y uno entre los más comprometidos con la causa del americanismo cultural, comentó de la siguiente manera su contacto con algunos de los primeros números de la revista peruana: “Nos vienen los primeros números trayendo la voz nueva y fuerte de la juventud peruana. José Carlos Mariátegui preside el avance con ojo certero y andar firme de jefe conecedor del terreno por recorrer. Unión inmediata de los países indo-latinos, construcción de la propia cultura, liberación del indio sometido a absurdas legislaciones agrarias y económicas, regreso a los motivos incaicos, como fuente de renovación plástica, valorización y propaganda de los aspectos más puros de nuestra producción artística o intelectual, nacionalismo... tales parecen ser las bases del grupo “*Amauta*”²⁵³.

²⁵³ Jorge Zalamea, rubrica “Horario”, en *Universidad*, n.42, Bogotá, 13 de agosto de 1927, p. 183. De acuerdo con su testimonio tuvo entre las manos los números del 4 al 9. Es posible que estos números de *Amauta* hayan llegado a Colombia por medio de Baldomero Sanín Cano, quien, además de ser director suplemente de *Universidad*, tenía nexos personales con Mariátegui. Sin embargo, no es una certeza. Hay una carta donde Sanín Cano agradece a Mariátegui por el envío de algunos números de la revista.

¿Pero quién era Mariátegui? Como intelectual y líder político, empezó a darse a conocer en el ámbito de las luchas estudiantiles y obreras que atravesaron el Perú tras la Reforma Universitaria de Córdoba y, en un primer momento, fue cercano a Haya de la Torre. Ambos estaban influidos por el socialismo humanitario pregonado por figuras como Romain Rolland y Henri Barbusse y en 1923 colaboraron en el lanzamiento de *Claridad*, una publicación obrero-estudiantil, vinculada, desde Perú, a la red internacional de Barbusse²⁵⁴. Pero con el paso del tiempo comenzaron a manifestarse diferencias entre los dos. Mariátegui se orientó hacia una perspectiva de lucha de clase, mientras Haya de la Torre, si bien recurría a algunos elementos del análisis marxista, nunca abandonó la idea de un nacionalismo social y popular en el cual las clases medias jugaban un papel protagónico²⁵⁵. Luego de varias tensiones, los dos llegaron a una ruptura definitiva en 1928.

²⁵⁴ Durante el periodo que transcurrió en Italia, Mariátegui fue cercano a la revista *Ordine Nuovo*, dirigida por Antonio Gramsci, que a su vez mantenía contactos con Henri Barbusse (este último hizo un viaje a Turín en 1920) y con la revista *Clarté*.

²⁵⁵ Mariátegui se mantuvo cercano al APRA hasta que esta organización se mantuvo como frente único de clases oprimidas. Pero se distanció cuando, en 1928, el APRA se transformó en un partido antimperialista y revolucionario encabezado por las clases medias. Para entender la ruptura entre Haya de la Torre y Mariátegui hay que tener en cuenta sus posiciones ideológicas. Haya de la Torre parte del presupuesto que el imperialismo pone las bases del capitalismo en América Latina. En países como el Perú, por ejemplo, el capitalismo no nace como producto de un desarrollo interno sino por influjo del capital imperialista. Para Haya de la Torre el capitalismo peruano es incipiente y la clase obrera es numéricamente reducida, no educada, dispersa. Además, es una clase que no tiene mucho interés de enfrentarse al capital imperialista porque éste le proporciona mejores condiciones de trabajo con respecto a los empresarios del país. Las clases medias, en cambio, no traen beneficios del imperialismo, resultando las más explotadas. En resumen, Haya de la Torre cree que el proletariado peruano no está capacitado para organizarse por sí mismo como clase, ni para tener su propio partido y, mucho menos, para ser vanguardia de la revolución. Al contrario, la clase media tiene un cariz más progresista y revolucionario. Es la clase media la que tiene que encabezar la revolución antiimperialista, convirtiéndose en burguesía nacional. Siendo la más numerosa, la más instruida y la más explotada, la clase media debe constituirse como la vanguardia de la revolución. En línea con este pensamiento, Haya de la Torre concibe el APRA en un sujeto pluriclasista conformado por obreros, campesinos y clase media, con esta última a la cabeza. Su perspectiva no es la de construir una sociedad socialista, sino una sociedad de transición con un estado antiimperialista, cuyo régimen económico de base estaría conformado por la empresa privada, las cooperativas y el capitalismo estatal. Esto permitiría superar la feudalidad, desarrollar el país y lograr la autonomía nacional. Mariátegui, por su parte, argumenta que las clases medias no pueden ser consecuentemente antiimperialistas ni mucho menos las clases dirigentes del partido y de la revolución en el Perú. En caso de que tomen el poder, eso no significaría la llegada del socialismo ni la conquista del poder por el proletariado. Además, una política meramente antiimperialista no es suficiente porque no anula el antagonismo de clase interno al país. Sólo el socialismo garantiza una valla definitiva a la rapiña imperialista. Mariátegui propone un partido de clase, considerando que la clase obrera y los demás trabajadores sí están en capacidad de organizarse políticamente y de volverse la base de una fuerza socialista que crecería en paralelo con el desarrollo de la conciencia de clase proletaria, favoreciendo así la transición del feudalismo al capitalismo en la sociedad peruana. La revolución planteada por Mariátegui no tendría sólo una dimensión antiimperialista, sino también una dimensión antifeudal. Eliminar

La voluntad de rescatar al indio, entendido no como el “indio puro” o el “indio simbólico”, sino como el conjunto del campesinado peruano, en cuyos rasgos físicos y culturales vivía la herencia indígena, es un elemento central en el discurso de Mariátegui; y la gran circulación que tuvo la revista *Amauta* fue el principal vehículo de difusión de este discurso. La vocación indigenista de la revista se evidencia ya en la decisión de titularla con un vocablo quechua, descartando palabras como “Claridad” o “Vanguardia”, que Mariátegui también tomó en consideración como posibles títulos²⁵⁶. No es este el lugar para un análisis detallado del conjunto de la publicación – para esto se reenvía a un estudio de Oscar Terán²⁵⁷ - pero cabe remarcar que se trató de una iniciativa que levantó la bandera del indigenismo no sólo en la política, sino también en la cultura y, en particular, en las artes plásticas.

No hay duda que la atractiva de *Amauta* se debió también a la riqueza de su veste gráfica, curada por el artista José Sabogal, el iniciador del indigenismo pictórico moderno en el Perú. Sin embargo, por voluntad del mismo Mariátegui, la revista se mantuvo abierta también a otras soluciones estéticas, incluidas las de orientación más formalista, como prueba, por ejemplo, la reproducción de trabajos de un “modernista” como el argentino Emilio Pettoruti, a quien el fundador de la revista conoció personalmente durante una estadía en Italia²⁵⁸.

el feudalismo es considerado un paso previo obligado para sentar las bases del socialismo en nuestro país. En esta óptica, Mariátegui otorga una especial importancia al problema indígena y al potencial revolucionario del campesinado. Para una profundización de las relaciones entre Haya de la Torre y Mariátegui véase José Barba Caballero, *Haya de la Torre y Mariátegui*, ed. Amauta, Lima, 1978.

²⁵⁶ Los dos títulos descartados por Mariátegui son, a su manera, reveladores. “Claridad” señala que en la mente del intelectual peruano el proyecto de *Amauta* era una continuación de su anterior revista; mientras la opción de “vanguardia” nos habla de un propósito revolucionario, tanto político como estético, aunque, en este último caso, inevitablemente lejano de las posiciones del “arte por el arte”

²⁵⁷ Cfr. Oscar Terán, “Amauta, vanguardia y revolución”, en *Prismas*, vol.12, n.2, Buenos Aires, diciembre 2008; accesible online: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-04992008000200004&script=sci_arttext

²⁵⁸ El pluralismo estético que rige el aparato de las ilustraciones de *Amauta* emerge con claridad de los diferentes ensayos que componen el catálogo de la exposición *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*, curada en 2019 por Beverly Adams y Natalia Majluf en el Museo Reina Sofía de Madrid. Cfr. Beverly Adams y Natalia Majluf (coord.), *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Reina Sofía, 2019. Del catálogo emerge también que el pluralismo de la revista refleja las concepciones estéticas de Mariátegui, quien llega a reconocer un valor revolucionario

Sin embargo, para los fines de este estudio, lo que interesa es sobre todo el costado indigenista de las ilustraciones de *Amauta* y lo que se puede afirmar, a propósito de ellas, es que el indio evocado por Sabogal (y por sus seguidores) no es el fantasioso indio simbolista del mexicano Saturnino Herrán (Fig. 25) o del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas (Fig. 26), sino, conforme a las ideas de Mariátegui, un indio de carne y hueso, cercano a la realidad socio-cultural de la población indígena de ese momento histórico (Fig. 27). El artista representa al indígena con un realismo sintético de matriz expresionista, en el cual se percibe la huella del grabado social mexicano – cabe destacar que en 1922 Sabogal pasó una temporada en México – junto con una voluntad de valorar la cultura autóctona y perorar su rescate en el plano político²⁵⁹. Con *Amauta* y con cuanto sucede en México luego de la partida de Vasconcelos, el indio real y actual empieza a ocupar de varias maneras el centro del debate político y cultural latinoamericano, incluido el colombiano²⁶⁰.

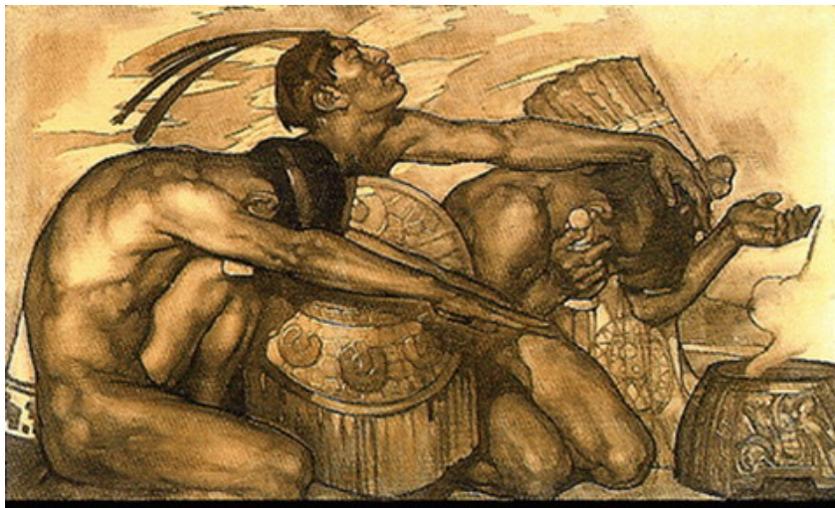


Ilustración 25 - Saturnino Herrán, bosquejo para *Nuestros dioses* (ca.1916).

tanto a las soluciones de las vanguardias formalistas como al indigenismo de Sabogal y, en general, al realismo expresionista de entonación social. La veta trotskista (provanguardias históricas) y la estalinista (prorealismo social) conviven en Mariátegui, de manera similar a como en Colombia conviven en Luis Vidales.

²⁵⁹ Cfr. Jorgelina Sciorra, “José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*”, en *Arte e investigación*, La Plata (Argentina), 9 de noviembre 2013, pp. 113-117. Con respecto a la concepción del indio en la obra de Sabogal véase el estudio de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*, Lima, ed. BCP/MALI, 2013

²⁶⁰ Se podría plantear que hasta cierto punto la permanencia en México de Vasconcelos, con su componente hispanista y sus ideales culturales estéticos clasicistas, constituyó un freno, hasta dentro del mismo México, para la aparición de un arte moderno indigenista de carácter reivindicatorio.



Ilustración 26 - Cecilio Guzmán de Rojas, El triunfo de la naturaleza, óleo sobre lienzo, 1928.

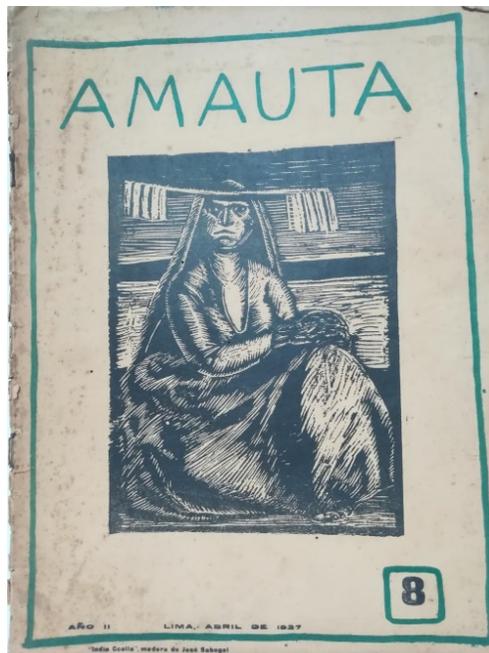


Ilustración 27 - Un grabado indigenista de Sabogal en la portada del n. 8 de la revista Amauta, abril de 1927.

Huellas de Haya de la Torre y Mariátegui en la segunda época de *Universidad*

La centralidad que Haya de la Torre y Mariátegui asumen en la segunda época de *Universidad* depende, en cierta medida, de la decisión de Vasconcelos de renunciar al cargo de Secretario de Educación Pública en México (1924) y de alejarse temporariamente de la política activa para transcurrir un periodo de estudio en Europa. El alejamiento del maestro mexicano repercutió, entre otras cosas, en un debilitamiento de la relación entre Arciniegas y Pellicer, cuyo fundamento era justamente la devoción que ambos nutrían hacia Vasconcelos. Si se echa un vistazo al carteo entre los dos se nota que las cartas disminuyen a partir de 1924. La disolución del triángulo Arciniegas-Pellicer-Vasconcelos dejó un vacío entre la intelectualidad americanista colombiana; un vacío que fue colmado por jóvenes líderes emergentes como Haya de la Torre y Mariátegui. El primero era fácilmente asimilable por *Universidad*, en cuanto legítimo heredero y al mismo tiempo renovador del discurso de Vasconcelos; mientras el segundo, por su marxismo, era de más difícil acogida. Frente a Mariátegui, la solución de *Universidad* fue la de dejar a un lado el análisis marxista – Arciniegas y su publicación nunca se acercaron seriamente al marxismo – y de prestar interés principalmente al tema del indigenismo cultural, interpretándolo no tanto en sentido clasista, sino como bandera de un nacionalismo cultural.

Otro elemento que corrobora la vinculación intelectual entre *Universidad*, *Amauta* (Mariátegui) y el APRA (Haya de la Torre) es la sincronía cronológica que existe entre estas iniciativas. *Amauta* aparece en 1926. La internacionalización del APRA, por medio de la promoción de un Frente Único Latinoamericano, es también de 1926, mientras la creación en París de la primera organización política aprista acontece 1927. Estos hechos tienen una clara correspondencia cronológica con la reaparición de *Universidad*, en 1927, y sugieren que la revista colombiana pueda haberse reanudado justamente en relación al delinearse de estos dos nuevos referentes intelectuales – *Amauta* y el internacionalismo aprista - en el ámbito de la cultura latinoamericana heredera de la revolución mexicana y del primer *Cordobazo*.

En términos generales, Mariátegui y *Amauta* influyeron principalmente en el plano cultural, mientras Haya de la Torre y el APRA influyeron sobre todo en el plano político y, en particular, en el campo de la política exterior, ya que en el tratamiento de las cuestiones internas *Universidad* no se alejó de las viejas lógicas partidistas nacionales²⁶¹.

A nivel de perspectivas continentales, los nexos entre *Universidad* y el APRA son macroscópicos. En más de una ocasión, aparecen noticias acerca de Haya de la Torre y se da espacio a las posiciones y a las iniciativas apristas. Por ejemplo, en el número 57 (noviembre de 1927) aparece un “Manifiesto de la juventud antimperialista” que la dirigencia del APRA había enviado desde París y México para que fuera publicado en *Universidad*. La ocasión era la reciente ocupación de Nicaragua por parte de tropas norteamericanas. Frente a este hecho, el APRA proponía que José Vasconcelos, Alberto Palacios y Haya de la Torre presenciaran, en calidad de hombres libres de América, unas votaciones en el país centroamericano²⁶².

En el número 69 (febrero de 1928), el artículo “La defensa latinoamericana” es un concentrado de ideas apristas (algunos años después, Haya de la Torre publicaría también un libro con el mismo título). El artículo, además, está acompañado por la reseña de un libro titulado “Por la emancipación de América Latina”, en el cual se recopilan textos del propio Haya de la Torre²⁶³. En el número 104 (octubre de 1928) se anuncia la llegada a Colombia del fundador del APRA, presentándolo como campeón del antimperialismo y cabeza de las juventudes rebeldes indoamericanas²⁶⁴. Además, en diferentes ocasiones *Universidad*

²⁶¹ A pesar de ser una tribuna abierta también a los conservadores, el perfil ideológico de *Universidad* es tendencialmente el de una izquierda nacionalista ideológicamente heterodoxa. En las cuestiones internas la publicación dio voz sobre todo al ala izquierda del liberalismo. Por ejemplo, en el número 57 de la revista, fechado 26 de noviembre de 1927, hay un editorial en el cual se lamenta como el partido liberal colombiano, a diferencia de otros partidos similares en otras partes del mundo, no se haya dejado someter a la crítica disolvente de las nuevas teorías sociales y no se haya adaptado a los cambios de la vida moderna. Cfr. “Semanario: La nueva dirección liberal”, en *Universidad*, n.57, Bogotá, 26 de noviembre de 1927, pp. 525-526.

²⁶² Cfr. “Manifiesto de la juventud antimperialista”, en *Universidad*, n.57, Bogotá, 26 de noviembre de 1927, p.526.

²⁶³ Cfr. “La defensa latinoamericana” (p.133-34) y “Por la emancipación de América Latina” (pp. 137-138, firmado por Álvaro Caicedo Martínez), en *Universidad*, n. 69, Bogotá, 18 de febrero de 1928.

²⁶⁴ Cfr. “Haya de la Torre vendrá a Colombia”, en *Universidad*, n.104, Bogotá, 20 de octubre de 1928, pp. 498-499.

pública artículos de destacados exponentes del aprismo, como Magda Portal o Serafín Delmar²⁶⁵; y a esto se suma la reproducción de algunos carteles de propaganda de la agrupación (Fig. 28), cuya factura resulta netamente vanguardista con respecto al panorama de la pintura colombiana de entonces.



Ilustración 28 - Cartel político aprista realizado por el artista mexicano Santos Balmori (1899-1892) publicado en Universidad, n. 64, del 14 de enero de 1928.

La red internacional de Henri Barbusse

La segunda época de *Universidad* se muestra en sintonía también con la red de militantes internacionalistas y liberal-progresistas de izquierda constituida en Europa y América por Henri Barbusse, primero a partir de la revista *Clarté* (1921-1928) y luego con la revista *Monde* (1928-1935). Pero cabe señalar que, en Latinoamérica, durante la segunda mitad de los años veinte, la red de Barbusse se acerca mucho y en algunos casos llega a confundirse

²⁶⁵ Por ejemplo, en el número 78 de *Universidad*, fechado 21 de abril de 1928, aparece el mensaje “A las mujeres de América” de Magda Portal, exponente de punta del aprismo peruano; y en el número 144, fechado 27 de julio de 1929, se hace referencia a una gira antimperialista de Magda Portal por América.

con las redes y las posiciones del APRA²⁶⁶. Es significativo, al respecto, que en el número 74 (marzo de 1928) se publique una carta en la cual Barbusse se dirige al colombiano José Mar, un miembro del ala izquierda de “los nuevos”, ofreciéndole de volverse el referente, en Colombia, de una revista que planeaba fundar – se trata de *Monde* - y a cuyo proyecto ya habían adherido, según dice, intelectuales del calibre de Romain Rolland, Maxime Gorki, Herbert George Wells, Andrés Latzko, Rabindranath Tagore, Bertrand Russel, Upton Sinclair, Albert Einstein, Stéfán Zweig, Manuel Ugarte, Scott Nearing, Lunatcharski y otros más²⁶⁷. El hecho que sigan apareciendo nombres como los de Barbusse, Rolland, Tagore o Zweig muestra que la segunda época de *Universidad* no cortó los lazos con aquel socialismo humanista, vinculado al retorno al orden, al cual se había acercado durante su primera época, solo rearticuló esta orientación con el pensamiento de nuevos referentes políticos e intelectuales.

Mariátegui y el indigenismo de Armando Solano

Si el antimperialismo del APRA fue el “norte” de la publicación en materia política, el indigenismo de la revista *Amauta* fue una de las principales sugerencias en ámbito cultural,

²⁶⁶ En la segunda mitad de los años veinte, la red latinoamericana cercana a Barbusse resintió mucho de la influencia aprista. Es el caso sobre todo de la revista *Claridad* (1926-1941) que fundó y dirigió en Argentina Antonio Zamora. A diferencia de los periódicos del mismo nombre que aparecieron en Latinoamérica durante los primeros años veinte, o sea antes de la aparición del aprismo (hubo una *Claridad* en Perú, entre 1923 y 1924, en la cual colaboraron Mariátegui y Haya de la Torre, así como una *Claridad* en Chile, entre 1921 y 1924) la *Claridad* argentina fue muy cercana al aprismo. Al respecto, véanse los trabajos de Florencia Ferreira de Cassone, “El APRA y su proyección americana a través de la revista *Claridad* (1926-1941)”, ponencia presentada en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, México, 2009; y el libro *Claridad y el internacionalismo americano*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1998. Refiriéndose a la *Claridad* argentina, Cassone sostiene que “se ocupó de los partidos de izquierda en América latina, especialmente del Aprismo peruano, que intentó una versión americana del Socialismo marxista. Si bien es cierto que en todos los sectores de la izquierda predominó el criterio de autoridad de los textos del marxismo europeo, el proyecto aprista de constituir un socialismo indoamericano representó una novedad que *Claridad* captó en toda su significación” (Cfr. “El APRA y su proyección americana a través de la revista *Claridad*, 1926-1941”). La revista fue pacifista, pero no en la guerra civil española, y antifascista. Durante los primeros años, el tema portante fue un antimperialismo de matriz aprista, pero esto cambió durante los años treinta, luego del advenimiento de la política de Roosevelt. “En la segunda mitad de la década del treinta – escribe Cassone - *Claridad* moderó esa lucha antiimperialista. El impacto de la experiencia de Franklin D. Roosevelt, cuya política de “Buena Vecindad” (1933-1936) había hecho hincapié en el principio de no intervención, junto a la repercusión que tuvo el *New Deal* como programa económico para superar la crisis, lo convirtió en un modelo posible para varios sectores, aún de la izquierda” (Ibid.).

²⁶⁷ “Una noble empresa de Henri Barbusse”, en *Universidad*, n.75, Bogotá, 31 de marzo de 1928, p. 280.

aunque el tipo de indigenismo propuesto por *Universidad* en la literatura y el arte no alcanza a asumir el cariz económico, ni tanto menos político-reivindicatorio, que ocupa en la publicación peruana²⁶⁸.

Para Mariátegui, el fundador de *Amauta*, “el problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y del arte”²⁶⁹. El intelectual peruano abogó por una literatura indigenista que identificara los indígenas con las clases populares y que concibiera el problema indígena como un problema esencialmente económico, algo análogo a la literatura mugikista rusa, que representó un momento de incubación de la revolución bolchevique²⁷⁰. Pero *Universidad*, hija de un ambiente intelectual donde el nacionalismo pesaba mucho más que el clasismo revolucionario, agudizó la dimensión marxista y vio en el indígena, más que un sujeto revolucionario, un motivo útil para fomentar un proceso de nacionalización cultural, en el marco de una concepción del arte que rehuía de la idea de “deshumanización”.

El texto que mejor representa el tipo de indigenismo sostenido por *Universidad* es *La melancolía de la raza indígena* (1927) del escritor y político boyacense Armando Solano, un liberal de la generación del centenario que en torno a la mitad de los veinte se acercó al socialismo, para luego volver nuevamente en las filas del liberalismo²⁷¹. La segunda época de *Universidad* dio un relieve casi programático a este trabajo de Solano: a finales de octubre de 1927, en correspondencia con una memorable lectura que el autor hizo del texto

²⁶⁸ José Carlos Mariátegui, “El indigenismo”, en *Universidad*, n. 121, Bogotá, 16 de febrero de 1928, pp.174-175.

²⁶⁹ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, ed. Biblioteca de Ayacucho, 2007, p. 281.

²⁷⁰ Cfr. José Carlos Mariátegui, “El indigenismo”, en *Universidad*, *op. cit.*

²⁷¹ Dentro de los ambientes intelectuales y políticos colombianos, Armando Solano fue uno de los principales propugnadores de una campaña de nacionalismo cultural. Su acercamiento a *Universidad* se debe al hecho que tanto él como la revista eran muy sensibles al tema del nacionalismo cultural. En el número 37 de *Universidad*, Solano publica el artículo “La campaña nacionalista: el conocimiento del país”. Aquí sostiene que una campaña nacionalista debe hacer hincapié en el sentimiento, porque solo el sentimiento es capaz de generar creación. Pero subraya también la importancia de conocer el país y propone un amplio programa de excursiones escolares. Primero conocer la comarca, la región, el país y luego el mundo. (Cfr. Armando Solano, “La campaña nacionalista: el conocimiento del país”, en *Universidad*, n.37, Bogotá, 9 de julio de 1927, pp. 49-50).

en el teatro municipal de Tunja, lo publicó integralmente en dos entregas; y luego, en 1929, lo volvió a publicar en forma de libro²⁷².

De elevada calidad literaria, *La melancolía de la raza indígena* ha quedado como un clásico de la ensayística colombiana; pero es algo más de una secuencia de páginas de bella prosa; es un trabajo que intercepta, interpreta y adapta al contexto colombiano el nuevo concepto de indigenismo que se estaba difundiendo en la cultura latinoamericana de la época. Las fechas y las redes intelectuales dentro de las cuales se inscribe hablan de un diálogo vivo entre el autor, el grupo de Arciniegas, la revista *Amauta* y los intelectuales del México posrevolucionario alrededor de dos ideas centrales: la construcción de un imaginario de nación donde el elemento indígena, hasta ese momento marginalizado en favor del elemento hispánico, asume un papel protagónico (tenemos aquí el paso del hispanoamericanismo al indoamericanismo); y una identificación del indio con el pueblo-nación, en contraposición a las élites extranjerizantes²⁷³.

Mariátegui está en el horizonte de Solano. Como relevado por Álvaro Medina, es posible que la misma idea de “melancolía de la raza indígena” haya sido elaborada a partir de un diálogo entre el colombiano y el pensamiento de Mariátegui. “Al expresar que el indígena americano era un ser melancólico – escribe Medina – Solano repetía una apreciación que Mariátegui había compartido con Luis Alberto Sánchez”²⁷⁴. Pero la cercanía es solo parcial. Solano está en línea con el director de *Amauta* - y también con Sabogal - cuando habla de una raza indígena que no tiene nada de antiguo ni de “buen salvaje” y se identifica con la gente de carne y hueso que vive en el departamento de Boyacá - los campesinos, los artesanos, las mujeres, los humildes - conservando, junto con la herencia hispana, un espíritu fundamentalmente indígena; pero se distancia de Mariátegui al no identificar estos

²⁷² El texto integral de la “La melancolía de la raza indígena” de Armando Solano fue publicado en los números 53 (29 de octubre de 1927, pp. 440-443) y 54 (5 de noviembre de 1927, pp. 464-467).

²⁷³ Acerca del indigenismo de Solano véase Atahualpa Hernández Miranda, “La interpretación del ser nacional en clave indígena: Armando Solano”, publicación digital, 2012; accesible online: https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/2401/Atahualpa_HernandezMiranda_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²⁷⁴ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Colcultura, 1995, p.46. El texto de Mariátegui al cual se refiere Medina es “Pasadismo y futurismo”, en *Peruanicemos al Perú*, Lima, Empresa Editorial Amauta, 1970, p.23.

indígenas como pueblo-clase oprimido y al no proponer una perspectiva de reivindicación política orientada a su liberación. Mariátegui quiere politizar a los indígenas; Solano, al contrario, se limita a auscultar su psicología, a dar cuenta de su secular melancolía, de su desencanto fatalista, dejando implícita, como algo latente y puramente potencial, toda perspectiva revolucionaria²⁷⁵.

Universidad comentó así la publicación del texto de Solano en forma de libro: “Ninguno como él ha podido penetrar más hondamente los problemas espirituales de la raza. De esta raza de la altiplanicie esquiva, impenetrable, sobre la cual pasan sin detenerse los observadores porque no logran captar sus hondos secretos. Armando Solano, en *La melancolía de la raza indígena*, da una clave para la interpretación de nuestros indios, cierta o falsa, es hoy la única que tenemos a la mano...*La melancolía de la raza indígena* es el libro más colombiano y uno de los más bellos que pendan salir de nuestras editoriales”²⁷⁶. Como se habrá notado, para el anónimo autor de este texto, Solano “penetra” e “interpreta” el espíritu de la raza indígena; se limita a analizar, sin proponer perspectivas revolucionarias.

El único elemento realmente novedoso que Solano introduce en el ambiente intelectual colombiano, trayéndolo de Perú y de México, es la identificación de los indígenas con la población común y corriente del departamento de Boyacá, sin incurrir en fantasiosas evocaciones neoprehispanistas de sabor romántico-decadente. Desde esta perspectiva, los indígenas no son otra cosa que el pueblo y el indigenismo no es otra cosa que un nacionalismo popular.

Cabe destacar, sin embargo, que este salto conceptual y político que Solano propone en la interpretación de lo indígena no es acogido inmediatamente por las artes visuales. En el discurso por imágenes de la segunda época de *Universidad*, la representación de lo indígena ocupa un lugar central, pero sigue anclada a la corriente del indigenismo tardo-romántico

²⁷⁵ El acercamiento a Mariátegui y la escritura de este texto pueden ser vistos como eslabones del camino que llevó a Solano a declararse socialista.

²⁷⁶ En la sección “Notas” del número 121 del 16 de febrero de 1929 aparece el artículo “El libro de Armando Solano” (cfr. *Universidad*, n. 121, 16 de febrero de 1929, pp. 174).

inaugurada en 1921 por los *Cojines de Tunja* de Otálora. Un cambio sustancial se dará solo en los primeros años treinta, con el advenimiento del grupo de los Bachué y de todo un círculo de artistas – Ramón Barba, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez y, sobre todo, José Domingo Rodríguez – que, en varias de sus obras, parecen proponerse de dar una forma plástica a esa melancolía de la raza indígena de la cual habla Solano.

De hecho, existe un nexo rastreable entre Solano, *Universidad* y la aparición de los Bachué. El grupo de los Bachué apareció formalmente en 1930, pero su incubación empezó antes sobre las páginas de *Universidad*. En particular, se pueden individuar tres fases preliminares: primero, en marzo de 1929, la publicación en volumen de *La melancolía de la raza indígena* de Solano, con anexa publicación en *Universidad* de una importante introducción escrita adrede por el autor²⁷⁷; luego, en mayo de 1929, la publicación de una carta del intelectual liberal Darío Samper a otros dos jóvenes intelectuales colombianos, Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela, en la cual los invitaba a formar un movimiento cultural nacionalista y americanista²⁷⁸; y último, en agosto de 1929, un acorado llamado de Solano a las nuevas generaciones para que se hiciesen abanderadas de un nacionalismo hondo e inteligente²⁷⁹.

Miremos más de cerca la postura de Solano. En el número 124 de la revista, publicado en marzo de 1929, se reproduce una introducción que Solano escribió especialmente para la edición en volumen de *La melancolía de la raza indígena*, que *Universidad* estaba lanzando en ese momento. El texto invita las elites intelectuales a dejar el extranjerismo para mirar hacia lo propio. “El tema indígena – se lee -, en todas nuestras repúblicas abandonado hasta el punto de mirar despectivamente la mesocracia intelectual cuanto a él se refiriese, gana cultivadores, prosélitos y estudiosos, a medida que avanza la cultura y que se consolida y que se ilumina la conciencia de estos pueblos, cuyo destino sólo ellos podrían oscurecer, si un plebeyo afán extranjerista los lleva a perder sus bellos rasgos individuales”; y Solano

²⁷⁷ El análisis de este texto se hará a continuación.

²⁷⁸ Darío Samper, “La afirmación de los que surgen”, en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 mayo de 1929, p.503. La carta es situada y fechada en Ibagué el 25 de abril de 1929. Para un análisis de este texto véase el capítulo 5.

²⁷⁹ El análisis de este texto se hará a continuación.

agrega que “en América es preciso exaltar tenazmente, echando mano de cuantos factores alcancemos, un nacionalismo continental basado no sólo en complejas razones futuristas, sino en el pasado turbio, aún sin explorar, en la comunidad de los orígenes pastoriles y guerreros, en la identidad de los viejos mitos, así como en la profesión actual de una misma religión, en el dominio de la naturaleza pródiga y bella que nos circuye, nos encanta y nos envenena con deliciosa y fatalista lentitud”²⁸⁰. El autor aconseja también sumergirse en la zona del subconsciente y “buscar en lo instintivo de nuestros incoherentes grupos étnicos, cuyas taciturnas unidades sobrevivientes no cuentan con ideas propias ni mucho menos con orientaciones que defiendan el tesoro que ellas representan como tradición y como adaptación. Sólo en tales profundidades hallaremos lo que es nuestro, lo que nos diferencia, es decir, nuestra razón de ser”²⁸¹. Asimismo, pensando en la fuerte injerencia de los Estados Unidos, Solano estigmatiza la “voluntaria sujeción a una hegemonía exótica y dura” y denuncia los sofismas de los políticos para mantener sujeta la patria. “Es en el corazón de la gleba – afirma Solano - donde hay que buscar el sentido de la patria. Es en la masa labriega, en el campesino de todas las categorías, así como en las juventudes que por motivos superiores estudian el fenómeno de la tierra como noción de justicia y como punto de apoyo para los grupos étnicos, donde ha de suscitarse la necesidad de nacionalizarnos, de tomar contacto con la atmosfera y raíces en el suelo, cuya cal y cuyas aguas son los huesos y las lágrimas de nuestros abuelos”²⁸². De este tipo de argumentos al modelo de nacionalismo cultural propuesto el año siguiente por los Bachué, el paso es muy breve.

Unos meses después, en otra nota titulada “El deber de la nueva generación colombiana”, Solano vuelve a levantar la bandera del nacionalismo cultural, lanzando un acorado llamado a las nuevas generaciones. “Hágase abanderado el núcleo nuevo – escribe - de un nacionalismo inteligente, hondo, radical [...] Instálese la juventud sólidamente, arraigue para siempre en la tierra donde nació, absorba y aspire con delicia, a pulmón pleno, sus jugos nutritivos [...] Piense la juventud en nuestros muertos [...] No deje de mirar al porvenir

²⁸⁰ Armando Solano, introducción a *La melancolía de la raza indígena*, en *Universidad*, n. 124, Bogotá, 9 de marzo de 1929, pp. 259-260.

²⁸¹ *Ibid.* p. 259.

²⁸² *Ibid.*

ni de informarse de cuanto pasa en el mundo, ni de buscar ansiosamente, aún en las más exóticas y atrevidas actividades [...]”²⁸³. Desde su punto de vista, “el problema de este siglo, el enigma torturante para los pueblos de América, es el imperialismo”²⁸⁴ y la manera para hacerle frente es descolonizar la mentalidad y fomentar nuevo y hondo patriotismo. Solo así – piensa - es posible “evitar la superación de nuestra colectividad por las (otras colectividades, *ndr*) que aspiran a devorarla, no porque tengan un alma delincuente, sino porque tales son las imposiciones biológicas”²⁸⁵. Sin embargo, no plantea un chovinismo cerrado, sino uno abierto e ilustrado: “El nacionalismo que quiero, que pido, como derrotero de los jóvenes, no ha de ser ciego ni sordo, sino ilustrado, basado en el conocimiento de las más varias manifestaciones del espíritu contemporáneo”²⁸⁶.

Jorge Zalamea y la rúbrica “Horario”

El llamado de Solano para un nacionalismo “ilustrado” y “basado en el conocimiento de las más varias manifestaciones del espíritu contemporáneo” fue la brújula que guio a *Universidad* durante su segunda época. Este fue, por ejemplo, en anhelo de la rúbrica “Horario”, curada por el escritor, periodista y político Jorge Zalamea (1905-1969), una figura entonces a su exordio en la escena cultural, pero destinado a volverse uno de los intelectuales de punta de la década del treinta. En sus entregas, Zalamea sigue de cerca varias revistas latinoamericanas, con un énfasis especial en lo que venía de México y de Perú, los países que más atraían los exponentes del grupo de *Universidad*.

En el número 41 (agosto de 1927) Zalamea habla con entusiasmo del *Boletín de la Secretaría de Educación Pública de México*, destacando el gran interés que Europa estaba mostrando frente al enorme esfuerzo educativo emprendido por el país azteca. En particular, aplaude

²⁸³ Armando Solano, “El deber de la nueva generación colombiana”, en *Universidad*, n. 148, 24 de agosto de 1929, p. 201.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.* El pensamiento de Solano resiente de los postulados del racismo biológico, según los cuales los pueblos dotados de una particular “fuerza biológica” tenían la tendencia a expandirse y colonizar otras tierras y otros pueblos. Como se verá en el capítulo sexto, un pensamiento similar lo encontramos en Pedro Nel Gómez, para quien la raza antioqueña era dotada de una particular fuerza biológica. Esta fuerza habría empujado los antioqueños a colonizar algunos de los departamentos aledaños, como Cauca y Quindío, y que la proyectaba hacia Urabá.

²⁸⁶ *Ibid.*

el empleo de la radio para las actividades de divulgación cultural, señalando que fue gracias a este medio si en un mes, en México, se alcanzaron a dictar 243 conferencias sobre los más distintos temas, hecho convenció el gobierno a dotar al mayor número posibles de escuelas con aparatos radiofónicos²⁸⁷. Luego, en el número 42 (agosto de 1927), aparecen las consideraciones mencionadas anteriormente sobre el derrotero ideológico de la revista *Amauta*²⁸⁸.

El sentido de la rúbrica es explicado por el propio Zalamea en el número 43 (agosto de 1927) poco antes de viajar a España, interrumpiendo la columna. “La primera época de nuestro Horario – comenta - fue edad de acercamiento con los grupos juveniles de nuestra América; afán de lograr unión espiritual y curiosidad de corazón; deseo de suscitar en los nuestros la sana emulación a que invitan todos los movimientos intelectuales de la juventud indolatina”²⁸⁹.

Otro rasgo destacado de las colaboraciones de Zalamea es la tendencia a redimensionar el aporte de España a América. En uno de sus primeros artículos, por ejemplo, no duda en cuestionar una afirmación de la *Gaceta Literaria* de Madrid, según la cual todo lo que en América no es español es aborigen, pero de ninguna manera italiano, francés o sajón²⁹⁰. Dos años después, le haría eco Haya de la Torre, expresando de manera contundente su incomodidad frente a la pretensión de muchos españoles de haber plasmado, ellos solos, la Latinoamérica no aborigen. Retomando un clásico argumento del positivismo, el líder peruano atribuye el atraso de la región a la herencia española. “Creo – escribe - que América Latina o Indoamérica, o nuestra América, poco tiene ya que ver con España. Recorriendo nuestros países he encontrado que los más adelantados, los que ya son pueblos de primer rango, son los más desespañolizados. Argentina, Uruguay, Chile, por ejemplo. Lo más atrasado es lo que queda de español. Méjico se desespañoliza rápidamente y se mejicaniza cada día más [...] Caminando por América se descubre que eso del hispanoamericanismo es

²⁸⁷ Jorge Zalamea, “Horario”, en *Universidad*, n. 41, Bogotá, 6 de agosto de 1927, sip.

²⁸⁸ Jorge Zalamea, “Horario”, en *Universidad*, n. 42, Bogotá, 13 de agosto de 1927, p. 4.

²⁸⁹ Jorge Zalamea, “Horario”, en *Universidad*, n. 43, Bogotá, 20 de agosto de 1927, sip.

²⁹⁰ Jorge Zalamea, “Horario”, en *Universidad*, n. 37, Bogotá, 9 de julio de 1927, p.72.

una invención de la “madre” España [...] Además, es un negocio de intelectuales españoles y un deporte, el que trae la emoción de poder recibir elogios de un diario de Madrid, para los pocos que quedan en América confiando en que el vocablo “hispanoamericanismo” pueda tener contenido”²⁹¹.

La posición frente a Estados Unidos

Esta voluntad de distanciarse de España, luego de los esfuerzos de intelectuales como Rodó, Rojas y Vasconcelos por reanudar lazos con la vieja potencia colonial, se acompaña con una decidida denuncia del talante imperialista de la política de Estados Unidos hacia Latinoamérica, con particular referencia a la doctrina Monroe. En el número 52 (octubre de 1937) *Universidad* afirma que Colombia debería retirarse de la Liga de las Naciones porque esta, en el artículo 21 de su constitución, reniega de los principios wilsonianos de autodeterminación y soberanía de los pueblos al manifestar que “respetará ciertas inteligencias regionales como la conocida bajo la denominación de la doctrina Monroe”²⁹². La doctrina de Monroe, fundamento ideológico del imperialismo norteamericano, volvería a ser cuestionada en 1928 tras la invasión de Nicaragua por parte de tropas norteamericanas, a culminación de un largo proceso de intervenciones en ese país. La revista condena la agresión de forma resoluta y apoya el envío al país centroamericano de

²⁹¹ Víctor Raúl Haya de la Torre, “La actitud de los estudiantes españoles”, en *Universidad*, n. 143, Bogotá, 19 de julio de 1929, p.66.

²⁹² Cfr. “Colombia, la doctrina de Monroe y la liga de las Naciones”, en *Universidad*, n.52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, p.1. Este editorial fue escrito a raíz de una carta enviada a *Universidad* por A. Martínez Delgado, residente en Estados Unidos. Esta carta es reproducida en el mismo número, en las páginas 412-413, bajo el título “La doctrina de Monroe y la liga de las naciones”. En un número sucesivo, aparece otra carta que A. Martínez Delgado envió desde Chicago con fecha 21 octubre de 1927. El periódico la tituló “Estados Unidos, país de la tiranía” (cfr. *Universidad*, n.61, Bogotá, 24 diciembre de 1927, sip) aclarando que, contrariamente a cuanto dice el artículo 21 del estatuto de la Sociedad de las Naciones, la doctrina de Monroe “no contiene un acuerdo regional, sino que ha sido simple proclama unilateral, que no nació de ningún acuerdo en asamblea, sino de la voluntad exclusiva y solitaria de un solo Estado” (Ibid..). Sin embargo, no se deja de reconocer que Latinoamérica está muy dividida, presa de fuerzas opuestas, para poder articular una política de bloque común.

tres líderes americanistas - Palacios, Vasconcelos y Haya de la Torre - para presenciar las elecciones²⁹³.

Pero *Universidad*, cuya esencia es moderada, no cae en una acrítica satanización de los Estados Unidos y da cuenta también de las voces que, dentro de los mismos Estados Unidos, criticaban a la doctrina de Monroe. Introduciendo un artículo de un docente de la Universidad de Pittsburgh, Andrew N. Cleven, acerca de la “La “yanquifobia” en Suramérica”, un redactor de *Universidad* afirma que el autor expone “con una imparcialidad digna de elogio, las principales causas de odio y animadversión que existen en el continente contra el gran pueblo del norte”; pero no olvida mencionar “que existen, afortunadamente, en Saxoamerica, personas de criterio recto y justo que ven con inquietud los torcidos procederes de la diplomacia de Washington y condenan la política imperialista y violenta de su gobierno”²⁹⁴. En otra ocasión, la revista llega hasta a defender la integridad e independencia del periódico neoyorquino *The Nation* frente a las acusaciones nada menos que de José Vasconcelos – viejo numen tutelar de la revista - quien le acusaba de ser la hoja semioficial del gobierno de México.

Heredera del espíritu de moderación centenarista y precursora de lo que sería el derrotero político de la República Liberal, por un lado *Universidad* cuestiona la doctrina de Monroe y, por el otro, se mantiene abierta a una colaboración equitativa y respetuosa con los Estados Unidos. Por ejemplo, en abril de 1928, la publicación respalda la idea de Enrique Olaya Herrera, entonces embajador colombiano en los Estados Unidos y futuro primer presidente

²⁹³ El antimperialismo de *Universidad* se asoma en artículos como “Las conquistas del imperialismo yanqui – Nicaragua”, escrito por el uruguayo Carlos Quijano, el futuro fundador del semanario *Marcha*, quien en esa época coordinaba en París una asociación estudiantil cercana al APRA, la AGELA (Asociación General de Estudiantes Latinoamericanos). Redactado en París en 1928 y luego publicado en *Universidad* (n. 65, 21 de enero de 1928, pp. 33-35) el artículo de Quijano denuncia la invasión norteamericana en Nicaragua. Es interesante notar que al final de la nota se encuentra un cartel de claro tinte “modernista” donde se representa una mujer, símbolo de Latinoamérica, en el acto de romper sobre su pierna una espada que dice “imperialismo” y que en el mango lleva una bandera estadounidense. La imagen, en cuyo fondo aparece una paloma blanca de la paz, es acompañada por el logo del APRA y por el lema “Latinoamericanos conquistad vuestra paz”. Quijano no fue un militante aprista, pero en Europa se cruzó con Haya de la Torre en eventos como el Primer Congreso Antimperialista Mundial que se realizó en Bruselas en febrero de 1927 por iniciativa de la Tercera Internacional.

²⁹⁴ Andrew N. Cleven, “La “yanquifobia” en Suramérica”, en *Universidad*, n.73, Bogotá, 17 de marzo de 1928, pp. 232-233.

de la República Liberal, de entablar una relación con los Estados Unidos que no fuese conflictiva, sino de amistad franca, cordial y sincera²⁹⁵. Y poco tiempo después da espacio a los “nuevos 14 puntos” propuestos por un docente de la *Universidad* de Columbia, William R. Shepherd, quien hablaba de crear una amistad triangular entre Estados Unidos, España e Hispanoamérica y, anticipando lo que dentro de poco se volvería la *good neighbor policy* de Roosevelt, proponía basar las relaciones Estados Unidos-Latinoamérica sobre el conocimiento y el respeto mutuo²⁹⁶.

Este tipo de posiciones señalan que *Universidad* estaba en sintonía con aquellos intelectuales y sectores de la política estadounidense – en particular los liberal-progresistas – que buscaban reformar las relaciones con Latinoamérica. Más allá de cierto antimperialismo demagógico de matriz aprista, la revista se revela equilibrada y moderada – dos trazos muy centenaristas - a la hora de plantear la relación con los Estados Unidos y, por esta misma razón, se constituye como uno de los laboratorios intelectuales y políticos más importantes de la República Liberal, la cual, al relacionarse con el país del norte, se moverá en esta misma dirección.

Las artes plásticas en la segunda época de *Universidad*

La atención hacia el arte nacional que *Universidad* manifestó durante su primera época se mantuvo e incluso se incrementó durante la segunda época. La orientación de fondo siguió siendo la de promover la consolidación del joven movimiento artístico local dentro de una concepción nacionalista y de una aspiración hacia una “rehumanización del arte” ligada a las corrientes de pensamiento cercanas al retorno al orden. Al mismo tiempo, al margen de esta línea maestra, la revista entabló un dialogo respetuoso, aunque no exento de críticas, con artistas “oficialistas” como Roberto Pizano, Domingo Moreno Otero y Ricardo Acevedo Bernal, dedicó uno que otro artículo (pocos en realidad) a artistas y corrientes artísticas

²⁹⁵ “Colombia y los Estados Unidos”, en *Universidad*, n.77, Bogotá, 14 abril de 1928, sip. El artículo consta de una carta de Olaya Herrera a L.E. Nieto Caballero (con relativa respuesta) y es fechada “Washington, 19 marzo de 1928”.

²⁹⁶ Cfr. William R. Shepherd: “Los nuevos 14 puntos”, en *Universidad*, número 78, Bogotá, 21 de abril de 1928, p.334

extranjeras y, como último, amplió de manera notable la propuesta de caricaturas, abriendo sus páginas al trabajo de muchos jóvenes que se habían formado mirando al modelo de Ricardo Rendón.

Uno de los datos más significativos que emergen del análisis del costado artístico de la segunda época de *Universidad* es la existencia de cierto desfase entre el discurso político y el discurso plástico de la publicación. Si el discurso político se orientó hacia un indoamericanismo cercano a las ideas del APRA y de Mariátegui, lo cual implicaba considerar como indígenas a las mayorías populares de la época, el arte siguió presa de unas fantasías románticas de carácter neochibcha que poco o nada tenían que ver con los campesinos, los obreros y las gentes humildes de la Colombia real.

Universidad fue un laboratorio que buscó un camino nacional para el arte, tanto en el plano de la teoría como en el plano de las realizaciones. Pero faltó una convergencia entre las diferentes propuestas y, sobre todo, no se logró acercar las realizaciones artísticas a la realidad económica y social del país, paso necesario para adecuar el discurso visual al discurso político. Esto sucedería sólo en 1930 con la aparición del grupo de los *Bachué*, que, a pesar de su durada efímera y de su nombre, que sigue remitiendo al mundo de las leyendas prehispánicas²⁹⁷, supo inspirar unas manifestaciones artísticas que dejaron progresivamente a un lado el neochibchismo para acercarse, desde un punto de vista moderno – nunca “modernista” – a la fisonomía, las emociones y la condición económica del pueblo real. Los *bachués* nacieron luego del cierre de *Universidad*, pero – reiteramos – existen varios elementos que permiten ver sus raíces en la propia revista.

²⁹⁷ La aparición de los *Bachué* está marcada por una paradoja. Como se verá mejor en el capítulo 5, tanto el nombre que ellos se dieron como en la imagen (la “Ofrenda” de Barba) que escogieron para abrir su texto programático, la “Monografía del *Bachué*”, publicada en *El Tiempo* en 1930, remiten al indigenismo místico-antiquario; mientras todo el discurso que ellos desarrollan se aleja de esta línea. ¿Cómo explicarlo? Quizás jugó la capacidad de estos nombres y estas imágenes de simbolizar o evocar, por una vía que podríamos definir romántica, una idea de nacionalismo cultural; pero quizás jugó también la falta, todavía, de una terminología y un lenguaje visual capaz de expresar más atinadamente el verdadero discurso nacionalista que los mismos *Bachué*, la mayoría de los cuales estaba compuesta por literatos-políticos y no por artistas, estaba elaborando.

Nacionalismo, indigenismo y “rehumanización del arte”

El compromiso de *Universidad* con la nacionalización del arte se enmarca en un más amplio compromiso con la descolonización mental o, si se quiere, con la emancipación espiritual de Colombia y de Latinoamérica. Para el grupo que animaba la revista, el arte, pero también la literatura, la música y todas las formas de creación debían ser un espejo donde el pueblo pudiera reconocerse y “ver reflejada su alma”. El discurso es particularmente nítido en el ámbito de la arquitectura. “En nuestras ciudades - escribe Guillermo Herrera Carrizosa en septiembre de 1927 - vemos, en mezcolanza antiestética, todos los motivos arquitectónicos que el mal gusto ha hallado fuera del país: en ninguna ciudad, que entre nosotros sepamos, existe el anhelo de crear una arquitectura nacional que corresponda a nuestro pueblo, a nuestra personalidad, a nuestros climas, nuestra topografía: nada colombiano expresan los edificios que vemos entre nosotros”²⁹⁸. Dentro de una perspectiva de este tipo, las artes plásticas y las demás formas de creación que involucran la dimensión estética no podían ser concebidas como algo autónomo, fin a sí mismo; tenían que ser funcionales al proceso de liberación de todo un pueblo. Podía haber discusión acerca de cuál lenguaje formal fuera el más apto para representar la esencia de la nación, pero no había espacio para el puro juego formal, el purismo, el arte por el arte o el arte “deshumanizado”.

Para los redactores de la primera época de *Universidad*, el compromiso con la plasmación de un arte nacional fue más que nada una generosa aspiración compartida con un grupo de artistas jóvenes e inquietos, reunidos en el Centro Nacional de Bellas Artes; pero esta aspiración, como se vio, no logró codificarse en una teoría y aún menos en una práctica ampliamente compartida. Hubo tanteos y exploraciones apreciables, como los posicionamientos teóricos de Augusto Olivera o las realizaciones de Félix María Otálora y de José Domingo Rodríguez, pero no hubo hallazgos definitivos. La construcción de un arte nacional era algo todavía inmaduro y la situación no cambió sustancialmente durante la segunda época de *Universidad*. Aquí tampoco se logró definir un estilo nacional, pero se

²⁹⁸ Guillermo Herrera Carrizosa, “Por una arquitectura propia”, en *Universidad*, n.45, Bogotá, 3 de septiembre de 1927, sip.

dieron evoluciones y avances importantes, fundamentales para llegar, en los treinta, a una teoría madura de lo que podía ser un arte nacional y a un conjunto de realizaciones capaces de traducir plásticamente esa teoría.

Otra vez Augusto Olivera y José Domingo Rodríguez

Analizando el discurso plástico de la segunda época de *Universidad*, se nota que en un primer momento sigue dominado por los mismos críticos y artistas que se habían destacado en la primera época: Augusto Olivera, José Domingo Rodríguez, Félix María Otálora. Sin embargo, con el avanzar de los números emergen nuevos referentes, como Ramón Barba o Rómulo Rozo, a los cuales se va atribuyendo una importancia cada vez mayor.

A propósito de la fase inicial, cabe destacar una reseña de Augusto Olivera acerca de una exposición que José Domingo Rodríguez realizó en 1927 en la Casa del estudiante de Bogotá. Olivera ya había escrito acerca de José Domingo Rodríguez durante la primera época de *Universidad*, en el marco de las actividades del Centro de Bellas Artes. En este nuevo artículo, que apareció en el número 51 (octubre de 1927), no solo vuelve a aparecer el eje Olivera-Rodríguez, sino también, por medio de la referencia a la Casa del estudiante, todo aquel ambiente de la bohemia estudiantil y del asociacionismo juvenil que había hecho de trasfondo al costado artístico de la primera época de la publicación.

En la nota, Rodríguez es presentado como alguien que lucha contra un medio hostil. Su obra – se lee – es “el resultado de la lucha violenta, ininterrumpida y cruel de un artista colombiano, abandonado en la mediocridad asfixiante del ambiente cultural de la nación”²⁹⁹. Retomando cuanto había afirmado en la primera época de *Universidad*, Olivera

²⁹⁹ Augusto Olivera, “José Domingo Rodríguez”, en *Universidad*, n. 51, Bogotá, 15 de octubre de 1927, pp. 383-384. La queja por la falta de apoyo del Estado a los artistas es un común denominador de todo el periodo estudiado en este trabajo: de *Universidad a Espiral*, desde el Movimiento Nacional de Arte Plásticas (MNAP) a la revista *Plástica*, pasando por diferentes experiencias de sindicalización de los artistas. Los más perjudicados por la desatención del Estado han sido siempre los jóvenes de bajos recursos que no se movían en el surco del arte “oficial”. Un caso emblemático es el de Félix María Otálora. Por lo general las quejas no sirvieron de mucho. No se concretó nunca una política orgánica de sostén a las artes plásticas. Sin embargo, hubo algunos momentos donde el propio Estado, la Escuela de Bellas Artes o hasta instituciones extranjeras ofrecieron ayudas bajo la forma de becas. Durante la segunda época de *Universidad* se pone de relieve la noticia de una beca para estudiar en Europa concedida a Adolfo Samper, León Cano y Luis B. Ramos – los

destaca sobre todo los paisajes de Rodríguez, considerándolos, a la par de los Otálora, profundamente renovadores:

“Con Otálora y con Rodríguez – escribe Olivera - el paisaje nacional se despoja de lo anecdótico, de lo accesorio; su obra se aleja cada vez más de los temas triviales. Hubo un tiempo en que el paisaje nacional fue un ranchito de paredes carcomidas, mientras más viejas y ruinosas mejor, con unos geranios; a veces un burro pasciendo en un ángulo del cuadro; y sobre la techumbre se reflejaba el humo azulado, ligero y patriarcal. Este paisaje banal e ingenuo, adornó los salones de las casas bogotanas cerca a la copia de una fotografía hecha al “crayón”. Las exposiciones de entonces se vieron llenas de ranchitos que hoy han ido a parar al cuarto de costura de las niñas.

Luego el paisaje hizo una gran adquisición: la vaca. Ya el rancho ocupó un rincón del último plano apenas como una concesión y la vaca se fue agrandando hasta casi ocupar todo el cuadro. En aquella época la ganadería era una de las principales industrias de la sabana y recordamos una exposición que era casi una feria holandesa; vacas negras, rojas, manchadas, azules y violetas.

Otálora y Rodríguez reaccionaron contra este paisaje, ya por otra parte en vía de una completa decadencia, pero lo que en Otálora resulta casi agresivo en su originalidad tumultuosa, se convierte en Rodríguez en algo íntimo, discreto y confidencial”³⁰⁰.

Sin embargo, Olivera menciona también un grupo de trabajos de técnica imprecisada donde, de acuerdo con las informaciones de las cuales disponía, aparecen sujetos pertenecientes a la clase popular, tratados con un estilo incisivamente verista. Por la descripción que hace, parece tratarse de obras que se alejan tanto del academismo como

primeros dos miembros del Centro de Bellas Artes – a consecuencia de un concurso organizado por la Escuela de Bellas Artes. La beca fue interpretada como una ocasión ofrecida a los artistas para ponerse al tanto de la gran revolución artística que había ocurrido en Europa y utilizar esa experiencia para la construcción de una cultura colombiana propia: “El ambiente de Europa – se lee en una nota de Universidad - , conmovido en nuestro tiempo por una revaluación fundamental de las bases de la estética, ofrece un campo de estudio incomparable para las nuevas generaciones de América, a cuyo cuidado confía el destino la formación de una cultura propia” (Cfr. “Los pintores nuevos de Colombia”, en *Universidad*, n.84, Bogotá, 2 de junio de 1928, pp. 506-507).

³⁰⁰ Ibid.

del neocostumbrismo y que buscan penetrar la psicología y el universo emotivo del hombre autóctono. Desafortunadamente no tenemos imágenes de estos trabajos, pero los comentarios del crítico permiten intentar un paralelismo con el tipo de indigenismo planteado por la *Melancolía de la raza indígena* de Solano, lo que a su vez permitiría rubricarlos como precursores de esa tendencia realista y social conocida como bachué que a principio de los años treinta se afirmaría, sobre todo en la escultura, como la corriente principal y más acabada del arte moderno colombiano con intenciones nacionalistas.

“Rodríguez – escribe Olivera - ha cultivado poco la figura. Dificultades de todo género se oponen al estudio de ella en nuestro medio, sin embargo, expone un retrato austeramente pintado en el que el soñador del paisaje se convierte en un pintor ascéticamente realista. No adula, no escamotea, es incisivo y valiente. La figura de la abuela con el sombrero de jipa y el pañuelo de colores es una tentativa honrada y laudable de conseguir efectos nuevos, siguiendo una tendencia francamente nacional, más que nacional, casi regionalista. Lo mismo ocurre con otros cuadros, los labriegos trabajando y un apunte pequeño de un campesino colocado de espalda a la hora del almuerzo. Rodríguez ha vivido con los campesinos, ha estudiado sus costumbres, sin mistificaciones, sinceramente y tal vez en las tardes, cuando el pintor cierra su caja de apuntes y el viejo labriego termina sus labores, se han puesto a charlar; este, con su lenguaje rustico, pero en el cual aún se encuentran viejos giros castizos, le cuenta las leyendas populares, que no son historias de gnomos ni de ninfas, son las de los mohanes, los duendes, las huacas encantadas, los cocuyos que son siempre almas en pena”³⁰¹.

Sin embargo, no hubo suficiente atención, de parte de la revista, hacia este tipo de propuestas. En el número sucesivo (n. 52) *Universidad* volvió a hablar de la exposición de Rodríguez en un artículo firmado con las iniciales H.J.C., enfatizando la intención nacionalista de la pintura del artista, aunque vinculándola exclusivamente al paisaje. “La exposición de José Domingo Rodríguez – se lee - ha sido una sorpresa para muchos, para quienes la manera de pintar de este joven artista no es sino el reflejo de las inquietas

³⁰¹ Ibid., p. 284.

escuelas europeas. Y es curioso: en realidad podría afirmarse que cada lienzo es como una voz que dice a quién lo contemple: “Soy tierra de Colombia” [...] José Domingo Rodríguez no hace sino interpretar bellamente nuestra tierra. En el ramaje; en las aguas profundas a donde llegan, para mirarse, los colores; en la luz que se quiebra sobre los vellones celestes; en la hora henchida por la luz matinal, como lámpara de milagro, en la hora que se recoge y se apaga si la tocan las sandalias de la noche; la emoción que produce nuestra tierra no queda ceñida dentro de la vieja visión fotográfica que inspiraba a los antiguos maestros de los pintores que ahora surgen”³⁰².

Es interesante notar también que, según el autor del artículo, la obra de Rodríguez representa un exitoso ejemplo de resistencia de los artistas de América frente a la perspectiva de la deshumanización del arte propuesta por Ortega y Gasset. “A José Ortega – escribe - le ha replicado en coro la América, como una nación segura de encontrar aún fuente de inspiración y referencias en la naturaleza, en la raza, humanizadas... Porque la pintura, como una simple operación intelectual, sería un fracaso, y es un fracaso”³⁰³.

Como último, cabe señalar que la nota vuelve a relacionar a José Domingo Rodríguez con el Centro Nacional de Bellas Artes, lo que implica que hacia 1927 la agrupación seguía existiendo³⁰⁴. Los integrantes del Centro son presentados como jóvenes que, sin salir del país, habían alcanzado un nivel artístico que no tenía nada que envidiar a los artistas europeos y que, cuando habían logrado viajar al exterior, como en el caso de Arcila Uribe, habían triunfado. “La suma de trabajo – se lee -, la asiduidad para tener informaciones más o menos exactas, pero sobre todo la brega continua en el curso de diez años de labor, sin descanso, han realizado este milagro de destreza en un grupo de jóvenes que constituyen hoy el centro nacional de bellas artes”³⁰⁵.

³⁰² H.J.C, “El glosario de una exposición”, en *Universidad*, n. 52, 22 de octubre de 1927, p. 408.

³⁰³ *Ibid.*, p. 409. No hay una referencia clara, pero es posible que la alusión a la “raza” se relacione con los trabajos de Rodríguez de sujeto autóctono.

³⁰⁴ En la segunda época de *Universidad* el nexo y las referencias expresas al Centro de Bellas Artes escasean, pero de acuerdo con esta nota el grupo seguía existiendo.

³⁰⁵ *Ibid.*

Una línea prevalente: el indigenismo neoprehispanista de matriz simbolista

La línea de un indigenismo verista esbozada por José Domingo Rodríguez no tendría fortuna sino hasta el comienzo de los años treinta. En la segunda mitad de los veinte, siguió prevaleciendo la línea del indigenismo neoprehispanista, mítico y decorativo indicada a comienzo de la década por Otálora en sus *Cojines de Tunja*. El propio Otálora siguió moviéndose sobre este camino, junto con artistas como Gonzalo Quintero, el primer Ramón Barba y, sobre todo, Rómulo Rozo.

La obra de Otálora, hoy el menos recordado entre los artistas que empezaron la nacionalización del arte colombiano, ocupa un lugar destacado también en la segunda época de *Universidad*³⁰⁷. En el número 98 (septiembre de 1928), la revista publica un artículo sin firmar titulado “La pintura nacional en F. M. Otálora” y luego, en el número 103, pone en portada el boceto de un altorrelieve que el artista hizo adrede para ese número de la revista (de entonación neoprehispánica, el boceto lleva la inscripción “A los hijos del sol” y remite claramente a un artículo de Miguel Triana, titulado “El culto del sol”, que se encuentra en el mismo número de la revista)³⁰⁸. En “La pintura nacional en F. M. Otálora”, el artista es presentado como talentoso, lleno de fantasía y de “idealidades”; y se destaca, además, el rol que este tuvo, aún muy joven, en la renovación del paisaje colombiano. En lugar del “paisaje monótono, oscuro y fotográfico” propuesto por los maestros de la Escuela de Bellas Artes – se lee - fue quien “primero utilizó los procedimientos de la pintura

³⁰⁷ Cabría preguntarse las razones del relativo olvido de este artista. En parte esto puede ser debido a la escasez de datos acerca de su trayectoria y a la exigua circulación de obras e incluso de imágenes de obras del artista. Pero también hay, posiblemente, una historia de abandono del artista, que sabemos haber sido pobre, de parte de aquellos hombres (por ejemplo, los hermanos Santos) y de aquellas instituciones (por ejemplo, la Escuela de Bellas Artes) que hubieran podido ayudarlo. Otálora fue quizás uno de los casos más significativos de talento cristalino que no pudo desarrollarse plenamente por falta de mecenazgo o de respaldo institucional. Por ejemplo, nunca se le concedió una beca para consolidar sus conocimientos en el exterior y, además, tuvo que trabajar en otras cosas para poderse mantener. ¿Por qué un artista del talento de Otálora, al cual *Universidad* dedicó más de una nota, nunca fue becado, mientras sí lo fueron otros jóvenes cercanos al Centro de Bellas Artes como Adolfo Samper, León Cano y Luis Benito Ramos? ¿Fue una pura cuestión de apellido y de “rosca” o hubo tensiones de algún tipo entre el joven y quienes hubieran podido ayudarlo? Estas son preguntas a las cuales habría que responder.

³⁰⁸ Miguel Triana, “El culto del sol”, en *Universidad*, n.103, Bogotá, 13 de octubre de 1928, pp. 449-452.

impresionista (sic) y quien devolvió al paisaje nuestro la luz, la riqueza de tonos y el colorido que le habían robado los paisajistas anteriores”³⁰⁹.

Hay que remarcar que estas afirmaciones no resultan acertadas desde un punto de vista histórico-artístico. Ni Otálora fue el primero en utilizar los procedimientos del impresionismo, ni los paisajes producidos en el ámbito de la Escuelas de Bellas Artes eran todos oscuros y fotográficos. El primero en introducir recursos del impresionismo, así como del posimpresionismo, fue Andrés de Santa María, y su ejemplo, antes que Otálora llegara a asomarse en la escena artística, fue seguido, aunque no de manera radical, por pintores como Fídolo Alfonso González Camargo y Francisco Antonio Cano. De la misma manera, antes de que aparecieran los paisajes de Otálora, existía toda una tradición de paisaje luminista de matriz española, practicada por exponentes de la Escuela de Bellas Artes como Ricardo Gómez Campuzano o José María Zamora.

La novedad de los paisajes de Otálora reside más bien en la renuncia a las escenas apacibles y reconfortantes, para concentrarse, recurriendo a algunos de los procedimientos pictóricos introducidos por Santa María, en la evocación de la majestad indómita del paisaje americano. Desde este punto de vista, no es equivocado afirmar que su ejemplo “fue tan afortunado que, siendo joven, hizo escuela entre sus compañeros, quienes abandonaron los claustros oficiales, y en un modesto taller propio se dedicaron a seguir el camino abierto con tanta inteligencia por el nuevo artista”³¹⁰.

Es probable que las palabras apenas mencionadas aludan al papel protagónico que Otálora jugó a comienzo de los años veinte, al lado de José Domingo Rodríguez, en la renovación del paisaje colombiano y, quizás, en la fundación misma del Centro Nacional de Bellas Artes. Pero donde el artista ha sido realmente pionero es en el abrir la veta de un indigenismo romántico basado en la evocación del pasado prehispánico. En 1921, cuando aparecieron

³⁰⁹ “La pintura nacional en F. M. Otálora” en *Universidad*, n. 98, Bogotá, 8 septiembre de 1928, pp. 266-267.

³¹⁰ *Ibid.*

Los cojines de Tunja, la revista *Universidad* aplaudió esta manera de aproximarse a una idea de arte nacional; y en la segunda mitad de los años veinte, cuando la revista volvió a aparecer luego de una larga interrupción, esta tendencia no solo no fue abandonada, sino que fue erigida a emblema del nacionalismo cultural defendido por la publicación. De hecho, la nota que se está examinando presenta a Otálora como un abanderado de los motivos nacionales, destacando que su motivo más característico son las tradiciones indígenas. El texto es acompañado por tres reproducciones. Dos son paisajes, uno de los cuales es el ya mencionado *En la selva*, mientras la tercera, colocada en posición central, es el boceto de un tríptico pictórico, titulado *El poema de la raza* (Fig. 29), en el cual el tema de la nacionalidad es abordado no representando al pueblo real de Colombia, sino a través del más puro indigenismo romántico y decorativo de matriz neoprehispánica. En el tríptico aparecen, a la izquierda, el nacimiento de Bachué, al centro, un poema mitológico dedicado “a los Hijos del Sol” y, a la derecha, un “Canto a El Dorado”. Indígenas idealizados, lirismo, alegorías, poses retóricas, procesiones de figuras, elementos decorativos (el festón de flores), leyendas, mitos... la obra se coloca en las antípodas de la pintura de historia y del realismo social. Sus fuentes están en el clasicismo alegórico, en los revivales históricos de finales del siglo XIX y, en Latinoamérica, en los trabajos de artistas de matriz tardo-romántica como el mexicano Saturnino Herrán o el ecuatoriano Camilo Egas.

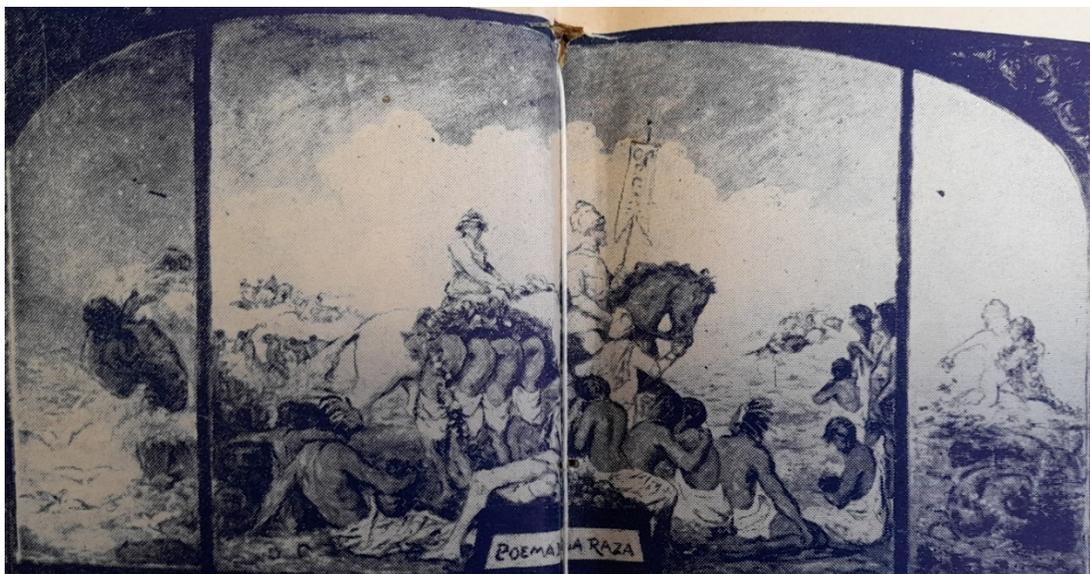


Ilustración 29 – Reproducción del Poema de la raza de Félix María Otálora en *Universidad*, n.88, 8 de septiembre de 1928.

Al lado del *Poema de la raza*, la nota sobre Otálora menciona y comenta brevemente otras tres obras: *El Trabajo*, “tela decorativa que el mismo no ha podido superar luego por el acierto de la composición y por el ritmo general que animaba las figuras”; los ya repetidamente mencionados *Los cojines de Tunja*, señalando que se trataba de tema que el artista había “trabajado en diferentes maneras”; y *El poema del Sol*, “de una luminosidad tan extraordinaria que cristaliza las figuras y hace desaparecer todos los contrastes”³¹¹. Entre los trabajos mencionados, el único que posiblemente no se movía en la senda del indigenismo romántico es *El Trabajo*, aunque la alusión del autor al carácter decorativo, a la composición acertada y al ritmo de las figuras, sugiere que no se trate de un trabajo realista, sino alegórico.

Esta nota, sin embargo, no constituye la única referencia al indigenismo neoprehispánico de Otálora que se puede encontrar en la segunda época de *Universidad*. Como ya mencionado, en el número 103 (octubre de 1928) aparece otra portada dedicada a una obra del artista. Esta vez no se trata de una pintura, sino de un boceto en alto relieve de una sección de *Poema de la raza*, que había sido realizado especialmente para ese número de la revista (Fig. 30) y que, como también ya se mencionó, dialoga implícitamente con un artículo de Miguel Triana sobre “El culto del sol” que se encuentra al interior de la publicación. Triana habla de la difusión del culto solar entre los chibchas, señalando, entre otras cosas, la importancia atribuida a las ranas, en cuanto criaturas conectadas tanto con el sol como con el agua³¹². Esta asociación analógica, en las páginas de *Universidad*, entre el trabajo de Otálora (la obra reproducida en la portada) y las investigaciones arqueológicas de Triana sobre la cultura chibcha (el artículo dedicado al “culto del sol”) sugieren la existencia de un ambiente intelectual donde lo chibcha, con particular referencia a la dimensión religiosa, era concebido como signo de identidad y emblema de una postura de nacionalismo cultural.

³¹¹ Ibid.

³¹² Miguel Triana, “El culto del sol”, en *Universidad*, op. cit. Otro artículo de *Universidad* referido a la cultura chibcha es “Leyendas chibchas”, escrito por la condesa Gertrudis Von Podewils-Durniz (cfr. *Universidad*, n.140, Bogotá, 28 de junio de 1929, pp. 680-681).

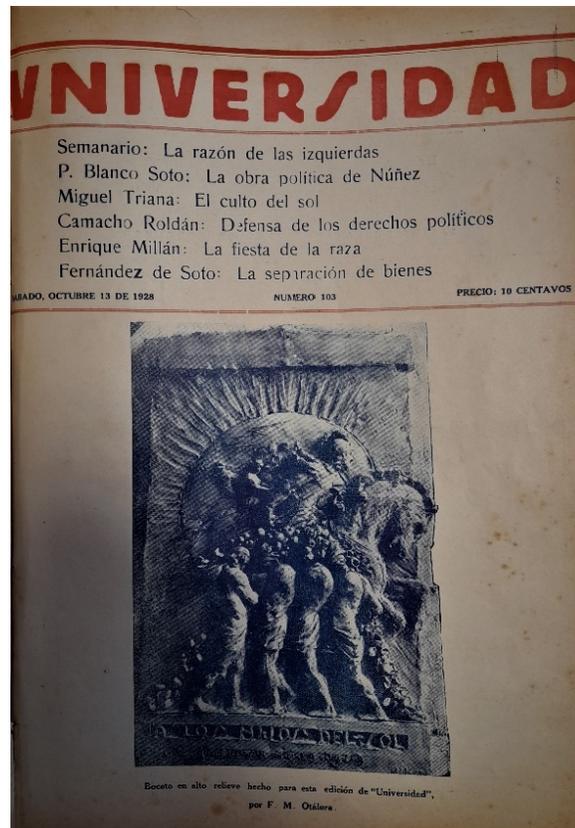


Ilustración 30 - Boceto en alto relieve realizado por Félix María Otálora para la portada del n. 103 de *Universidad*, que salió el 13 de octubre de 1928.

El neochibchismo fue la línea “oficial” del discurso visual de la segunda época de *Universidad* y representó, junto con el paisajismo nacional, el principal derrotero para una “nacionalización” de las imágenes. A ello no remiten solo las obras de Otálora, el inaugurador del género, o de los ya mencionados Quintero, Barba y Rozo, sino el propio aparato de ilustraciones de la revista. Baste con mencionar, por ejemplo, una ilustración realizada por un artista de apellido Bolaños Castro para la primera entrega de *La melancolía de la raza indígena* de Solano, en el número 53 de la revista. Tanto la composición como las poses de las figuras recuerdan de cerca al mexicano Saturnino Herrán y constituyen una evocación de lo indígena en clave simbolista-decadente (Fig. 31).



Ilustración 31 - Ilustración de Bolaños Castro para el texto La melancolía de la raza indígena de Armando Solano en el número 53 de Universidad, octubre de 1927.

Pronto – a comienzo de los años treinta - se caería en la cuenta de que las representaciones de mitos, cultos y divinidades de un mundo perdido no podían representar adecuadamente la realidad de la Colombia del siglo XX y, desde ese momento, el indigenismo místico-alegórico sería sustituido por un más atinado indigenismo de corte realista-social. Sin embargo, durante toda la segunda época de *Universidad*, a no ser por algunas ilustraciones de líneas estilizadas que parecen inspiradas en el indigenismo propuesto por Diego Rivera (Cfr. fig. 43), el indigenismo de matriz simbolista-alegórico tuvo una neta predominancia.

El indigenismo clasicista de Gonzalo Quintero

Como se dijo, Otálora no fue el único interprete del indigenismo alegórico. Y tampoco fue el que alcanzó el mayor reconocimiento. En la segunda mitad de los años veinte, hubo otros artistas que se movieron en esta dirección, sobre todo en el ámbito de la escultura. Dos ejemplos destacados son los escultores Gonzalo Quintero y Ramón Barba, aunque el nombre más sonado fue el de otro escultor, Rómulo Roza, quien, gracias a obras inspiradas en figuras de la mitología chibcha como Bachué, Bochica o Tequendama, y gracias a su

profusa decoración del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), alcanzó una fama casi legendaria, a pesar de que - o quizás justo porque - se fue del país, sin nunca regresar, cuando era todavía poco más que un niño y sin haber dado, en su periodo formativo en Colombia, señales de querer interpretar escultóricamente el universo mítico de sus antepasados. En las páginas siguientes se hará referencia a las obras de Quintero y Barba que fueron reproducidas por *Universidad*, mientras la figura y la obra de Rozo será abordada, con mayor detenimiento, en el capítulo sucesivo.

Aunque su lenguaje plástico se muestra más cercano al clasicismo que al romanticismo tardío, el manizaleño Gonzalo Quintero (1891-1957) produjo algunos relieves escultóricos que pueden ser rubricados bajo la etiqueta de “indigenismo alegórico”. *Universidad* se acerca por primera vez a su obra en una nota publicada en el número 38 (julio de 1927) y firmada por Félix Henao Toro. Este último señala como Quintero, a la par de varios artistas de su generación, sea deudor de la enseñanza de Francisco Antonio Cano, aunque remarca que en sus obras escultóricas “agrega a la sublimidad clásica la movilidad moderna, que acendra la expresión y revela el carácter”³¹³. Pero en esta primera referencia no hay todavía rastro de un interés del artista por los temas indígenas. Dicho interés se manifestaría sólo en el número 128, cuando *Universidad* publica en su portada un proyecto de friso decorativo dedicado a la divinidad chibcha Bochica (Fig. 32) que el artista realizó en París, adonde había podido viajar gracias a una beca³¹⁴. Además, en la sección “Los que llegan” del mismo número de la revista, aparece un artículo sobre el escultor en el cual se vuelve a hablar de la clase de Cano como semillero de talentos artísticos colombianos³¹⁵. Existen pocos datos para reconstruir la trayectoria de Quintero, sin embargo, por lo que respecta la segunda mitad de los veinte, los repetidos señalamientos acerca de la influencia de Cano confirman que pudo contar con su protección, a la par de Otálora y de Rodríguez. Por otro lado, la aparición del tema indígena-alegórico en una obra realizada en París, donde por

³¹³ Félix Henao Toro, “Gonzalo Quintero”, en *Universidad*, n.38, Bogotá, 16 de julio de 1927, sip.

³¹⁴ “Los que llegan: Gonzalo Quintero”, en *Universidad*, n.128, Bogotá, 6 de abril de 1929, pp. 376-377. No se han encontrado datos acerca de la entidad que concedió la beca, aunque se puede suponer que haya sido la Escuela de Bellas Artes.

³¹⁵ *Ibid.*

esas fechas se encontraba también Rómulo Rozo, revela una alineación del artista con lo que se había vuelto el discurso estético “oficial” de *Universidad* para expresar lo nacional; y, al mismo tiempo, arroja luz sobre la demanda de temas autóctonos que los artistas de origen latinoamericano – Quintero y Rozo no son el único caso – recibieron entonces de parte del medio artístico parisino³¹⁶.

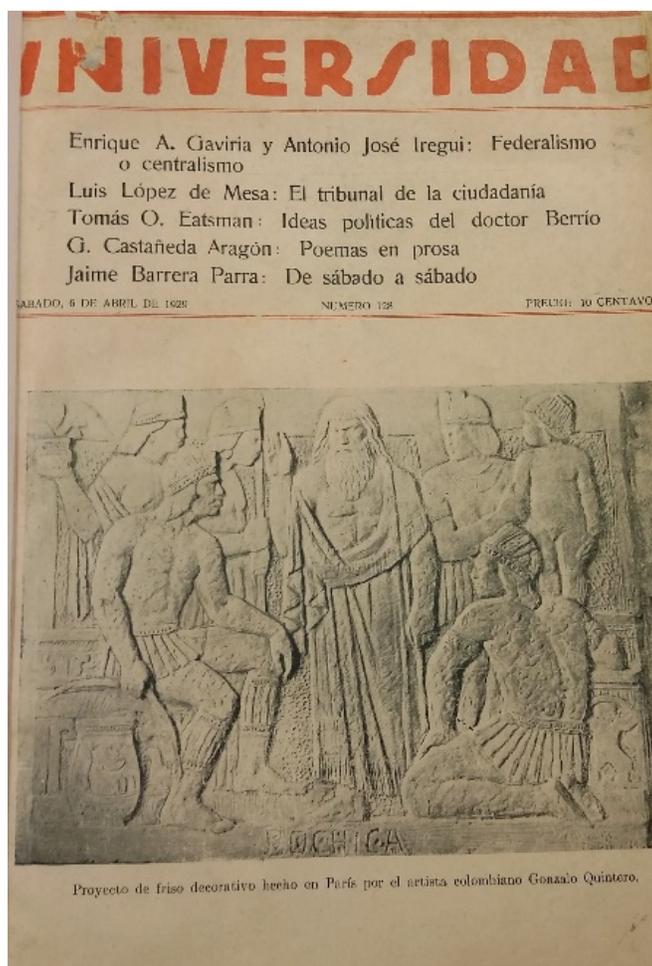


Ilustración 32 - Gonzalo Quintero, proyecto de friso dedicado a la figura de Bochica que aparece en la portada del n. 128 de Universidad, 6 de abril de 1929.

³¹⁶ En la década de 1930 Quintero volvió a Manizales, donde fundó la Escuela de Bellas Artes de Manizales (1931) y realizó una serie de esculturas para el espacio público que se alejan del estilo y los temas que lo caracterizaron en los años veinte, entre estas una escultura del general Rafael Reyes y la decoración de la fachada de la Catedral.

El indigenismo alegórico de Ramón Barba

Un acercamiento al indigenismo alegórico se evidencia también en algunas obras realizadas en la segunda mitad de los veinte por el escultor y dibujante de origen español Ramón Barba, quien atraviesa rápidamente esta tendencia, para luego orientarse con decisión hacia la realidad y la historia. En este capítulo nos limitaremos a enfocar su producción indigenista-alegórica y su relación con la segunda época de *Universidad*; la restante producción del maestro será analizada en el capítulo 5.

Ramón Barba llegó a Colombia hacia 1925, tras una serie de peregrinaciones y episodios azarosos³¹⁷. Se estableció en Bogotá, dividiéndose entre la escultura y una actividad empresarial en el ramo de la construcción que la garantizaba la tranquilidad económica para llevar adelante, sin constricciones, su propuesta plástica. El escultor no demoró en insertarse en el ambiente intelectual y artístico de la capital, volviéndose, entre otras cosas, docente de escultura en la Escuela de Bellas Artes. Su fama está ligada sobre todo a unas tallas en madera – técnica que literalmente hizo revivir en Colombia - que realizó a comienzo de los años treinta a partir de sujetos populares. Estos trabajos lo constituyen, junto con José Domingo Rodríguez, como uno de los primeros forjadores de una idea y una práctica de nacionalismo artístico capaz de superar el indigenismo mítico-alegórico. Pero en la segunda mitad de los años veinte, antes de llegar a la madurez, Barba exploró distintas soluciones estilísticas y temáticas y, entre otras cosas, incursionó en el indigenismo alegórico, encontrando un decidido respaldo de parte de la revista *Universidad*, principal propugnadora de esta corriente. En la producción de este periodo sobresale una talla en madera conocida como *La ofrenda* (Fig. 33), que pronto se volvería uno de los emblemas del nacionalismo cultural colombiano.

La obra representa a un indígena con arcos y flechas, arrodillado en el acto de adorar el sol. La atmósfera es la misma del indigenismo mítico-alegórico de Otálora, aunque en este caso la dimensión formal - un figurativismo sintético, no privo de soluciones “modernistas” –

³¹⁷ Para un recuento más detallado de la vida de Barba, basado en la escasa bibliografía disponible, véase el cap. 5.

aparece autónoma con respecto al contexto nacional. Detrás de la obra, además, se percibe un dialogo con las investigaciones de Miguel Triana sobre el culto solar, que a su vez hemos puesto en relación con trabajos de Otálora como *Los cojines de Tunja* de 1921, el panel central del *Poema de la raza* (1928) o el *Poema del sol*, el cual, con toda probabilidad, se remonta también a 1928.

La ofrenda aparece sobre la portada del número 80 de *Universidad* (mayo de 1928) acompañada, en el interior de la revista, por un artículo de Víctor Amaya González titulado “Un relieve indígena de Ramón Barba”. El autor de la nota no subraya tanto la novedad de la temática – de hecho, ya explotada tanto por Otálora en los *Cojines de Tunja* (1921) como por Rómulo Roza en *Bachué* (1926) y en otras obras - cuanto la novedad de las soluciones formales utilizadas por el artista, considerando que abren un camino posible para la construcción de un arte nacional. “Barba – escribe - ha encontrado un rico filón apto para un arte nacional autóctono que nos libertará de la terrible servidumbre académica. Es un campo virgen que ofrece sus tesoros a la primera mano audaz que rompa el silencio de sus recónditos secretos”³¹⁸.

³¹⁸ Víctor Amaya González, “Un relieve indígena de Ramón Barba”, en *Universidad*, n.80, 5 de mayo de 1928, p.384. No era la primera vez que la revista publicare una obra de Barba. En el n. 75, del 31 de marzo de 1928, la revista reprodujo un busto de Beethoven como ilustración de un artículo sobre el músico alemán (pp. 72-73). Pero la ausencia del tema indígena hace esta obra menos interesante, a no ser por el hecho que documenta como el indigenismo era solo un filón, limitado en realidad a pocos trabajos, dentro de la producción del escultor español.

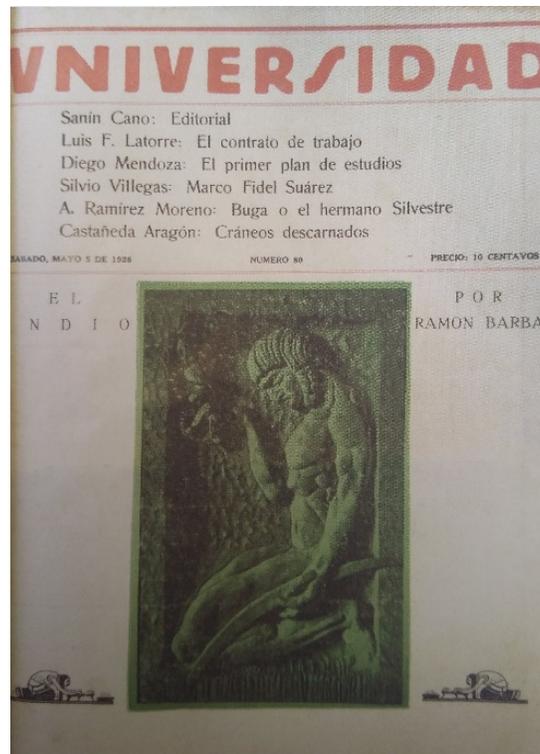


Ilustración 33 - La ofrenda de Ramón Barba en la portada del n. 80 de *Universidad*, 5 de mayo de 1928.

De ese momento en adelante, Barba, a pesar de ser español y de no insistir reiteradamente en el tema indígena, se vuelve un referente importante para el costado visual de *Universidad*. Algunos números después (n.88, junio de 1928) aparece un artículo del poeta Rafael Maya titulado “La máscara del santo” e inspirado en la mascarilla funeraria del padre Almansa – un religioso tenido por santo - realizada por Barba tras su muerte³¹⁹. En el número 112 (diciembre de 1928) figuran algunas reproducciones a página entera de obras de Ramón Barba (el busto de doña Isabel Restrepo Espinosa; *La ofrenda*, llamada “bajo relieve indígena”; otro bajo relieve, descrito simplemente como “decoración”; y la escultura del padre Almansa)³²⁰. El número 116 (enero de 1929) lleva en la portada otra obra de Barba, titulada *El Indio Sancho* (Fig. 34), que puede ser vista una variación, tanto estilística

³¹⁹ Rafael Maya, “La máscara del santo”, en *Universidad*, número 88, Bogotá, Bogotá, 30 de junio de 1928, pp. 618-619.

³²⁰ *Universidad*, número 112, Bogotá, Bogotá, 15 de diciembre de 1928, p.711-714

como temática, en torno a la veta del indigenismo³²¹. Se trata de una cabeza en bronce de impostación realista que representa a un niño con facciones indígenas. Pero el título, a no ser que se refiera a algún indígena que llevaba efectivamente ese nombre, parece evocar también el Don Quijote de Cervantes. De ser así, se introduce un elemento literario que aleja la obra del ámbito del realismo, mostrando un cariz alegórico que podría aludir a la relación entre España y la América indígena.

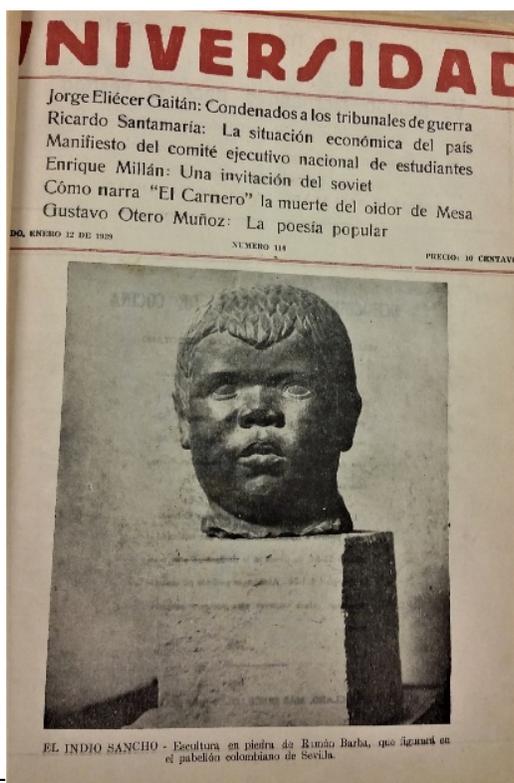


Ilustración 34 - El Indio Sancho de Ramón Barba en la portada del n. 116 de Universidad, 12 de enero de 1929.

Las referencias a la obra de Barba no cesarían en los números sucesivos. En la portada del número 130 (abril de 1929) encontramos otra mascarilla mortuoria realizada por el español: la de su colega y amigo Roberto Pizano, quien acababa de desaparecer prematuramente

³²¹ *Universidad*, número 116, Bogotá, Bogotá, 12 de enero de 1929.

mientras era director de la Escuela de Bellas Artes³²². En el número 147 (agosto de 1929) hay otra portada con un carboncillo de Barba – además de escultor, el español fue también un valioso dibujante, cercano al estilo de los dibujos de Victorio Macho - que anuncia un artículo de Enrique Caballero Escovar, contenido en el interior de la publicación y dedicado a los dibujos del artista³²³.

La densidad de la presencia de Barba en los últimos dos años de *Universidad* indica que su trabajo, sobre todo a partir de *La ofrenda*, fue observado con atención por el movimiento intelectual y artístico nacionalista, en particular por su dimensión formal decididamente avanzada.

Una nueva estrella: Rómulo Rozo

Sin embargo, Otálora y Barba no fueron los artistas más cortejados, reproducidos y “mitologizados” de la segunda época de *Universidad*. Este primado toca al joven escultor boyacense Rómulo Rozo, quien en la segunda mitad de los años veinte, viviendo en París, llevó a las extremas consecuencias el indigenismo neoprehispanista de matriz simbolista. En el capítulo siguiente se hará un análisis detallado de la trayectoria del artista; ahora, como antes en el caso de Barba, se ofrecerá solo una rápida presentación del personaje, dando cuenta del apoyo que recibió de parte de *Universidad* para consolidarse en el imaginario de la Colombia letrada como el modelo del artista nacional moderno.

Un momento fundacional en la construcción del mito de Rozo y en el repunte del revival prehispánico en Colombia, luego del clamor suscitado por *Los cojines de Tunja*, fue la publicación sobre *El Espectador*, el 11 de febrero de 1926, de una fotografía de la escultura de la diosa chibcha Bachué (Fig. 35) que el artista había realizado en París³²⁴. En ese momento empieza a tomar forma un nuevo modelo de arte y de artista, que una crítica nacional proclive al panegírico – sobre todo en el caso de los artistas colombianos que

³²²*Universidad*, número 130, Bogotá, 20 de abril de 1929.

³²³ Enrique Caballero Escovar, “Los dibujos de Ramón Barba”, en *Universidad*, n. 147, Bogotá, 17 de agosto de 1929, pp. 173-174. El artículo es ilustrado con un dibujo, titulado “Cabeza de estudio”.

³²⁴ La imagen acompaña el artículo de José Umaña Bernal, “Rómulo Rozo y su obra”, en *Suplemento Literario Ilustrado, El Espectador*, Bogotá, 11 de febrero de 1926, p. 5.

conseguían algún éxito en el exterior - se encargaría de consolidar y propagar a través de la publicación de artículos de prensa, en muchos casos acompañados por reproducciones de obras³²⁵. De acuerdo con la vulgata periodística, que un medio intelectual preocupado por “colombianizar” al país no vaciló en asimilar, Rozo era el joven de origen humilde que, con talento y trabajo, se había abierto el paso en la capital mundial del arte, dando forma plástica a los mitos y las leyendas de su tierra. Aunque no vivía en patria, la fama de Rozo empezó a crecer en Colombia gracias a las notas entusiastas de los periodistas; notas que tocaron el ápice en 1929, en correspondencia con la extensa y refinada intervención decorativa en estilo neochibcha que el artista realizó sobre el edificio (preexistente) del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



Ilustración 35 - La primera reproducción de la Bachué en un periódico colombiano (El Espectador, 11 de febrero de 1926).

La fase del indigenismo neoprehispánico de Rozo se coloca entre 1926 y 1929 y fue conocida en Colombia solo por medio de reproducciones, ya que durante esos años el artista vivió de manera estable en Europa. Sin embargo, la resonancia de sus obras fue tal que contribuyó

³²⁵ Para un análisis de la prensa sobre Rozo luego de 1926 véase el capítulo sucesivo.

de forma sensible a reactivar el indigenismo neoprehispánico, consolidándolo como camino a seguir para alcanzar una “nacionalización de las imágenes”. Si se consideran las cosas con atención, tanto *La ofrenda* de Barba (1928) como el *Poema de la raza* y el bajorrelieve del *Poema del sol* de Otálora, ambos fechables en 1928, resultan posteriores a la *Bachué* y pueden ser consecuencias del modelo (re)impuesto por Rozo, aunque no es fácil determinar, empíricamente, como esto sucedió.

¿Cuál fue el papel de *Universidad* en la consolidación del mito de Rozo y en el reflorecimiento del indigenismo neoprehispánico que se constata en la segunda mitad de los años veinte? Hay que comenzar col decir que la revista no lanzó a Rozo (la imagen del *Espectador* es anterior a la reaparición de la publicación) ni lo erigió como modelo desde sus primeros números. En un primer momento, José Domingo Rodríguez, Félix María Otálora y Ramón Barba aparecen mucho más cercanos a la publicación que Rozo. Lo que hubo, desde el comienzo, fue una buena aceptación y hasta una demanda, de parte de *Universidad*, de trabajos de corte indigenista neoprehispánico. Esto hizo que, una vez interceptado el trabajo de Rozo, la revista le dedicara una creciente atención, contribuyendo (acompañada de otros periódicos y revistas) a la construcción del mito del artista y a la propuesta de su arte como modelo de arte nacionalizado.

Una primera señal de atención de *Universidad* a la obra de Rozo se encuentra en el número 70 (febrero de 1928) cuando la revista publicó en la portada una imagen de la escultura en granito del dios chibcha *Bochica* (Fig. 36) que Rozo había realizado en París el año anterior. La obra había sido adquirida en la capital francesa por Eduardo Santos, quien luego había hecho llegar su reproducción a Bogotá. Netamente original, desde el punto de vista formal, con respecto a cuanto se había hecho hasta el momento en la escultura colombiana y, además, referida a un tema íntimamente propio, la escultura despertó inmediatamente interés entre los jóvenes renovadores de tendencia nacionalista y americanista de *Universidad*, tanto que se decidió otorgarle la portada, convirtiendo la pieza, aún sin el apoyo de un artículo en el interior, en un referente silencioso, pero a tener en cuenta, para los jóvenes artistas de intenciones nacionalistas.



Ilustración 36 - La escultura Bochica de Rómulo Rozo en la portada del n.70 de Universidad, 25 de febrero de 1928.

Sigue un periodo de silencio acerca de Rozo (no tanto acerca del indigenismo neoprehispánico, dado el espacio que, mientras tanto, se dedica a las obras de Otálora y Barba) hasta que en el número 133 (mayo de 1929) aparece un artículo en la sección “Los que llegan” donde Rozo es definido como un “propagandista del arte indígena” y es señalado como el primero (sic) entre los nuevos y los viejos artistas de Colombia en seguir esta ruta³²⁶.

Es significativo señalar también que en ese mismo número 133, el intelectual liberal Darío Samper, con bajo sus ojos el ejemplo de Rozo, publica una carta dirigida al conservador Rafael Azula Barrera y al liberal Darío Achury Valenzuela, en la cual, antes del ya mencionado llamado de Solano a las nuevas generaciones, plantea la construcción de un joven movimiento cultural nacionalista y americanista que, el año siguiente, daría lugar a los *Bachué*. “¿Vamos a producir – escribe - nuestra pintura valiéndonos de medios propios, de procedimientos autóctonos, de artistas de nuestros pueblos (como en México: las

³²⁶ “Los que llegan: Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 mayo de 1929, pp. 496-497

escuelas al aire libre, Diego de Ribera (sic) y todas las otras agrupaciones; cómo en el Brasil y en la Argentina) o seguimos siendo copistas de Zuloaga y fabricantes de manolas?”³²⁷. Samper invita a los destinatarios de la carta y otros intelectuales con los cuales solía debatir estas ideas (Aurelio Arturo, Álvaro Caicedo Martínez, Manuel Antonio Arboleda, Abel Botero, George Franklin, Rodríguez Paramo) a formar “un grupo de muchachos disciplinados que alcen aquí también su torre receptora del gran mensaje americanista que están lanzando los muchachos mejicanos de *Ulises* y los argentinos de *Martín Fierro* a todas las tierras del continente. ¡Mensaje de hoy, mensaje de una nueva realización, mensaje americanizante, agresivo pero fecundo!”³²⁸. El autor de la carta apunta a formar un grupo de vanguardia nacionalista-americanista, similar a los que se habían creado alrededor de revistas como la mexicana *Ulises* o la argentina *Martín Fierro*; y en esta perspectiva sostiene que en Colombia “solo es posible citar dos nombres, dos bellos espíritus, que han comprendido la realidad de este gran anhelo: Rómulo Rozo, a pesar de sus influencias hindúes, revive los motivos aborígenes, y Pablo de la Cruz, el arquitecto”³²⁹. El indigenismo neoprehispánico de Rozo aparece, en ese momento, como el ejemplo más acabado de “nacionalización de las imágenes”.

Luego, entre las páginas de el número 144 (julio de 1929) de *Universidad*, encontramos una ilustración realizada por Rozo y un artículo del intelectual arielista Daniel Samper Ortega - “Notas sobre el ambiente cultural de Colombia” - en el cual aparece una referencia elogiosa al artista boyacense. “[...] La escultura (colombiana, *ndr*) – escribe Samper Ortega, refiriéndose a su parábola histórica - sufre lo que podríamos llamar un colapso, del cual no reacciona hasta los primeros años de este siglo, bajo el cincel de Marco Tobón Mejía, artista que ha obtenido en París altas y merecidas recompensas, y con Rómulo Rozo, quien, con

³²⁷ Darío Samper, “La afirmación de los que surgen”, en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 mayo de 1929, p. 503. La carta es situada y fechada en Ibagué el 25 de abril de 1929.

³²⁸ *Ibid.*, p. 503.

³²⁹ *Ibid.*

imaginación de vidente, se remonta hasta las fuentes indígenas para plasmar obras de una originalidad y atrevimiento que asombran”³³⁰³³¹.

Pero la mayor intensidad de referencias al escultor se verifica en correspondencia con la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En el número 149 (septiembre de 1929) aparece en portada una foto de Rómulo Rozo frente al bajorrelieve de uno de los arqueros indígenas (Fig. 37) con los cuales había decorado el pabellón colombiano; mientras en el interior del número se encuentra un artículo de Isabel Arciniegas - “La vida maravillosa de Rómulo Rozo” - cuya intención mitologizante es evidente ya desde el título. Relatando una serie de anécdotas, el artículo traza un perfil biográfico del artista, señalando, entre otras cosas, que su obra “es la resurrección de un arte primitivo pero purificado y enaltecido por el espíritu refinado del artista que se ha formado en los centros más cultos de Europa”³³². La atención hacia Rozo continúa también en el número siguiente (n. 150, septiembre de 1929) donde encontramos otra vez una obra de Rozo en la portada (Fig. 38): el bajorrelieve de una máscara indígena que también hacía parte de la decoración del pabellón de Sevilla³³³.

³³⁰ Daniel Samper Ortega, “Notas sobre el ambiente cultural de Colombia”, en *Universidad*, n. 144, Bogotá, 27 de julio de 1929, pp. 90-91.

³³¹ *Ibid.*, p. 91. Samper era un intelectual de tendencia hispanista y la nota no es sino un extracto de un pequeño libro sobre la historia de la cultura colombiana que acababa de publicar por medio de la Unión Iberoamericana de Madrid.

³³² Isabel Arciniegas, “La vida maravillosa de Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n. 149, Bogotá, 31 de agosto de 1929, p.238-241, p. 238.

³³³ Cfr. *Universidad*, n. 150, 7 septiembre de 1929,

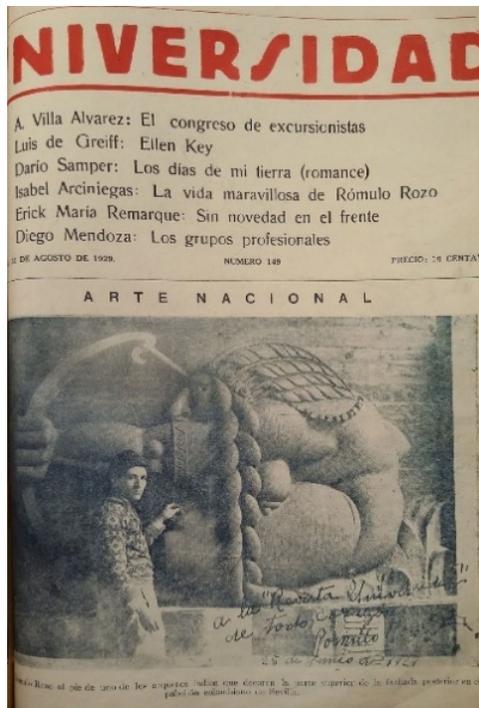


Ilustración 37 – Rómulo Rozo ante uno de sus Indios flecheros, portada del n. 149 de la revista Universidad, septiembre de 1929.



Ilustración 38 – Rómulo Rozo, Guerrero indio, portada del n. 150 de Universidad, septiembre de 1929.

La reseña hecha hasta aquí del costado artístico de la segunda época de *Universidad* señala esencialmente dos cosas: en primer lugar, que la tendencia “oficial” de la publicación es un indigenismo neoprehispánico de matriz simbolista; y, en segundo lugar, que existe un desfase, todavía no advertido como tal, entre el discurso visual y el discurso textual de la revista. ¿En qué consiste este desfase? Mientras varias de las obras de arte propuestas tienden hacia un indigenismo mítico-legendario, desligado de la realidad histórica, social, cultural, emocional y psicológica del pueblo real y actual - en esta dirección se mueven, por ejemplo, las reproducciones del *Poema de la raza* de Otálora, de los frisos de Quintero, del relieve indígena de Barba o de los trabajos de Rómulo Rozo -, el discurso textual de la publicación, influenciado por el pensamiento de ideólogos como Mariátegui y Haya de la Torre, a la par que por *La melancolía de la raza indígena* de Solano, no identifica al indígena con un fantástico pasado perdido, sino con la gran masa de la población del país, en prevalencia campesina. Este desfase permaneció vigente hasta el cierre de la publicación (1929) y se resolvió en favor de la línea indicada por Solano sólo con la aparición de los Bachué (1930).

¡Basta de españolería!

Pasamos ahora a analizar la postura de *Universidad* frente a aquella porción, no pequeña, de artistas colombianos que, en lugar de ceñirse a tratar temas nacionales, seguían pintando manolas, toreros y otros tópicos de la españolería.

Ya denostada en la primera época de la revista, la españolería siguió siéndolo durante la segunda. Sobresale, por ejemplo, la crítica que un cierto Gabriel Olivares (¿seudónimo de Augusto Olivera?) dirige en el número 53 (octubre de 1927) hacia los excesos de españolismo de la pintura de Domingo Moreno Otero (1882-1948).

Moreno Otero era un artista afiliado al Círculo de Bellas Artes, que había podido estudiar en la Academia de San Fernando de Madrid gracias a una beca del gobierno español y que había llegado a tener cierto nombre en Colombia ilustrando revistas como *El gráfico* y *Cromos* y participando en exposiciones al lado de maestros consagrados como Andrés de Santa María, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano.

Al comentar una muestra de Moreno Otero en la Academia de la Lengua, Olivares reconoce sus progresos técnicos y destaca la presencia de algunas obras personales y auténticas, pero critica la excesiva dependencia de modelos españoles como Zuloaga o Romero de Torres y, en particular, y desestima toda la serie de mujeres españolas por considerarlas, a la par de las que pintaba Gómez Campuzano, meras copias de un estilo y de unos tipos ajenos que no aportan nada ni al arte nacional ni al arte español: “No existe una visión nueva y original, no existe el deseo de singularizarse, incluso la misma técnica ha sido vista a través de la obra ajena... Moreno Otero y Gómez Campuzano, nos han traído una España que en nada aumenta el conocimiento que de ella poseíamos. Su majestad el rey Alfonso, ha tenido en ellos dos propagandistas celosos sin duda, pero todavía no sabemos que haya ganado con ellos el arte nacional.”³³⁴

Lo que incomoda al colaborador de *Universidad* no es tanto el estilo académico, sino el tono españolizante, al punto de cuestionar la oportunidad de las becas ofrecidas por el gobierno español si estas tienen como consecuencia la despersonalización de los artistas colombianos.

El problema no era tanto el academicismo, cuanto la falta de autenticidad. *Universidad* no se quejaba de la formación académica, si era puesta al servicio de la construcción de un arte nacional de calidad. A finales de los veinte, por ejemplo, la revista apoyó el proyecto de Roberto Pizano de fundar un museo de bellas artes a partir de una colección de yesos y grabados adquiridos en Europa³³⁵. Había la consciencia que los colombianos, aún los más cultos, no tenían un gusto formado y que un museo financiado por el Estado podía empezar a poner remedio a esta situación. Cabe destacar, sin embargo, que *Universidad*, fiel a su perspectiva nacionalizadora, solicitó a Pizano de adquirir también trabajos de autores nacionales. En el número 68 (febrero de 1928) la revista apoya calurosamente la idea que Roberto Pizano - presentado como alguien que “ha iniciado un movimiento nacional en favor de la cultura artística” y “ha concebido y empezado a realizar la idea de formar un museo de bellas artes” para el cual ya “adquirió en París notables colecciones”-, no se limite

³³⁴ Gabriel Olivares, “La exposición de Moreno Otero”, *Universidad*, número 53, 29 octubre de 1927, p. 432.

³³⁵ A este proyecto y a las reveses que encontró su ejecución se hace referencia en el cap. 5.

a reunir calcos de grandes maestros del arte occidental, sino que empiece también a adquirir obras nacionales, como el mármol *El Silencio* del escultor antioqueño Marco Tobón Mejía (Fig. 39), que en ese momento estaba expuesto en Medellín. “Nada más justo – se lee – que adquirir ahora la más perfecta realización del arte colombiano, para exornar con ella el museo de bellas artes. *Universidad* apoya con todo fervor esa idea... El museo debe tener un signo colombiano que le dé el valor de lo nuestro. Y ocurre, por rara fortuna, que hay algo nuestro que es admirable aquí y más allá de los mares”³³⁶. La obra finalmente sería adquirida por el Estado en 1928 para ser enviada a la exposición de Sevilla y, desde allí, pasaría al Museo de Bellas Artes de Bogotá³³⁷. Este elogio de Tobón Mejía, artista tanto académico como afrancesado al cual *Universidad* ya había dedicado un elogioso artículo en ocasión de su regreso de París³³⁸, revela que, desde el punto de vista del grupo de *Universidad*, ni la academia ni cierto grado de afrancesamiento formal constituían un obstáculo a la expresión de lo nacional. Como había comentado Cano, “Tobón Mejía ha llevado el espíritu de su raza a París. En París ha seguido siendo el hombre representativo de Antioquia”³³⁹. El problema principal era la insistencia, de parte de artistas como Moreno Otero o Gómez Campuzano, sobre un repertorio de temas españoles que poco o nada tenían que ver con la realidad colombiana. Esto era percibido ni más ni menos que como una traición a la patria.

³³⁶ Cfr. Sin título, *Universidad*, n. 68, Bogotá, 11 de febrero de 1928.

³³⁷ Cfr. Sin título, *Universidad* n. 115, Bogotá, 5 de enero de 1929.

³³⁸ Cfr. “Tobón Mejía”, en *Universidad*, n.50, Bogotá, 8 de octubre de 1927, p.359-360 y 380. El artículo contiene testimonios de Francisco Antonio Cano y de Porfirio Barba Jacob.

³³⁹ *Ibid.* (pp. 359-360; 380).

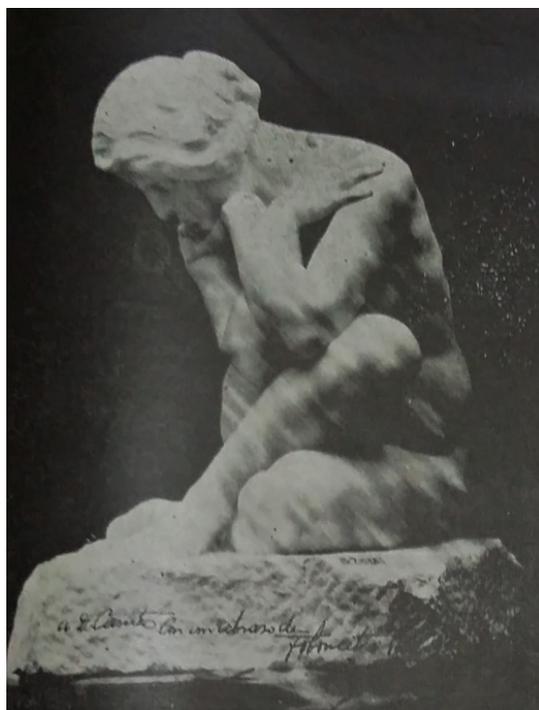


Ilustración 39 – Marco Tobón Mejía, El silencio, talla en mármol, ca. 1917.

Modelos mexicanos: Diego Rivera y las Escuelas de pintura al aire libre

Quizás por su propio nacionalismo cultural, *Universidad* dedica un número limitado de artículos a artistas o movimientos artísticos extranjeros. Se cuentan unas notas sobre el escultor francés Antoine Bourdelle, el escultor y dibujante español Victorio Macho, la artista alemana Kate Kollowitz y poco más. El único modelo extranjero al cual se concede cierto relieve es el arte moderno mexicano, con particular referencia a dos tendencias: el muralismo de Diego Rivera, en el cual las previas experiencias “modernistas” del artista se funden con la recuperación del *quattrocento* italiano, para llegar a una representación, al tiempo culta y accesible a todos, de la realidad y la historia mexicana en las paredes de los edificios públicos; y la pintura naif de las llamadas Escuelas de pintura al aire libre, donde lo nacional es expresado, libremente, por hombres del pueblo no letrados y sin formación académica.

En la segunda mitad de los veinte, la obra de Rivera empezó a circular internacionalmente, funcionando por un lado como un potente alimentador del mito de la revolución mexicana

y, por el otro, como un camino a seguir para americanizar el arte que se producía en los diferentes países latinoamericanos. Analizando la segunda época de *Universidad*, se nota que los murales de Diego Rivera comienzan a ser utilizados para ilustrar el tema de la revolución mexicana. Sucede en una nota de Rafael Estrada titulada “La epopeya de la revolución mexicana”³⁴⁰ (Fig. 40) y en otra de Felipe Lleras Camargo titulada “La revolución mexicana”³⁴¹. Rivera es utilizado también para evocar el tema de la Revolución Rusa, como en el caso de la ilustración que acompaña una carta de Romain Rolland publicada por la revista en la cual el autor, aún sin ser comunista, defiende el nuevo orden abierto por la revolución en 1928³⁴². Al muralista, además, es dedicado el artículo “Historia de Diego Rivera”, escrito por el intelectual mexicano Xavier Villaurrutia en ocasión de la fiesta nacional de México³⁴³. La obra de Rivera se vuelve una especie de bandera de la revolución mexicana y del nuevo arte americano, pero lo que se escribe sobre el artista tiene muchas veces el límite de ser superficial. Faltan análisis serios, profundizados y problematizados, de su obra.

³⁴⁰ Rafael Estrada, “La epopeya de la revolución mexicana”, en *Universidad*, n.87, Bogotá, 23 de junio de 1928, pp. 590-591 y 604. El artículo contiene una breve entrevista a Diego Rivera – una de las primeras en aparecer en el país junto con otra que publicó Jorge Zalamea en *Cromos* (“Diego Rivera, pintor comunista”, 17 de julio de 1926) - y está ilustrada con imágenes de frescos del mexicano. Entre otras cosas, Rivera dice que “la revolución tenía y tiene como propósito fundamental de su programa la ilustración de las masas, a fin de que pueda realizarse la verdadera revolución”.

³⁴¹ Felipe Lleras Camargo “La revolución mexicana”, en *Universidad*, n.129, Bogotá, 13 de abril de 1929, p. 410.

³⁴² Romain Rolland, “Rusia en 1928”, en *Universidad*, n. 79, Bogotá, 28 de abril de 1928, 368-370. El artículo es acompañado por la reproducción de uno de los frescos que Diego Rivera realizó para la Secretaría de Educación de México, en el cual se representa la tercera etapa del socialismo, que se abre tras la realización del fin ideal de los revolucionarios.

³⁴³ Xavier Villaurrutia, “Historia de Diego Rivera”, en *Universidad*, número 151, Bogotá, 14 de septiembre de 1929, pp.294-295 y 297. El artículo es una versión recortada de un texto con el mismo título que Villaurrutia publicó en 1927 sobre la revista mexicana *Forma*. (Cfr. Xavier Villaurrutia, “Historia de Diego Rivera”, en *Forma*, n.5, México DF, 1927, pp. 29-35).



Ilustración 40 - El texto de Rafael Estrada, "La epopeya de la revolución mexicana", ilustrado con frescos de Diego Rivera, en *Universidad*, n. 87, 23 de junio de 1928.

Diferente es el caso de las Escuelas de pintura al aire libre, acerca de las cuales *Universidad* publicó un denso artículo, retomado de *Amauta*, escrito por Martí Casanovas, un acreditado intelectual catalán exiliado en México³⁴⁴. El artículo fue tan influyente entre la elite cultural colombiana de orientación nacionalista y social que aún varios años después, cuando esta misma elite llegó a cubrir puestos de mando durante el gobierno de López Pumarejo, el Estado decidió enviar a México al artista colombiano Ignacio Gómez Jaramillo con el mandato, entre otras cosas, de estudiar y preparar un reporte acerca de estas escuelas de arte, al fin de evaluar si un modelo similar podía ser implementado en Colombia como vía para forjar un arte nacional.

“La plástica revolucionaria mexicana y las escuelas de pintura al aire libre” – así se titula el artículo de Martí Casanovas - apareció en el número 117 (enero de 1929)³⁴⁵. En ello se subraya que las escuelas al aire libre constituyen una novedad revolucionaria dentro el arte

³⁴⁴ Sobre la figura de Martí Casanovas, véase Ricardo Luis Hernández Otero, “La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas” en *Espacio Laical*, n.2, 2017; accesible online: <http://espaciolaical.net/wp-content/uploads/2017/09/12-La-Revista-de-Avance.pdf>

³⁴⁵ Martí Casanovas, “La plástica revolucionaria mexicana y las escuelas de pintura al aire libre”, en *Universidad*, n.117, Bogotá, 19 de enero de 1929, pp. 62-63. El texto fue retomado de la revista *Amauta*, donde apareció unos meses antes, en el número 23, correspondiente a mayo de 1929.

mexicano, que hasta el momento había sido el reflejo exclusivo de una burguesía decadente, única clase con acceso a la educación y a la práctica artística. Abriendo las puertas del arte a las clases populares, las Escuelas de pintura al aire libre se vuelven la cantera de un arte que reproduce fielmente la mirada de “los de abajo”, la mirada del pueblo real, enraizado y todavía no contaminado por el influjo de modelos foráneos. Para un pintor burgués “el indio, el campesino y el círculo de vida en que éstos se mueven y desenvuelven, son cosas completamente exteriores, ajenas, escénicas, que despiertan su curiosidad por lo que para él tienen de exóticas y pintorescas, sin que llegue a penetrarse en ellas, sin ahondar en su fondo y su contenido humano”³⁴⁶. Pero con las Escuelas al aire libre “los protagonistas de este medio de vida popular, el indio, el obrero del campo y de la ciudad, aquellos que antes constituían la fuente de curiosidad de que echaba mano el pintor burgués, son los artistas, los pintores, creadores de un arte profundamente moral, a fuerza de humano. Porque, cuando estos pintores proletarios describen su propia vida y el medio escénico en que su vida se desenvuelve... nos revelan y descubren el mundo agitado de pasiones, de sentimientos, de afanes e inquietudes que conmueve a la masa proletaria, a las clases populares...”³⁴⁷. Lo que se obtiene, en suma, es un arte popular puro y genuino, despojado de los aspectos literarios, pintorescos, anecdóticos; un arte que es reflejo sincero y auténtico del pueblo, pura y genuinamente mexicano en cuanto ajeno a toda suerte de influencias exógenas (Fig. 41).

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid.

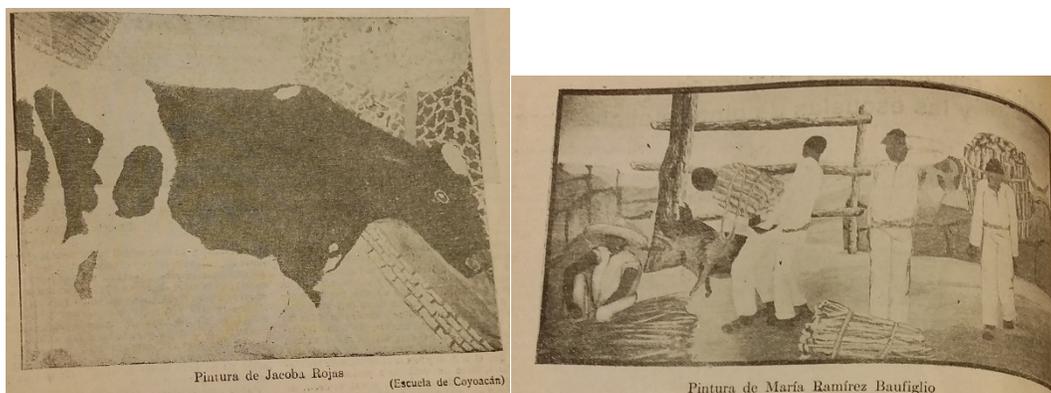


Ilustración 41 - Reproducciones de obras de las Escuelas de pintura al aire libre que acompañan el artículo de Martí Casanovas, en Universidad, n.117, Bogotá, 19 de enero de 1929.

En estas escuelas, las enseñanzas no siguen los preceptos y las reglas académico-burguesas; al revés, se fundan sobre la libre expresión de pasiones, sentimientos, rebeldías y maneras de ver y representar de los no burgueses. De esta manera, lo que allí se produce viene a ser la expresión plástica más integral del México posrevolucionario. En contraposición a la universalización forzada que ocurre en la academia, a fuerza de reprimir la individualidad del artista, Casanova subraya que las Escuelas de pintura al aire libre “dejan que el aprendiz, el pintor, se expresen libremente, estimulándolo, provocando en ellos interés y curiosidad, con el fin de que sientan la necesidad de expresarse, de exteriorizar sus emociones; y cuando esta necesidad existe y se vuelve imperiosa, el pintor tiene que procurarse, creándolos si no cuenta con ellos, recursos de expresión, signos y formas, es decir, un lenguaje para darse a entender, haciendo comprensibles, dándoles vida en el mundo de las realidades, las emociones que siente y pretende transmitir y exteriorizar”³⁴⁸.

Desde la mirada de Martí Casanovas, no solo las Escuelas de pintura al aire libre dieron lugar a un arte racial mexicano hondo y puro, en cuanto realizado por manos autóctonas, indias y mestizas, sino a un arte profundamente original en cuanto a modalidades de visión, soluciones formales, color y lenguaje expresivo. Se trató, escribe, de la “feliz realización de la política e ideología revolucionaria mexicana en el campo artístico”³⁴⁹. Era un arte nuevo,

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Ibid.

que rompía con todo lo que había antes. Rompía con los temas mexicanos tratados a la europea, como con el neoclasicismo mexicanista o el simbolismo de Saturnino Herrán; con el universalismo a priori de la academia, que despreciaba lo mexicano; incluso con el mexicanismo introducido por Diego Rivera, que, de acuerdo con Martí Casanova, más que en el hecho plástico, se centraba en la dimensión dialéctica, literaria, anecdótica y pedagógica. Emerge así una posición de carácter “modernista”, que no supedita el arte a fines de carácter pedagógico-político.

Luego del artículo sobre las Escuelas de pintura al aire libre, en el número 121 (febrero de 1928) *Universidad* publicó otro artículo de Martí Casanovas, “La nueva literatura mexicana y la revolución”³⁵⁰, en el cual se señala la inautenticidad de mucha cultura mexicana inspirada en la revolución. La nota comienza con una denuncia del *gatopardismo* de los gobiernos del México prerrevolucionario, que, conscientes del gran ascendiente que las ideas revolucionarias ejercen sobre las clases populares, se esconden detrás de ellas para desvirtuarlas en la práctica, perpetuando los vicios de la vieja política criolla, considerada a su vez como una nefasta herencia colonial. De esta manera, las auténticas finalidades de la política ya no son los intereses del pueblo, sino los de las clases adineradas.

Martí Casanovas es convencido que algo análogo sucede en la esfera de la literatura y el arte, donde en muchos casos, detrás de una pátina revolucionaria, sigue predominando un modo de mirar, de sentir y de juzgar heredado del pasado burgués. La revolución mexicana, argumenta el autor, ya no es obra de guerrilleros. Es obra institucional, de estadistas. Pero, a pesar de esto, las manifestaciones de la cultura mexicana contienen solo parcialmente una ideología social o responden solo limitadamente a los postulados de la revolución. Las proyecciones literarias de la revolución son escasas. Intentos como *Los de abajo* de Mariano Azuela corren el riesgo de resultar obras particularistas que, por demasiada cercanía a los hechos, pierden de vista el gran marco de la revolución. Pero hay otro inconveniente, quizás mayor: la revolución mexicana sigue siendo un proceso en gestación, todavía no asentado en formas sociales y morales suficientemente definidas. El problema emerge, por ejemplo,

³⁵⁰ Martí Casanovas, “La nueva literatura mexicana y la revolución”, en *Universidad*, n. 121, Bogotá, 16 de febrero de 1929, pp. 176-177.

en la pintura de Diego Rivera, que “con sus frescos teatrales, en tono de arengas tomando como temas y asuntos escenas de la revolución o de la vida proletaria, está muy lejos de hacer arte social o proletario, no pasando más allá de una argumentación revolucionaria o proletaria, anecdótica, literaria, escenográfica”³⁵¹. La única excepción, en el campo artístico, es representada por las Escuelas de pintura al aire libre, “para cuyos pintores – proletarios – la vida proletaria, la vida mexicana, no constituyen, como para el pintor profesional, burgués, una simple fuente de curiosidad estética – algo exterior a él - que al describirlas artísticamente, nos dan la transcripción viva y fiel de su propia vida... produciendo, pues, un arte social, verdadero, profundo, revelador de toda una vida y de un profundo sentido de humanismo, que ha provocado en México un movimiento artístico universalmente consagrado”³⁵².

Casanovas parece sugerir que el modelo de las Escuelas de pintura al aire libre sea extendido a la literatura, remplazando también allí el sujeto burgués, portador de una mirada socialmente determinada sobre la vida, con un sujeto y una mirada proletaria. Esto “no podrá producirse – escribe - si no es cambiando el material humano, las fibras de emoción, el sentido moral, que es siempre - aun individualmente – un sentido de clase, es decir, social”³⁵³. Asumiendo una posición más radical que la de Mariátegui, quien vio como beneficioso el aporte de movimientos de vanguardia americanistas como los de *Martín Fierro* o los estridentistas, Casanovas piensa que estridentistas como Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, cuando cantan las gestas de la revolución, no logran salirse del viejo sentido moral y humano de matriz burgués y que el valor social de su literatura es solo una curiosidad superficial. Reanudándose a un filón de crítica de las vanguardias que insiste en su dimensión “narcisista”, sostiene que muchos escritores siguen apegados al goce hedonista, a transmitir la singularidad de sus emociones, egocéntricamente, buscando

³⁵¹ Ibid. En el número 122 aparece otro artículo de Martí Casanovas titulado “Natas para un balance artístico” (en *Universidad*, n. 122, Bogotá, 23 de febrero de 1929, pp. 187-189) en el cual se habla, entre otras cosas, de un Rivera cada vez más propagandístico y teatral, que está decayendo, pero del cual sus viejos seguidores (Fernando Leal, Ugarte, Alva de la Canal) no sabían cómo emanciparse, corriendo así el riesgo de caer en un nuevo academismo.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid.

dentro de sí mismos el fondo y la intensidad emotivas que, por disparidad ideológica, no les puede proporcionar el mundo de México y la marcha agitada y turbulenta de la revolución. Salva algunos nombres (Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza) pero su condena de la literatura mexicana posrevolucionaria es neta: “Mientras los pintores han dado categoría universal a lo mexicano, a fuerza de mexicano, los literatos aspiran a la universalidad, despreciando todo aquello que pueda saber a cosa mexicana, y quintaesenciando, hasta restarles todo interés y color local, y todo fondo de pasión local mexicana, sus emociones”³⁵⁴.

Este juicio incluye también artistas y escritores como Octavio Paz, Julio Castellanos o Rufino Tamayo, que entonces orbitaban alrededor del grupo de Contemporáneos, uno de los principales laboratorios para una nacionalización de la cultura mexicana (y latinoamericana) en un sentido prevalentemente lírico-formalista. En otra nota publicada por *Universidad* – “Notas para un balance artístico” (n. 122, febrero de 1929) - Casanovas destaca la calidad de la obra de figuras del grupo de Contemporáneos como Julio Castellanos y Rufino Tamayo, pero considera que la mexicanidad de sus trabajos es sólo superficial³⁵⁵.

La visión radicalmente clasista de Martí Casanovas, que niega la posibilidad de representar auténticamente lo nacional a todos aquellos que tengan una proveniencia burguesa y una formación cosmopolita, vuelve a presentarse en una nota aparecida en el número 127 de la revista (marzo 1929) y dedicada a “La escuela de escultura y talla directa de México”³⁵⁶. Basada sobre criterios similares a los de las Escuelas de pintura al aire libre, la institución educativa a la cual se refiere Martí Casanovas tenía dos años de antigüedad y estaba abierta a jóvenes proletarios que querían acercarse a la escultura a partir de una práctica artesana³⁵⁷. Sin entrar en el complejo ámbito de la historia de la escultura mexicana, no se puede descartar que esta nota - junto con la recién mencionada “Notas para un balance artístico”, que traía en portada una reproducción de una recia talla directa en madera del

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Martí Casanovas, “Notas para un balance artístico”, en *Universidad*, op. cit.

³⁵⁶ Martí Casanovas, “La escuela de escultura y talla directa de México”, en *Universidad*, número 127 – 30 de marzo de 1929, pp. 352-353.

³⁵⁷ Ibid.

mexicano Mardoño Magaña (Fig. 42) - haya tenido algún influjo en determinar ese giro hacia la talla directa en madera que se evidencia en Colombia a comienzos de los años treinta, sobre todo bajo el impulso de Ramón Barba.

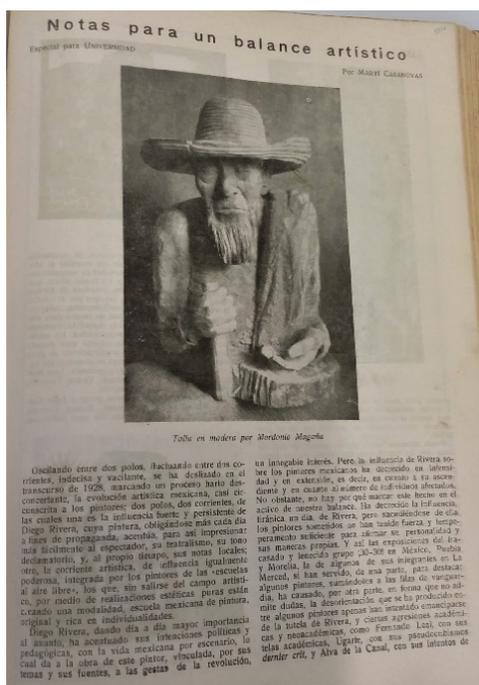


Ilustración 42 – Talla en madera de Mardoño Magaña que ilustra el artículo "Notas para un balance artístico", en *Universidad*, n. 122, 23 de febrero de 1929.

Más allá de este posible nexo, cabe preguntarse, para concluir, cual fue el impacto de las referencias a la obra de Diego Rivera y de los escritos de Martí Casanovas sobre el costado artístico de la segunda época de *Universidad*. A no ser por algunas ilustraciones que parecen lejanamente inspiradas en el modelo riveriano y a las cuales la revista no dio particular peso (Fig. 43), no hay rastros de una influencia inmediata de Diego Rivera ni de las Escuelas de pintura al aire libre sobre las obras de artistas nacionales que fueron reproducidas en la publicación. Por toda la duración de la segunda época de *Universidad* la tendencia predominante fue la de un indigenismo neoprehispánico de matriz tardo romántica, ni hubo algún tipo de llamado, de parte de intelectuales colombianos, a hacer algún tipo de experimento inspirado en el modelo de la Escuelas de pintura al aire libre. Desde el

comienzo de los años veinte se pensó en reformar la Escuela de Bellas Artes, pero nunca se pensó de abolirla.



Ilustración 43 - Una ilustración de tema indigenista que se sale de los cánones neoprehispanistas. La imagen aparece en el número 54 de *Universidad* (3 de noviembre de 1927) como ilustración de *La melancolía de la raza indígena* de Armando Solano.

Caricatura y “modernismo”

Al lado del indigenismo neoprehispánico de Otálora, Barba y Rozo, de las críticas a la españolería y de las referencias a los diferentes caminos emprendidos por el arte moderno en México, la segunda época de *Universidad* se distingue también por el espacio que concede a una escuela de jóvenes caricaturistas, en cuyo manejo extremadamente libre de la línea - orientado, según los casos, a sintetizar, deformar o geometrizar la realidad - se puede reconocer un diálogo con el “modernismo” internacional (Fig. 44). Jorge Cárdenas, Alfonso María de Ávila, Lisandro Serrano, Gustavo Lince y Jorge Franklin son algunos de estos jóvenes, que vivían de colaboraciones con periódicos y revistas, siguiendo las huellas de caricaturistas pioneros como Ricardo Rendón, Pedro Mejía (conocido como Pepe Mexía)

o el italiano Rinaldo Scandroglio³⁵⁸. La participación de estos jóvenes en *Universidad* fue tan destacada que en algunos casos la revista les dedicó artículos específicos, considerándolos como artistas en el pleno sentido de la palabra.

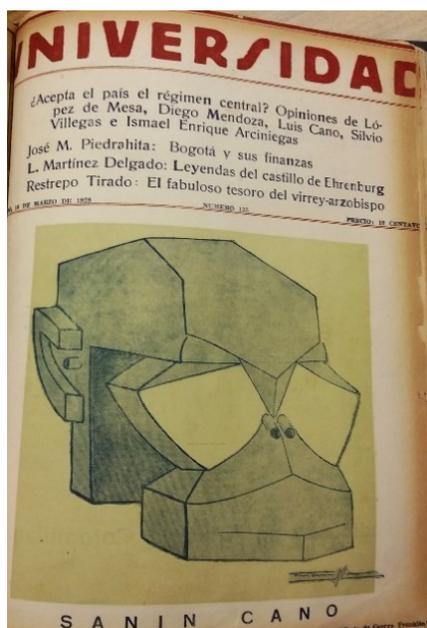


Ilustración 44 - Baldomero Sanín Cano visto por Jorge Franklin en la portada del número 125 de *Universidad*, 16 de marzo de 1929.

³⁵⁸ Un fenómeno análogo sucedió con cierta antelación en el Perú con artistas como Juan Devéscovi o Carlos Raygada, con cuyo trabajo no es excluido que los jóvenes colombianos hayan podido tener algún tipo de contacto. El investigador peruano Ricardo Kasunoki explica de la siguiente manera los asomos de “modernismo” en las ilustraciones de la prensa peruana, sobre todo en el género de la caricatura, durante los años diez y veinte, antes que la fotografía se impusiera: el trabajo de los dibujantes de prensa era “una práctica en gran medida autodidacta, cuyo principal entrenamiento visual se apoyaba en la circulación global de publicaciones”, lo que explicaría “una voluntad cosmopolita compartida, en término de estilo y de trayectoria vital”; por esta razón, “la gráfica sería aquel espacio donde surgieron algunas propuestas cosmopolitas de avanzada, expresiones audaces de la aspiración moderna que caracterizaba al heterogéneo mundo del dibujo de prensa. Esta era, literalmente, una “vanguardia de papel” hecha sobre soportes frágiles, por lo que apenas quedan unas cuantas obras fuera de los propios impresos” (Cfr. Ricardo Kasunoki, “Imaginario de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en *Amauta*”, en Beverly Adams y Natalia Majluf (org.), *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina (1926-1930)*, Op. cit., pp. 120-135, p. 120

Pero surgen algunas preguntas. ¿Cómo explicar estos destellos de “modernismo” si la línea oficial de la revista era el indigenismo neoprehispánico y el rechazo de las vanguardias? ¿Se trata de una contradicción insanable o es un fenómeno que puede ser explicado?

En su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995), Álvaro Medina considera la caricatura como una de las puertas de entrada del “modernismo” en Colombia. “*Universidad* – escribe Medina – contó con la colaboración de un grupo de dibujantes que realizaban sus ilustraciones teniendo en cuenta los aportes visuales de las tendencias de vanguardia. Sin llegar a ser cubistas, futuristas o abstraccionistas, los dibujantes de *Universidad* estaban familiarizados con estas tres tendencias”³⁵⁹.

Medina, sin embargo, se limita a dar cuenta del carácter “modernista” de la caricatura, sin aclarar por qué las soluciones formales de los –ismos se presentaron casi sólo en ese ámbito. Una vez cerrado el discurso sobre la caricatura, el historiador da un salto y pasa de una vez a ocuparse de otra vertiente del arte moderno colombiano, o sea la figuración no académica de entonación nacionalista-americanista, línea maestra del nuevo arte local durante los años veinte y treinta.

Desde el punto de vista de Medina, ambas estas líneas - la caricatura “modernista” y la vanguardia nacionalista - colocan a Colombia dentro de la modernidad, oponiéndose, como si fueran un bloque único, al academismo folclorizante e hispanizante del Círculo de Bellas Artes. Pero esto no explica porque la segunda se desarrolló, mientras la primera quedó “reducida” a la caricatura y prácticamente invisibilizada hasta por lo menos los años cuarenta.

Medina solo constata que en Colombia no se alcanzó a desarrollar una vanguardia formalista en el pleno sentido del término. “Al menos en las artes plásticas – escribe -,

³⁵⁹ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, ed. Fondo nacional de cultura, Bogotá, 1995, p. 18. Dadas estas premisas no es de extrañar el hecho que fue del ambiente de la caricatura – y en particular de Scandroglio - que vino una de las primeras, sino la primera idea de fundar en el país un museo dedicado al arte moderno. En un artículo-entrevista que *Universidad* le dedicó en agosto de 1927, el caricaturista e ilustrador italiano Scandroglio, quien se proclamaba ferviente fascista y reivindicaba de haber vivido de cerca la aventura del futurismo, luego de preguntarse si en Colombia había un museo de arte moderno concluye que “se debe fundar un museo de arte moderno”. (Cfr. Francisco Bruno, “Scandroglio”, en *Universidad*, n. 44, Bogotá, 27 de agosto de 1927, p.235-238).

Colombia no conoció la etapa vanguardista a ultranza que con mayor o menor intensidad se registró en otros países de América Latina, vanguardismo que incluso Diego Rivera experimentó fugazmente al practicar el cubismo en el curso de los años diez. Si consideramos únicamente las tendencias dominantes desde el alborear del siglo, podremos ver que en Colombia se pasó de los estilos emparentados con la academia a los tímidamente emparentados con el impresionismo, corriente que no alcanzó a desarrollarse libremente porque fue contrarrestada con el neo academicismo folclorizante del llamado Círculo de Bellas Artes, al que siguió de inmediato el americanismo pleno y consciente que practicaron sobre todo los jóvenes miembros del Centro de Bellas Artes, apoyados y promovidos por la revista *Universidad* en su primera época”³⁶⁰.

Puestas estas premisas y considerando cuanto dicho a lo largo de todo el capítulo, se podría plantear la explicación que a obstaculizar la formación de una vanguardia formalista en Colombia no hayan sido solo la Escuela de Bellas Artes o el Círculo de Bellas Artes, sino también la misma vanguardia nacionalista-americanista, que descartaba el “modernismo” en cuanto expresión del entonces denostado arte deshumanizado. Las “vanguardias a ultranza” de las que habla Medina fueron rechazadas, entre otras cosas, por la preeminencia que en los mismos ambientes renovadores asumió la idea de un arte propio, nacionalista y americanista según los moldes generales del retorno al orden. Es por esta razón que, si bien en Colombia se tuvo noticia tempranamente y por diferentes medios (revistas, exposiciones de pintura extranjera, relatos de viaje) de las soluciones formales elaboradas por las vanguardias europeas, estas no encontraron espacios ni en el ámbito oficial (Escuela de Bellas Artes; Círculo de Bellas Artes) ni en la escena emergente (Centro de Bellas Artes y revista *Universidad*, afuera del ámbito de la caricatura) y su destino fue el de subsistir en el ámbito “menor” de la caricatura, que podía acogerlas en cuanto género constitutivamente libre, sin reglas fijas y abierto a la experimentación. En cierto sentido, la existencia de los -ismos en Colombia estuvo subordinada a una condición: su “reducción” a algo *semiserio* por la vía de la caricatura. Sería solo en los años cuarenta, con las primeras obras abstractas de Marco Ospina y con las búsquedas llevadas a cabo durante los periodos formativos de

³⁶⁰ Ibid. p. 33

artistas como Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Obregón, que los –ismos volverían con fuerza y conquistarían los recintos del “arte serio”.

CAPITULO 4

Los indoamericanismos de Rómulo Rozo

*“Así me gustan a mí las obras de arte. ¡Más allá de la realidad y de la vida!
[...] Yo esculpo a Bachué no como ella pudo ser, sino como yo la imagino”*

(Palabras de Rómulo Rozo reportadas por Max Grillo, en
“Con Rómulo Rozo en el Cementerio del Pere Lachaise”, Paris, 1927)

*“Me encuentro más escultor. La decoración no la abandono,
pero la siento mucho más plástica”*

(Rómulo Rozo a Diego Dublé Urrutia, México, 24 de noviembre de 1929)

El capítulo precedente puso en evidencia la existencia de un desfase entre el tipo de indoamericanismo planteado por algunos de los principales intelectuales que gravitaban alrededor de la segunda época de *Universidad* y el que se desprende del costado visual de la publicación. Si, por un lado, los intelectuales fueron delineando un indoamericanismo que ponía al centro el país real, por el otro, las imágenes que dialogaban con este tipo de discurso tendían a escaparse de la realidad y a evocar lo indígena – y, con ello, lo nacional – por medio de símbolos, mitos y leyendas referidos a un pasado prehispánico imaginado.

En este nuevo capítulo se analizará la trayectoria del escultor chiquinquireño Rómulo Rozo (1899-1964), quien, en la segunda mitad de los veinte, aun estando lejos del país, fue quizás el principal campeón de un indoamericanismo simbólico de cuño neopreshispánico. La decisión de dedicar un entero capítulo a una figura como Rozo, ya bastante transitada por la historiografía, se debe a la convicción que su obra haya sido objeto de algunas interpretaciones problemáticas, que no solo dificultan la comprensión de la trayectoria del artista, sino que comprometen la inteligibilidad de la evolución del arte y de la cultura colombiana durante los años veinte y treinta.

Dichas interpretaciones son esencialmente tres. La primera, basada en algunas afirmaciones de comentaristas de la época y luego reiterada por Luis Alberto Acuña en su capítulo sobre la escultura colombiana de la *Historia extensa de Colombia*, pone en estrecha relación las obras neopreshispánicas de Rozo (1925-1931) con el surgimiento, en 1930, del grupo de los Bachué y con el despertar de un genérico bachuismo que habría caracterizado las artes colombianas durante los años 30 y 40. La segunda, sugerida por Álvaro Medina y luego retomada por Christian Padilla, reconoce en el Rozo neoprehispánico – especialmente en la obra *Bachué* - a un artista que tendría que ser colocado, al lado de figuras como Rivera, Siqueiros o Torres García, entre los representantes más significativos de la vanguardia artística latinoamericana de los años veinte³⁶¹. La tercera, sostenida sólo por Christian

³⁶¹ Medina considera que el vanguardismo de Rozo comienza con su decisión – ubicable en 1925-26, con la ejecución de *Bachué* - de dar la espalda a los temas y al estilo académico europeo para recuperar y reelaborar temas y motivos del arte prehispánico. “Al promediar de la década de los veinte el arte colombiano se situó con sus esculturas en la actualidad latinoamericana. Un mismo viento (el del indoamericanismo, *ndr*) soplabla sobre el continente y, no obstante las diferencias que particularizaban actitudes y realizaciones concretas, era uno solo el clima que se respiraba. Rozo se percató de ello y con presteza escogió su propia vía, adentrándose en ella por los caminos de la geometría en obras como *El Tequendama* (1927), *Bochica, dios todo poderoso de los chibchas* (1927) y *Serpiente Sagrada* (1928), piezas que condensan su concepción indoamericanista” (Cfr. Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Colcultura, 1995, p. 36). En el catálogo de la exposición *Colombia en el umbral del arte moderno*, realizada a partir de las investigaciones que llevó cabo para escribir *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Medina va un poco más allá, llamando en causa el aspecto formal de la obra del colombiano: “Rozo era el más original de los escultores latinoamericanos del momento. Ni Brecheret en Brasil, ni Bigatti en la Argentina, ni Manuel Centurión, Fidias Elizondo, Ignacio Asúnsolo y Mardonio Magaña en México iban tan lejos hacia esa fecha, ni nunca forjaron un lenguaje así de ambicioso. Sólo en la pequeña Costa Rica se trabajaba con seriedad en la renovación de la escultura, como bien lo prueba un Max Jiménez Huete aunque su obra nos parezca hoy excesivamente brancusiana”; y poco más adelante, refiriéndose en particular a la serie de dioses muiscas (*Bachué, Tequendama, Bochica*) afirma que “es indudable que – desde el punto de vista conceptual – el artista aspiraba a retomar las cosas allí donde los maestros de San Agustín las habían dejado. En ciertos aspectos, el arte precolombino coincidía con el de las vanguardias, algo que en esos mismos años había comprendido el inglés Henry Moore (Cfr. Álvaro Medina, *Colombia en el umbral de la modernidad*, catálogo de exposición, 1997-1998, Bogotá, ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá/Gobernación de Antioquia/Suramericana de seguros, p.18). En un ensayo levemente posterior a *Colombia en el umbral de la modernidad*, Medina afirma que Rozo “fue uno de los adalides (Junto a Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera) de la que a mi juicio es la tendencia más persistente, consistente y fecunda del arte continental, en transformación permanente, no otra que la inspirada en motivos, lenguajes y temas amerindios, que no hay que confundir con el indigenismo, preocupado por la posición histórica, económica, social y política del indígena en el siglo XX” (Cfr. Álvaro Medina, *Rómulo Rozo. El arte de su tiempo en América Latina*, en *Rómulo Rozo, sincretismo*, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Museo de arte moderno de Bogotá, Ciudad de México, marzo-junio de 1999, pp. 15-36, p.19). Y en uno de sus trabajos más recientes vuelve a insertar al colombiano en el contexto de los intelectuales y de los artistas latinoamericanos de avanzada la época, concluyendo que “pertenece al selecto grupo de los artistas de vanguardia que la época produjo” (Álvaro Medina, “La Bachué de Rómulo Rozo en el contexto suramericano”, en AA.VV, *Bachué, un*

Padilla, tiende a interpretar las decoraciones neochibcha que Rozo realizó para el pabellón colombiano de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla (1929) en clave antiespañola o antihispanista³⁶².

En el reexamen de la trayectoria de Rozo que se hará en las páginas siguientes, se tratará de mostrar que el grupo de los Bachué, si bien adeuda su nombre a la homónima escultura de Rozo, propone un modelo de indoamericanismo que, lejos de tener un carácter romántico, se fija en las emociones y en las condiciones socio-culturales reales de las masas populares de su tiempo. Más lábil aún resulta el pretendido nexo entre el indigenismo neoprehispánico de Rozo y el genérico “bachuismo” que, según una vulgata historiográfica todavía circulante, habría marcado el arte colombiano de los años treinta y cuarenta. Si bien existen excepciones, en estas décadas los temas prehispánicos pasan a segundo plano y varios artistas – sobre todo los escultores – se alinean con las preocupaciones expresadas por el grupo Bachué y empiezan a representar figuras de campesinos y labriegos del presente, con un estilo que, lejos del refinado decorativismo de Rozo, se distingue por el énfasis puesto en la expresividad, la economía decorativa, la atención a la dimensión plástica (masas, volúmenes) y un marcado humanismo de corte nacional. El término “bachuismo” puede ser aceptado solo si no se lo confunde con el indigenismo neochibcha de Rozo.

Asimismo, se tratará de mostrar que esculturas de Rozo como *Bachué* (1926), *Bochica* (1927) o *Tequendama* (1927) pueden ser insertadas en el panorama de las vanguardias latinoamericanas solo por la voluntad del artista de “americanizar” su producción

icono del arte moderno colombiano, Bogotá, ed. la Bachué, 2013, p.43). Le hace eco Christian Padilla, alumno de Medina, cuando afirma que el chiquinquireño “debe ser estudiado, no sólo visto desde Colombia, sino teniendo en cuenta su papel respecto a los artistas que introdujeron el modernismo en los demás países latinoamericanos, y a los cuales actualmente no se les discute ni se les rebate esta distinción. Esta labor, realizada por Álvaro Medina en el texto *Rómulo Rozo: sincretismo*, confirma que el chiquinquireño había llegado al arte moderno contemporáneamente con figuras como Carlos Mérida, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Tarsila do Amaral, di Cavalcanti, Portinari, Torres García, Xul Solar, Pettoruti y Lam” (Christian Padilla, *La llamada de la tierra*, Bogotá, ed. Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007, p. 89).

³⁶² Cfr. Christian Padilla, “Un templo para la diosa Bachué: el pabellón de Colombia en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929-1930)”, en AAVV, *La Bachué de Rómulo Rozo, un icono del arte moderno colombiano*, Bogotá, ed. Fundación Proyecto Bachué, 2013, p. 54

escultórica, pero no por los aspectos formales. El neoprehispanismo de Rozo tiene un carácter esencialmente simbólico-decorativo, que, por un lado, debe ser puesto en relación con previas experiencias del artista en el ámbito de la orfebrería y, por el otro, con la estética del decadentismo, algo que Medina – el principal propugnador del vanguardismo formal de Rozo - en parte acepta, al reconocer la existencia de analogías entre la obra de Rozo y la del pintor francés Gustave Moreau, una figura clave del decadentismo³⁶³. Sería solo durante el periodo mexicano (a partir de 1931) que el escultor se liberaría del simbolismo decorativo de ascendencia decadentista para acercarse a soluciones de corte “modernista”, aunque siempre rechazando el “arte deshumanizado”.

³⁶³ Las reflexiones de Álvaro Medina sobre Rómulo Rozo se desarrollan a lo largo de un extenso arco de tiempo y, si bien manifiestan siempre un afán (¿de corte nacionalista?) por proyectar al colombiano dentro del selecto grupo de los padres del “modernismo” latinoamericano, no se eximen de dar cuenta de la complejidad de la obra del artista, incluidos los aspectos menos compatibles con la óptica “modernista”. Al lado de los pasajes donde señala (por lo general tímidamente) la tendencia al geometrismo y a la simetría que se manifiesta en algunas de las obras indoamericanas del periodo parisino de Rozo, Medina nos advierte también que en esas mismas obras existen elementos como la presencia de una veta orientalista, la tendencia a la profusión decorativa o ciertas analogías con la obra de Gustave Moreau, que impiden considerar a Rozo como un vanguardista a pleno título y que lo colocan, más bien, en una atmósfera simbolista, tardo-romántica o modernista en el sentido rubendariano, que por otro lado – como se verá - parece la más cercana al gusto de quienes patrocinaron al artista en París. En el trabajo historiográfico de Medina permanece latente esta ambigüedad de fondo entre el pretendido “modernismo” del Rozo parisino y el reconocimiento de sus profundos nexos con el tardo-romanticismo. A propósito de este último punto, en *El arte colombiano de los años veinte y treinta* Medina subraya el recurso que Rozo hace, en sus obras indoamericanas y en las que las preanuncian, a fuentes iconográficas que no son específicamente americanas, sino más bien orientales. En particular, relaciona la obra *Dios Pan* de 1924 con el arte sumerio y a *Maternidad* de 1925 con la escultura de la India (Cfr. Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., pp. 38-39). En un texto posterior, Medina señala que la exuberancia decorativa y el anecdotismo de la producción parisino-sevillana resultan anómalos frente a un arte moderno que iba en busca de formas puras y quería divorciarse de la anécdota. “En el periodo que produjo su obra cumbre, *Bachué* (1925), - escribe - se entregó a ornar piedras dispendiosamente esculpidas, a contravía de la tendencia entonces en boga, preocupada por la forma pura, despejada, elocuente en si misma...”; y agrega también que “la obra de Rozo es anecdótica y a veces incluso retórica cuando las artes plásticas le habían dado la espalda a la literatura” (Cfr. Álvaro Medina, *Rómulo Rozo. El arte de su tiempo en América Latina*, en *Rómulo Rozo, sincretismo*, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Museo de arte moderno de Bogotá, Ciudad de México, marzo-junio de 1999, pp. 15-36, p.16). En el mismo texto, el autor señala también otro elemento que no depone en favor de una colocación del Rozo indoamericano entre los artistas de vanguardia: el nexo que su obra revela con la de uno de los padres del simbolismo, Gustave Moreau. “Tenemos así – escribe - esta rara comunión entre Gustave Moreau y Rómulo Rozo”, aunque aclare que, si el simbolismo del primero “fue una prolongación del romanticismo matizada de sensualidad y misticismo bajo los tormentos del amor y la muerte, Rozo se desentendió de esos parámetros para inventar los suyos. Rozo no era un atormentado como el personaje de Huysmans en *A rebours...* Vida y muerte, sensualidad y misticismo son ajenos a nuestro escultor. Su obsesión era más simple y al mismo tiempo más complicada: hallar sus ancestros precolombinos” (Ibid., p. 28).

En fin, se propondrán algunas argumentaciones para mostrar que la decoración indoamericana realizada por Rozo en Sevilla no apuntaba a subvertir el carácter español (neocolonial) del edificio sobre el cual fue aplicada, sino a integrar lo americano con lo español, de acuerdo con una tendencia, entonces muy en boga, que apuntaba a la fusión hispano-indígena.

La infancia

Rómulo Rozo nació en 1899 en Chiquinquirá, una ciudad del departamento de Boyacá conocida por ser la capital mariana de Colombia³⁶⁴. Su madre, Antonia Peña Dulcey, era una mujer de rasgos indígenas y modesta condición social; mientras su padre, Rómulo Rozo Mateus, era un acomodado comerciante, que llegó en dos ocasiones a ser alcalde de Chiquinquirá. La relación entre sus padres era extramatrimonial y en un dato momento se rompió; entonces la madre decidió mudarse a Bogotá, junto con el joven Rómulo y otros hijos que tuvo dentro de ese noviazgo³⁶⁵.

Estos exiguos datos proporcionan elementos importantes para comprender la personalidad y el destino artístico de Rozo. La ascendencia indígena de la madre y el haber nacido en Boyacá – uno de los departamentos del país más ricos en herencias prehispánicas y coloniales - están posiblemente en la base del profundo apego a lo indígena que caracteriza la mayor parte de la obra del artista³⁶⁶. Al mismo tiempo, la vinculación con Chiquinquirá, capital mariana de Colombia, arroja luces sobre la profunda devoción a la Virgen que, según el relato de una de las hermanas de Rozo, habría caracterizado la infancia del artista, al punto de inducirlo a pensar que había sido la misma Virgen quien le indicó su destino

³⁶⁴ Algunos comentadores, como Rómulo Rozo Krauss (*Rómulo, Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, México DF, Delfos Editor, 1990) y Germán Rubiano Caballero (*Escultura colombiana del siglo XX*, Bogotá, ed. Fondo cultural cafetero, Colombia, 1983), sostienen que el artista nació en Bogotá. Quien modifica esta versión es Napoleón Peralta Barrera en el perfil biográfico del artista que abre el volumen misceláneo, curado por el mismo Peralta Barrera, *Rómulo Rozo, el indoamericano universal* (Tunja, ed. Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999).

³⁶⁵ La pareja nunca contrajo matrimonio y no hay datos precisos acerca del número de hermanos y hermanas que tuvo el artista.

³⁶⁶ Es significativo que no sólo Rozo, sino muchos de los artistas nacionalistas de la primera mitad del siglo XX eran originarios de Boyacá. Pensamos, por ejemplo, en Gomer Medina o José Domingo Rodríguez. Boyacá se perfila como cuna del nacionalismo artístico colombiano.

artístico³⁶⁷. Como último, el temprano abandono paterno ayuda a entender el origen de la profunda y afectuosa relación que ligó el artista a la madre. Inmortalizado en un famoso retrato fotográfico (Fig. 45), el amor de Rozo por la madre, sumado a la devoción mariana, es quizás una razón del recurrir, en su obra, del sujeto de la maternidad.



Ilustración 45 - Rómulo Rozo con su madre.

³⁶⁷ Esto habría ocurrido durante una experiencia mística del artista frente al altar de la catedral de sal de Zipaquirá. De acuerdo con el relato reportado por Rozo Kraus, el artista había entrado allí por casualidad, acompañado por su madre, mientras la catedral estaba todavía en obra. «El niño se encaminó tambaleante hasta el altar mayor y se arrodilló ante la Virgen y le recordó la promesa que le hiciera el año anterior: una indicación del oficio que debería ejercer para siempre... Cayó de bruces ante la imagen nacarada y dulce. Le suplicó que le ayudara a cambiar de oficio, pues el que tenía apenas le alcanzaba para comer. Se refería al de limpiabotas. El cajón de lustrar yacía a su lado como mudo testigo de su mísera existencia. La madona bajó del altar, llegó hasta él, lo hizo incorporarse y, tomándolo de la mano, lo llevó hasta una gruta maravillosa, alusión al confortable vientre materno, y le dijo: “Esta es mi morada. Ya sabes el camino, ven otro día a verme y tendré la solución”. Cuando volvió en sí, lo primero que vio fue a su madre que lo abanicaba, sobre las gradas exteriores de la Catedral [...] Ahora que había llegado nuevamente a los dominios de la Virgen, le recordaba su promesa. Por más que le inquirió, la imagen impávida no externó la menor respuesta. Ensimismado como estaba no se dio cuenta de lo que sucedía a su alrededor. Estaban llegando los mineros de escoplo y martillo en mano, y empezaban a devastar el muro contiguo (en esa época estaba en proceso de construcción la catedral de Sal). Hasta los oídos del niño llegó el monocorde y repetitivo sonido: “tic, tic, tic” que ascendió hasta la cúpula para volver a caer como delicada llovizna en el fondo de su alma, haciendo germinar en él, los primeros brotes de una vocación quizás insuflada desde la primigenia sonrisa fetal, en el latir armónico de dos corazones cercanos: “tic, tic, tic”». Cfr. Rómulo Rozo Kraus, *Rómulo, Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano, op. cit.*, pp. 31-32. Más que para explicar el origen de la vocación escultórica del artista, esta anécdota parece interesante en cuanto testimonia la religiosidad de Rozo, elemento que tenía en común con sus primeros protectores, el embajador chileno en Bogotá, Doblé Urrutia, convertido por Claudel al cristianismo, y el presidente Marco Fidel Suárez.

Los testimonios sobre la infancia de Rozo nos hablan de un muchacho de carácter humilde, pero perseverante, que por causa del desamparo paterno tuvo que pasar por serias dificultades económicas. De acuerdo con la reconstrucción de la niñez del artista hecha por Napoleón Peralta Barrera, alcanzados los 10-12 años Rozo tuvo que empezar a trabajar para contribuir al sustento de la familia. Pasó por diferentes ocupaciones provisorias, como limpiabotas y vendedor de periódicos; pero cabe destacar, de manera particular, una experiencia que tuvo a partir de 1913 como afilador de cinceles y ayudante de albañilería en las obras del Capitolio Nacional y de la Estación de la Sabana de Bogotá (Fig. 46).



Ilustración 46 - La Estación de la Sabana de Bogotá en una fotografía de época.

Fue aquí, posiblemente, donde empezó a interesarse por la ornamentación y la escultura³⁶⁸. Esta hipótesis, sugerida tanto por Peralta Barrera³⁶⁹ como por Álvaro Medina³⁷⁰, resulta más

³⁶⁸ Me baso aquí en la reconstrucción de la infancia de Rozo hecha por Napoleón Peralta Barrera en el ya mencionado volumen *Rómulo Rozo, el indoamericano universal*. El empleo de Rozo en las obras del Capitolio Nacional y de la Estación de la Sabana de Bogotá está confirmado también por Rozo Krauss (*op. cit.*, p. 41).

³⁶⁹ Napoleón Peralta Barrera, *op. cit.*, p. 38.

³⁷⁰ Véase por ejemplo Álvaro Medina, "Rómulo Rozo. El arte de su tiempo en América Latina", en *Rómulo Rozo: sincretismo*, México DF, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999, pp. 15-36, p. 26

creíble que el relato de sabor hagiográfico reportado por Rómulo Rozo Krauss, según el cual habría sido la Virgen quien señaló al joven su destino de escultor.

Sea cual sea el origen de la vocación por la escultura, hacia los 14 años ya encontramos a Rozo en la órbita de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Los relatos de los cuales disponemos señalan que se desempeñaba como portero por las mañanas, ayudante de taller por las tardes y estudiante por las noches. Fue en esta época de su vida que ocurrió un hecho parteaguas: el encuentro del joven artista con el embajador chileno en Colombia, Diego Dublé de Urrutia, quien era también un respetado poeta. Un día de 1916, este influyente personaje de la escena política y cultural capitalina vio un pequeño Cristo de barro que Rozo había preparado para una exposición de crucifijos organizada por la Escuela de Bellas Artes y quedó tan fascinado que decidió ofrecer su apoyo al joven artista: le comisionó un busto de sí mismo, proporcionándole también una bata de artista y todos los materiales indispensables a su realización³⁷¹.

Ejecutado primero en yeso y sucesivamente vaciado en bronce, el busto del embajador chileno (1917) se convirtió en una importante carta de presentación para el joven artista, sobre todo luego de que la revista *Cromos* lo reprodujo en febrero de 1920, junto con una carta de Doblé Urrutia al poeta Eduardo Castillo, en la cual el diplomático habla de su amistad con Rozo y de su sincera admiración por sus dotes artísticas³⁷². Esta nota de *Cromos* resulta interesante en cuanto, por un lado, nos proporciona una de las pocas referencias disponibles acerca de trabajo de Rozo antes de que este dejara Colombia y, por el otro, porque la nota puede ser considerada la primera piedra en la construcción de un mito alrededor del artista que no haría sino crecer en los años sucesivos, en particular luego de los éxitos que Rozo empezó a cosechar, primero en Europa (España y Francia) y luego en México.

371. Con respecto del itinerario de Dublé Urrutia, véase Carlos Ruiz Zaldívar, *Diego Dublé Urrutia (1877-1967)*, Santiago de Chile, ed. Academia Chilena de la Lengua, 2008. El poeta nicaragüense Rubén Darío habría dicho lo siguiente a Doblé Urrutia: "Pienso como el señor (Santos) Chocano y el señor (Miguel de) Unamuno, Chile tiene en usted al poeta que le faltaba". Por su producción literaria, en 1958 Doblé Urrutia ganó el Premio Nacional de Literatura en Chile.

³⁷² Diego Dublé Urrutia, "El embajador de Chile en Colombia y el escultor Rómulo Rozo", en *Revista Cromos*, Bogotá, 7 de febrero de 1920, sip.



Ilustración 47 - Rómulo Rozo, todavía adolescente, trabajando en el busto de Dublé Urrutia.

Una simple ojeada al busto de Dublé Urrutia (Fig. 47) muestra que Rozo empezó moviéndose en el surco de un academicismo afrancesado. Esta misma orientación queda confirmada por un busto del presidente Marco Fidel Suárez – gramático conservador, a la guía de la nación entre 1918 y 1921 – que le fue encargado por intermediación de Dublé Urrutia. El presidente quedó tan fascinado por el talento y la sencillez humana de joven artista, que, además de comisionarle su propio busto, le asignó una pequeña beca para aliviarlo de las necesidades materiales.

Como último, acerca de los inicios de la trayectoria de Rozo, cabe mencionar la ejecución de un busto en bronce del padre Buenaventura García (Fig. 48). Al parecer, la obra fue comisionada por el padre del artista, luego de que este se enterara - quizás a raíz del artículo de *Cromos* - de la fama creciente del hijo en el medio capitalino³⁷³.

³⁷³ Cfr. Napoleón Peralta Barrera, *op. cit.*, p. 40.

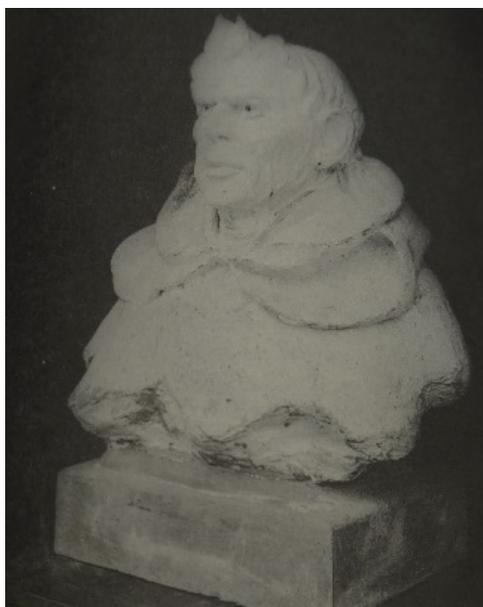


Ilustración 48 - Rómulo Rozo, busto del padre Buenaventura García, O.P..

El academismo europeizante de estos primeros encargos puede responder al deseo de satisfacer el gusto de los comitentes; sin embargo, revela también que de parte del artista no había un rechazo radical de lo académico, cosa que explicaría por qué en esos mismos años – finales de los diez, comienzo de los veinte- el nombre de Rozo no aparezca relacionado con el de los pintores y escultores que integraron el Centro de Bellas Artes (fundado en 1919 y bastante activo a comienzo de los veinte) y por qué tampoco estuviera en el horizonte de una publicación particularmente sensible a los fermentos que combinaban nacionalismo y modernidad como fue la primera época de *Universidad*. Por su joven edad y su involucramiento en las dinámicas de la Escuela de Bellas Artes, Rozo tuvo que haber estado al tanto de las inquietudes que se agitaban entre los estudiantes de la institución, pero evidentemente, en ese momento, no las compartió.

Pero no solo Rozo no fue parte activa de ese primer brote de nacionalismo artístico y cultural, representado por el Centro de Bellas Artes y la revista *Universidad*, sino que parece haber simpatizado por el bando opuesto. Se sabe, por ejemplo, que hacia 1920 fue discípulo y ayudante del escultor español Antonio Rodríguez del Villar, quien trabajaba como docente en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y, como sabemos, fue objeto de uno de los más

virulentos ataques del grupo de *Universidad* durante la primera época de la revista³⁷⁴. En calidad de ayudante de Rodríguez del Villar, Rozo se encargó de la realización de algunas figuras de un monumento al héroe de la independencia Antonio Ricaurte, que fue comisionado al español en 1920 y fue terminado en 1924 – posteriormente a la salida de Rozo de Colombia - para luego ser destruido en 1936³⁷⁵.

Además, hay otro elemento que nos permite distanciar a Rozo del ambiente del Centro de Bellas Artes: la escasa consideración en que lo tenía Francisco Antonio Cano, el docente de la Escuela de Bellas Artes que fue más cercano a los jóvenes inconformes. Sería el mismo Cano, enterándose del favor con el cual en 1925 fue acogido en París el *Llamador de la puerta del paraíso*, que Rozo había presentado en la Exposición de Artes Decorativas, quien admitió de haberse equivocado al no reconocer a tiempo el talento del chiquinquireño³⁷⁶.

Los comienzos de Rozo no se dieron entonces “en la oposición”, al lado del grupo de los “rebeldes” del Centro de Bellas Artes, sino más bien dentro de la oficialidad, gracias al amparo de un docente extranjero como Rodríguez del Villar y bajo el ala protectora y el mecenazgo de personalidades de grueso calibre de la escena política de aquel momento, como el embajador Doblé Urrutia - otro extranjero, a la par de Rodríguez del Villar - o el presidente Marco Fidel Suárez.

Sin embargo, las redes de protección que habían amparado la primera formación del joven escultor pronto se desvanecerían. En 1921 Marco Fidel Suárez dejó su cargo y, con ello, Rozo perdió su beca; además, casi al mismo tiempo, Doblé Urrutia fue transferido por el

³⁷⁴ Cfr. Augusto Olivera, “El escultor Rodríguez Villar”, en *Universidad* n. 21, 1 diciembre de 1921, pp.6-7.

³⁷⁵ Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El escultor Rómulo Rozo y una carta decisiva para su consolidación en España”, en *Revista Quiroga*, Granada, Universidad, n. 10, julio-diciembre de 2016, p. 102. Accesible online: https://www.academia.edu/30705346/El_escultor_R%C3%B3mulo_Rozo_y_una_carta_decisiva_para_su_consolidaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a_1922_.Revista_QUIROGA_Granada_Universidad_no_10_julio-diciembre_de_2016_ISSN_2254-7037 En Bogotá, Rozo fue también ayudante de cátedra de otro extranjero, el escultor y arquitecto francés Geric Benjamín, en el curso de modelado que este dictaba en el Instituto Técnico Central.

³⁷⁶ “Yo le pronostiqué – dijo Cano - un triste porvenir a Rozo. Estaba convencido de que no haría nunca nada porque no le encontraba ni facilidad ni talento. Y ahora – porque me gusta reconocer mis yerros – le escribí diciéndole: “muy bien, muy bien, rectifico mis opiniones...” No son raros estos casos de grandes equivocaciones, venturosas, por fortuna” (Cfr. “Una hora con el maestro Francisco Antonio Cano” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, n. 135, 13 de diciembre de 1925, pp. 145-148)

gobierno de su país en la embajada chilena de Quito. Para el artista, la pérdida de la beca y la partida de su protector significaban quedar indefenso en un medio que no le era muy favorable. Frente a esta situación, Rozo tomó una decisión drástica: abandonar Bogotá, ciudad que no tuvo que percibir como propicia para su carrera, para continuar su formación y buscar el éxito en Europa. En 1922 emprendió un viaje hacia Barranquilla y el año sucesivo, luego de haber ahorrado trabajado por un tiempo en la fábrica de cerámica del escultor e imaginero español Alfredo Badenes Moll, se embarcó hacia Madrid.

Madrid

Al salir hacia Europa, Rozo llevaba consigo muy poco dinero. Lo más importante que tenía en su maleta era una carta de recomendación que su viejo mecenas Diego Dublé Urrutia había escrito, desde Quito, al pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, entonces director del Museo del Prado y miembro de la Academia de San Fernando de Madrid. En la carta, el chileno le pedía a Álvarez de Sotomayor que ayudara al colombiano a ser aceptado como estudiante en la Academia de San Fernando y a encontrar alguna fuente de sustento en el taller de algún gran escultor, en una fábrica de objetos de arte o en labores de cerámica.

Este documento, de gran importancia para comprender mejor el periodo formativo de Rozo en Bogotá y para entender los canales por medio de los cuales el artista logró insertarse en el ambiente artístico español, fue dado a conocer por el investigador español Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien lo publicó como anexo a un artículo de 2016 titulado “Rómulo Rozo y una carta decisiva para su consolidación en España”³⁷⁷.

Fecha 26 de diciembre de 1922, la carta revela cierto grado de confianza entre los interlocutores, que se explica con el hecho que Dublé Urrutia conoció personalmente a Álvarez de Sotomayor cuando este último, entre 1908 y 1913, trabajó como docente en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile.

³⁷⁷ Gutiérrez Viñuales, “Rómulo Rozo y una carta decisiva para su consolidación en España”, *op. cit.*. El historiador descubrió la carta durante un relevamiento en el archivo del pintor Álvarez de Sotomayor.

Dada su importancia, se reporta aquí el documento por completo y luego se procederá a su análisis.

Quito (Ecuador) 26 de diciembre de 1922

Sr. D. Álvarez de Sotomayor

Madrid

Maestro y muy estimado señor:

Un americano, viejo admirador de su obra y de sus cualidades morales, lo saluda desde estas lejanas tierras, y le pide un servicio que solo comprenden, piden y hacen los hombres de corazón. Hubiera podido dirigirme a otras personas, pero está visto que solo somos benévolos, generalmente, para con nuestros verdaderos semejantes. Voy a pedir para un artista, para ese tipo de hombre que solo entienden los de su especie, y me dirijo, con emoción y esperanza, al que más admiro entre los artistas de España, al que, por haber vivido en mi tierra, estimado y querido, tal vez oiga a uno de sus hijos, que más que diplomático es... lo otro: lo que era más Don Quijote que Sancho, y Álvarez de Sotomayor que la generalidad de sus semejantes. Se trata de esto: Siendo yo ministro de mi país en Colombia, conocí allí a un joven escultor, entonces casi un niño, de humilde origen, pobrísimo, sin más familia que una madre y una hermana infelices, pero cuyos primeros trabajos escultóricos en piedra y en yeso despertaban el interés de todos los conocedores. La Municipalidad de Bogotá le sacó de su condición de ayudante de picapedrero, y le dio una pensión, muy modesta, para que estudiara en la Escuela, igualmente modesta, que se llama allí de Bellas Artes. Vi los trabajos de este joven, Rómulo Rozo; comprendí que había en él más talento y condiciones morales que en la generalidad de sus compañeros, y lo ayudé a levantarse. En poco tiempo el joven estudiante manifestó aún mayores capacidades: modeló bustos, algunos de ellos dignos de un artista avezado; hizo bocetos de estatuas y de grupos, en barro y en piedra (mármol no hay en Bogotá); compuso elegantes motivos decorativos; trabajo en cerámica, variedad de cacharros y otros objetos, decorados con bichos y plantas que él recogía en sus excursiones al campo; y, sobre todo, manifestó un entusiasmo y una energía tales en el desarrollo de su natural vocación, una tal fiebre de levantarse y de triunfar, a pesar de la morosidad y pesadez de aquel ambiente artístico, que puse todo mi empeño en obtener que saliera de su país, y fuera a España, con una beca de su Gobierno. Becas había, las había ofrecido el Gobierno español, y algunas instituciones artísticas y el propio Gobierno estuvieron de acuerdo en dar una, la de escultura, al joven Rozo. Pero se trataba de un pobre, de un sin empeños o "palancas" cómo se dice por aquí; y las becas se las llevaron los que tenían nombres y amigos. Lo de siempre. Yo tal vez habría podido obtener lo que era de justicia, y así me lo dejó esperar el Presidente de la República; pero partí del país, y el propio gobierno cayó.

He seguido desde lejos al joven olvidado. Y ahora sé que en una resolución de esas que solo pueden tomar los hombres de verdadero carácter, ha decidido partir para España, por "su cuenta" (si cabe esta expresión...), con los cuatro centavos clásicos en el bolsillo. Llegar de Bogotá a la costa, es casi tan grave como ir de Colombia a España. Para este muchacho ha sido la primera prueba, y la ha vencido valientemente. Ahora me anuncia que toma el primer vapor para la península, o se va a nado, y yo he aprobado su determinación. Cuando un artista capaz, inteligente y ambicioso, le pone así "el cuero duro" a un océano de dificultades, y sale así de miserable y tímido rebaño humano, debe ser oído por quién tiene oídos, y debe ser protegido. He ayudado, pues, a Rozo, para que llegue hasta Madrid; y allá llegará, tal vez sin otro bagaje que esta carta en la mano, su talento, su capacidad para el trabajo, su honorabilidad, y su decisión de montarse sobre la fortuna. Más, por

desgracia, no me es posible hacer por el momento (nada), porque pertenezco al otro rebaño de los pobres a sueldo. Mi Gobierno no cae, ni nuestra administración, como Ud. lo sabe. Pero seguiré a Rozo desde lejos.

Ahora le pido a usted, al hombre noble y al artista que ha llegado a cimas desde dónde se puede ser útil a los jóvenes que lo merecen; desde donde se puede ser benéfico, y proteger con eficacia a un "semejante", los siguientes servicios. (Imagínese Ud. que estuviera oyendo "voces", como las de Juana de Arco, y no leyendo una carta escrita desde estas tristes cimas de América).

Rozo no conoce a nadie en Madrid. Tal vez ni sus propios compatriotas se interesarán por él, aun cuando hoy escribo también al Ministro D. Francisco Urrutia, a quien no conozco. Necesita entrar a la Escuela de Bellas Artes, y tal vez Ud. podría facilitarle este ingreso. Una palabra suya podría ser decisiva en este asunto.

Y enseguida, el punto más grave en la situación de este niño; él no tiene pensión, ni cuenta con nada. Pero puede trabajar, y trabaja bien, con absoluta dedicación; en Bogotá trabajó largos meses en el taller del escultor compatriota suyo, Rodríguez del Villar, e hizo realmente maravillas, porque parte de las figuras de un "kolossal" (sic) monumento encargado por el Estado a del Villar fueron obra de Rozo. Yo fui testigo de ello. Podría, pues, este muchacho, ocuparse en el taller de un gran escultor, en una fábrica de objetos de arte, en labores de cerámica (tiene imaginación y modela bien). Ya sabe Ud. que conoce el trabajo artístico en piedra. En Bogotá dividió su tiempo entre sus estudios escolares, el taller de del Villar, obras decorativas para edificios, trabajitos propios, etc. Últimamente se ha ganado su vida en el puerto de Barranquilla (Colombia) donde esperaba vapor y... centavos, para emprender el viaje, en la fábrica de cerámica de otro español generoso y de buen corazón: Don Francisco Vadenéz (sic). El muchacho puede, pues, ganarse la vida en trabajos aún pesados y que no soportan razas y clases más finas. Los frailes de diversas órdenes, de Bogotá y otras ciudades de Colombia, lo hicieron trabajar variedad de obras escultóricas en sus conventos e iglesias.

Dios quiera Sr. Álvarez de Sotomayor, que esté en la mano de Ud. poder presentar este joven tan digno de apoyo, a personas, talleres, fábricas, o lo que sea, donde pueda ganarse su pan y su cama, y también las horas libres para sus estudios. Esto le bastará. Está acostumbrado a la pobreza casi absoluta. Pero está claro que la miseria, en una capital como esa, podrá vencerlo y arruinar aún su talento y su admirable carácter.

¿Qué más puedo decirle? Solo que yo personalmente quedo a su disposición como el más agradecido de sus admiradores, y, me atrevo a decirlo, de sus amigos desconocidos. Adoro a España, y antes de Rozo, varios españoles, en Europa y América, me han visto interesarme por ellos con la misma afición y estima. ¡Dios proteja a ese pobre niño y a quien le tienda la mano en tierra extranjera!

Suyo

Diego Doblé Urrutia

Ministro de Chile en Quito.

La carta contiene varios datos de interés para conocer mejor las fases iniciales de la trayectoria de Rozo. En particular, arroja luces sobre la cuestión de las becas que el artista recibió, o con las cuales soñó, para llevar a cabo su formación. Por lo general, la bibliografía solo habla de la escasa y efímera pensión que Rozo recibió de mano del presidente Marco Fidel Suárez, gracias a la intercesión de Doblé Urrutia. Pero la cuestión es más compleja. En

una fecha imprecisada, Rozo habría recibido una primera beca de parte de la Municipalidad de Bogotá para poder estudiar en la Escuela de Bellas Artes y así emanciparse de su condición de picapedrero. Luego hubiera tenido que ser el destinatario de una de las becas ofrecidas por el gobierno español para estudiar en Madrid, pero esta beca no le fue otorgada. La triste realidad, constatada por Doblé Urrutia con amargo realismo, es que las becas disponibles terminaban siendo concedidas sólo a estudiantes con apellidos o amigos influyentes. Rozo, por su condición social, no podía aspirar a ellas. Es solo en este punto que entra en escena el presidente Marco Fidel Suárez, quien, por la intermediación de Doblé Urrutia, otorga a Rozo una pequeña pensión que se perfila casi una compensación por la mancada concesión de la beca a España. De todos modos, también esta beca se revelaría efímera, ya que no pasó del fin del periodo presidencial de Marco Fidel Suárez (1921). Al perder la beca presidencial - hecho que, como comentado, coincidió con la partida de Doblé Urrutia hacia Quito - Rozo quedó desamparado y es en ese momento que hay que colocar su firme determinación de dejar el país. Para un muchacho de origen humilde como él, no había otra salida si quería terminar su formación y llegar a trabajar como artista profesional.

Pero la carta de Doblé Urrutia a Álvarez Sotomayor aporta también elementos importantes acerca de la producción de Rozo durante su periodo formativo en Bogotá. Se confirma que el artista trabajó por unos meses como asistente de taller para Rodríguez del Villar y se especifica – elemento antes no mencionado - que durante este periodo realizó parte de las figuras de una escultura colosal (con toda probabilidad se trata del monumento a Ricaurte) que el Estado había encargado al español. Además, se menciona que Rozo, al lado de la producción escultórica de tipo escolástico-académica, se dedicaba también a la producción de trabajos de índole decorativo, prevalentemente en cerámica, basados sobre motivos locales (“variedad de cacharros y otros objetos, decorados con bichos y plantas que él recogía en sus excursiones al campo”). Sobre este punto cabe hacerse una pregunta: ¿Son estos trabajos, que se intuyen libres y personales, la semilla del soberbio decorador, especializado en motivos vegetales y animales, que florecería durante los años europeos? Asimismo, la carta atesta que la producción de esculturas religiosas no se limitó al busto del padre Buenaventura, sino que incluyó varios trabajos destinados a conventos e iglesias de

Bogotá y de otras ciudades del país. Para el joven, esta clase de encargos representaba sin duda un medio de subsistencia; pero el interés económico convivía con una profunda sensibilidad religiosa, atestada por múltiples fuentes, que tiene que ser puesta en relación con la religiosidad de su madre y sus orígenes chiquinquireños.

Como último, el documento de Dublé Urrutia es importante en cuanto nos permite entender mejor lo que aconteció durante el periodo que Rozo transcurrió en España. Si se confrontan los pedidos que el diplomático chileno hace a Álvarez de Sotomayor (“Necesita entrar a la Escuela de Bellas Artes... Podría, pues, este muchacho, ocuparse en el taller de un gran escultor, en una fábrica de objetos de arte, en labores de cerámica”) con lo que fue el efectivo derrotero seguido por el joven en Madrid, salta a la vista que las recomendaciones de Dublé Urrutia fueron tomadas casi que al pie de la letra por Álvarez de Sotomayor, ya que Rozo, como recuerda Gutiérrez Viñuales en un valioso estudio monográfico realizado antes de encontrar la carta - *Tallando la patria. Una colección de fotografías*³⁷⁸ - no solo ingresó como estudiante en la Real Academia de San Fernando, donde se vinculó de manera particular al escultor cordobés Mateo Inurria, sino que trabajó de forma remunerada en la fábrica de objetos religiosos del sacerdote y escultor asturiano Félix Granda y Buyilla, ganándose el cargo de retocador de cera, y se desempeñó como ayudante no retribuido, por alrededor de un año y medio, en el taller del escultor Victorio Macho. La Escuela de Bellas Artes, el taller de un gran escultor, la fábrica de objetos de arte, todo lo que Dublé Urrutia pidió para Rozo terminó dándose de forma casi literal.

La obra española de Rozo

Si durante su periodo formativo en Colombia Rozo se mantuvo preponderantemente en el ámbito de un realismo academicista de fondo histórico (los bustos de Dublé Urrutia, de Marco Fidel Suárez, del padre Buenaventura García, la colaboración en la realización del monumento a Ricaurte), el contacto con el ambiente madrileño corrió su trabajo hacia el

³⁷⁸ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Tallando la patria. Una colección de fotografías*, Bogotá, ed. La Silueta, 2015. Este estudio amplía de manera notable el conocimiento del periodo europeo de Rozo y proporciona elementos significativos para formular nuevas interpretaciones acerca de su trayectoria. La realización de la investigación se debe al hallazgo de parte del autor, en una librería anticuaría de Montevideo, de una caja con al interior una amplia colección de fotos y documentos de época relativos al escultor chiquinquireño.

simbolismo y, especialmente, hacia un simbolismo de carácter decorativo. Intentando una periodización, Gutiérrez Viñuales reconoce dos fases simbolistas en la trayectoria de Rozo: una época de “simbolismo de tradición europea” que se extiende de 1923 a 1926, comprendiendo toda la estancia en Madrid (1923-1925) y el comienzo del periodo parisino (1925-26); y una época de simbolismo “indoamericano”, que se consolida en el transcurso del periodo parisino³⁷⁹.

El periodo del “simbolismo de tradición europea” se caracteriza por una serie de trabajos donde los sujetos religiosos (*Llamador de la puerta del paraíso*, *Símbolo eterno*) conviven con sujetos derivados de la mitología clásica (*Salomé*, *Dios Pan*, *El rapto de Dejanira* – Fig. 49 -), sujetos literarios (boceto del *Monumento a María*, de Jorge Isaacs) y sujetos alegóricos (*La Música*) marcados por un acento decorativo y la presencia de elementos *deco*.

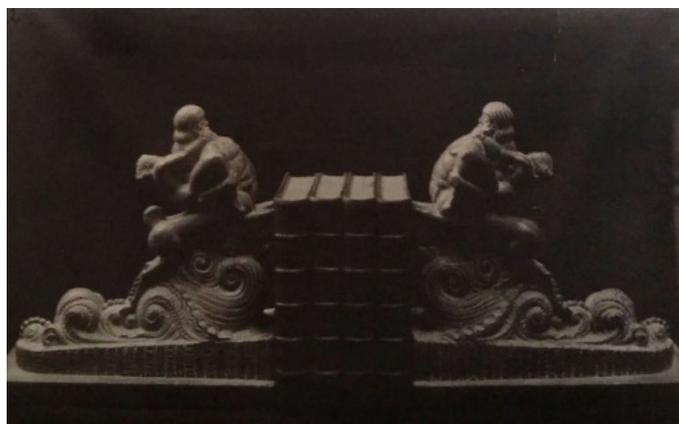


Ilustración 49 - Rómulo Rozo, *El rapto de Dejanira*, soporte de libros en bronce, 1925-26.

De acuerdo con Gutiérrez Viñuales, la clave para entender como Rozo llegó a realizar esta clase de obras se encuentra en los diferentes ambientes que frecuentó en Madrid. Victorio Macho, por ejemplo, le habría transmitido todo el bagaje de sus precedentes experiencias parisinas (el conocimiento de maestros como Rodin, Maillol, Bourdelle, Mestrovic, Mateo Hernández) y puede ser, además, la fuente de los elementos decó. De la misma manera, la experiencia en la fábrica de arte religioso de Félix Granda sería la más importante para

³⁷⁹ Ibid., pp. 16-17.

explicar la profusión decorativa que se evidencia en los trabajos más ambiciosos que el chiquinquireño realizó en esos años, como el *Llamador de la puerta del paraíso* (1924 – Fig. 50). En la fábrica de Félix Granda, escribe Gutiérrez Viñuelas, “Rozo experimentará nuevas sendas simbolistas, principalmente vinculadas al arte sagrado, siendo características de los talleres la importancia dada a la precisión en cuestiones iconográficas, a la escultura en talla directa, en piedra o madera, y a la orfebrería. Es muy factible que este espacio marque el origen de la primera obra trascendental de Rozo en Europa, el *Llamador de la puerta del paraíso* (1924)”³⁸⁰.



Ilustración 50 - Rómulo Rozo, *Llamador de la puerta del Paraíso*, bronce, 1924.

Obra de refinada orfebrería y de carácter hiper-decorativo, el *Llamador de la puerta del paraíso* funde reminiscencias barrocas con sugerencias simbolistas, *nouveau* y *deco*. A nivel temático, la obra habla de la relación que existe entre el pecado original, el sacrificio de

³⁸⁰ Ibid., p. 16.

Cristo en la cruz y la posibilidad, para los fieles, de acceder al Paraíso. Mas allá de la profusión decorativa, el argumento es tratado con precisión, síntesis, orden y simetría, caracteres que serían propios también de la fase del simbolismo indoamericano del artista. La cruz es el elemento que estructura la composición. Es colocada en el centro, con el rostro de Dios padre en la intersección de los dos brazos, y simboliza el sacrificio de Cristo, que permitió a los fieles de cancelar el pecado original y acceder al paraíso. El pecado original es representado alrededor de la parte inferior del brazo vertical de la cruz, que viene a identificarse con el árbol bíblico del bien y del mal. Alrededor del árbol, se encuentra enroscada la serpiente del libro del Génesis, representada, como relevado por Álvaro Medina, de manera análoga a como lo hace Miguel Ángel al tratar este tema en la Capilla Sixtina³⁸¹. Las figuras de Adán y Eva se encuentran a los lados del árbol, mientras el fruto del pecado – la manzana – aparece en la base de la composición. La referencia al paraíso se halla en el objeto mismo del llamador, cuya función es justamente la de tocar a las puertas del cielo.

Victorio Macho apreció mucho este trabajo, al punto que, como recuerda Christian Padilla, intervino para que fuera incluido en la sección española de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas que tuvo lugar en Paris entre abril y octubre de 1925³⁸². Aquí el *Llamador* no solo obtuvo críticas favorables, sino que fue premiado con una medalla de oro, hecho que contribuyó de forma sensible al despegue de la carrera del artista. La noticia del galardón llegó pronto a Colombia, convirtiéndose en un nuevo elemento para la construcción del mito de Rómulo Rozo como muchacho de origen humilde que enaltecía su patria en el exterior gracias a su talento y a su dedicación. El impacto del premio fue tal que, como mencionado, su viejo maestro Francisco Antonio Cano llegó a hacer enmienda pública por no haber reconocido a tiempo el talento del artista.

Pero el *Llamador* resulta aún más sugestivo si lo ponemos en relación con *Bachué*, escultura que Rozo realizó en Paris entre 1925 y 1926 y que expuso en la edición de 1926 de la

³⁸¹ Álvaro Medina, “La Bachué de Rómulo Rozo en el contexto suramericano”, *op. cit.*, pp.42-43.

³⁸² Cabe recordar que un efecto colateral de esta exposición fue el de lanzar el art decó como tendencia internacional.

Exposición Internacional de Artes Decorativas, el mismo evento donde el año anterior había expuesto el *Llamador*. A primera vista, el *Llamador* y *Bachué* no tienen mucho en común, afuera del carácter decorativo. Sin embargo, consideradas con atención, las dos obras presentan profundas analogías. En primer lugar, la figura de Eva, progenitora de la humanidad según el cristianismo, es un equivalente, en el universo cultural chibcha, de *Bachué*, diosa progenitora de los indios chibchas. En segundo lugar, el tema de la serpiente enroscada es común a los dos trabajos. Adicionalmente, el hecho que las dos esculturas hayan sido presentadas, a un año de distancia, en el marco del mismo evento, la Exposición Internacional de Artes Decorativas, no solo las pone automáticamente en relación, sino que ofrece pistas para entender el proceso que pudo llevar a Rozo del simbolismo de raíz europea del *Llamador* (en este caso específico, simbolismo cristiano) al simbolismo indoamericano de *Bachué*. Los mitos de Eva y de *Bachué* tratan un mismo tema: la población de la tierra. Pasando de la Eva cristiana a la Eva muisca, Rozo empieza su recuperación del patrimonio mítico y estético del mundo prehispánico, acercándose al nacionalismo cultural, sin por esto negar su apego al cristianismo, como bien testimonia la existencia del *Llamador*.

Si ponemos las dos obras una junto a la otra, encontramos señalada la dúplice dimensión religiosa de las culturas latinoamericanas: por un lado una dimensión cristiana, resultante de la sedimentación de la conquista (ya se mencionó como Rozo, procedente de la capital mariana de Colombia, era muy apegado al cristianismo); por el otro, una dimensión ligada a la pervivencia – aunque en muchos casos se trate solo de un hecho histórico-cultural - de los mitos que relatan la cosmovisión de las culturas prehispánicas.

Rozo mantuvo a Eva y *Bachué* separadas. No llegó a fundirlas en un sincretismo indo-cristiano como el que, sólo pocos años atrás, había sido intentado por el mexicano Saturnino Herrán en el tríptico *Nuestros Dioses*. Sin embargo, estamos frente a una búsqueda similar. Como notado por Gutiérrez Viñuales, “la presencia [...] de dioses prehispánicos y cristianos en obras del colombiano, a veces conviviendo en las mismas, lo ubican en una sensibilidad que había tenido cultores en América como el mexicano Saturnino Herrán y su serie *Nuestros dioses* (1918), en una de cuyas creaciones fusiona a la

Coatlicue azteca con un Cristo crucificado”³⁸³. Cabe señalar, además, que Rozo y Herrán participan de un mismo clima simbolista, en el cual las temáticas religiosas no son únicamente la expresión de las creencias individuales de los artistas, sino que asumen el valor de símbolos culturales e identitarios. Es a este nivel que se mueven Eva y Bachué, Cristo y Coatlicue.

París

Luego del éxito del *Llamador*, Rómulo Rozo decidió establecerse en la capital francesa, donde se quedó de manera ininterrumpida hasta 1931, exceptuados unos meses de 1929 que transcurrió en Sevilla para llevar a cabo la decoración del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana. Lo más remarcable del periodo francés es el comienzo de la fase del simbolismo indoamericano con la realización, a finales de 1925, de la talla directa en granito negro que representa a *Bachué, diosa generadora de los indios chibchas* (Fig. 51).

Desde el punto de vista formal, la pieza se caracteriza por un marcado hieratismo y una original fusión entre el modelado europeizante y pulido del torso de la diosa y la profusión decorativa, de inspiración prehispánica, que interesa las otras zonas del cuerpo. Se destaca, además, la presencia de elementos *deco*. Con admirable sintetismo – capacidad ya manifestada por Rozo en el *Llamador* - la obra condensa en una única imagen toda la narración mítica relativa a la diosa. De acuerdo con las *Noticias históricas de las conquistas en Tierra Firme en las Indias occidentales* de Fray Pedro Simón, Bachué vino junto con su hijo - el cual, creciendo, se volvería su consorte - para poblar los territorios de los indios chibchas (o muiscas) y, una vez llevada a cabo su tarea, se convirtió en serpiente y se hundió, junto con su hijo-esposo, en la laguna sagrada de Iguaque.

³⁸³ Gutiérrez Viñuales, *op. cit.*, p. 41.



Ilustración 51 – Rómulo Rozo, Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas, *granito negro*, 1925-26.

Álvaro Medina relata como Rozo logró condensar toda la parábola de Bachué en una única imagen: “Rozo representó a Bachué y su consorte en dos momentos cruciales, separados entre sí por el lapso de los numerosos años que le tomó a la pareja cumplir la misión de poblar la tierra. El primer momento está plasmado de la cintura hacia arriba y nos muestra a los dos personajes al salir de las aguas por primera vez, cuando el varón es prácticamente un bebé. El segundo momento se desarrolla de la cintura hacia abajo, cuando los consortes se convierten en culebras y vuelven a la laguna de Iguaque porque han cumplido la misión generatriz que tenían asignada”³⁸⁴.

No es este el lugar para analizar el simbolismo de cada detalle de la obra. Para esto se remite a los ensayos de Álvaro Medina, Christian Padilla y Melba Pineda reunidos en el libro *La*

³⁸⁴ Álvaro Medina, “La Bachué de Rómulo Rozo en el contexto suramericano”, *op. cit.*, p. 42.

*Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano*³⁸⁵. Sin embargo, cabe remarcar que, para que la escultura diga todo lo que puede acerca de la evolución del trabajo de Rozo, tiene que ser puesta en relación con el *Llamador de la puerta del Paraíso*. Como antes dicho, las dos piezas fueron presentadas por separado en dos ediciones sucesivas de la Exposición de Artes Decorativas de Paris (el *Llamador* en la edición de 1925 y *Bachué* en la de 1926). En el espacio entre los dos eventos, el mito judaico-cristiano de Eva se transformó en su correlativo mito chibcha. Las dos obras tratan el mismo tema, aunque visto desde dos perspectivas culturales distintas; y existe también un aspecto formal en común: el sesgo decorativo.

El carácter decorativo es, sin lugar a duda, el aspecto preponderante tanto del *Llamador* como de *Bachué*, aunque se podría ir más allá, afirmando que la decoración es un trazo que acomuna la entera producción no escolástica de Rozo entre los comienzos en Bogotá (lo señala la carta, antes mencionada, de Doblé Urrutia a Álvarez de Sotomayor) hasta sus últimos años parisinos. Sobra decir, además, que el talante decorativo del *Llamador* y de *Bachué* queda confirmado también por el carácter de la manifestación donde las obras fueron exhibidas por primera vez. La Exposición de Arte Decorativo, como su nombre lo indica, estaba dedicada primariamente a trabajos de índole decorativo. Lo único que cambió, cuando la Eva del *Llamador* se volvió *Bachué*, fue el “signo cultural” de la decoración. Si el *Llamador* poseía una decoración europeizante, entre barroco y *nouveau*, *Bachué* marcó la aparición de una fantasiosa decoración neomuisca para la cual el escultor, ante la carencia de fuentes iconográficas prehispánicas específicas sobre el tema - exceptuados unos tunjos estilizados que se cree representasen a *Bachué*, no existían imágenes de la diosa³⁸⁶ - pudo tomar inspiración en las ricas colecciones de arte prehispánico del museo del Trocadero o del Museo del Louvre, aunque en la obra, como señalado tanto por los primeros comentadores como por la historiografía más reciente,

³⁸⁵ AAVV, *La Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano*, Bogotá, Editorial La Bachué, 2013.

³⁸⁶ A estos tunjos hacen referencia Liborio Zerda en su *El Dorado* (Bogotá, ed. Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883) y Miguel Triana en su ya muchas veces mencionado *La civilización chibcha* (Bogotá, ed. Escuela Tipográfica Salesiana, 1922)

existen también influencias del arte oriental y egipcio, atribuibles al contacto del artista con piezas de esas civilizaciones en los museos parisinos y, más en general, en las abundantes referencias exotistas presentes en la arquitectura y el arte europeo de finales del siglo XIX, para no hablar de la gran cantidad de objetos provenientes de las colonias europeas que se podían encontrar en el mercado parisino y en las colecciones privadas de la época.

Bachué, sin embargo, fue solo la primera de una serie de obras indoamericanas. En el periodo comprendido entre su realización y 1931 – año en el cual el artista dejó París para establecerse en México - el escultor representó diferentes dioses y animales simbólicos de la mitología chibcha, apelando a un bagaje de formas y elementos decorativos propio del repertorio muisca. Pertenecen a esta fase las esculturas *Bochica* y *Tequendama*, dos *Serpientes sagradas*, *Dios del arte chibcha*, *Ofrenda al sol*, *Perro brujo*, así como toda la decoración que Rozo realizó en 1929 para el pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

La novedad de estas piezas, en comparación con las que el artista realizó en el periodo madrileño, reside sobre todo en los sujetos indoamericanos (no occidentales) y en los elementos decorativos de inspiración prehispánica, pero hay que subrayar que la dimensión mítico-simbólica (por lo que respecta el contenido) así como la orientación decorativa (por lo que respecta la forma) constituyen elementos de continuidad entre la fase madrileña y la parisina. Lo que cambia es el signo cultural de los mitos y el signo estético de las decoraciones.

De ser estrictos, habría que hablar de una única macrofase mítico-simbólico-decorativa en la producción europea de Rozo. Pero al interior de esta macrofase se pueden reconocer dos momentos: uno en el cual predominan mitos, símbolos y decoraciones de raíz europea, y otro en la cual se acentúa la referencia a mitos, símbolos y decoraciones de raíz americana prehispánica. Una verdadera nueva fase comenzó solo entre el final del periodo parisino y la llegada a México, cuando las formas que el artista esculpía comenzaron a depurarse, los volúmenes a acentuarse y los mitos, tanto europeos como indoamericanos, a desaparecer.

El indoamericanismo de Rozo puede entonces ser considerado como una etapa, o una específica variación, dentro de un más amplio periodo decorativo-simbolista que abarca la entera estadía europea del artista. De hecho, el indoamericanismo, una vez que aparece, no se vuelve exclusivo. Estando en París, al lado de sujetos tomados de la mitología chibcha, Rozo siguió trabajando también temas mitológicos caros a los simbolistas occidentales (*Preludio, Exuberancia*) así como temas ligados a lo religioso cristiano (*El símbolo, Ternura india*).

El indoamericanismo se limitaba al tema y a la gramática decorativa; no era algo que revolucionara la esencia plástica de las composiciones. Esto lo indicó con claridad el historiador Germán Rubiano Caballero: “Es indudable – escribe - que estando en Paris – a partir de 1925 – el escultor no se limitó a mirar el gran arte del viejo continente, sino que, muy seguramente, el colombiano estudió el arte prehispánico del Museo del Trocadero, así como las colecciones de arte antiguo del Museo del Louvre. Pero, fueron más los temas, las decoraciones, las composiciones estilizadas, los aspectos que el escultor entrevió, que el poder tremendo de sus volúmenes y la esencialización cargada de significados religiosos o simbólicos que un artista como Moore si descubrió, por los mismos años, visitando las salas antiguas del Museo Británico”³⁸⁷. A esto se podría agregar que obras como *Bachué*, con su hieratismo a-pático, tampoco respondían a algún intento de penetrar en los meandros de la psicología, el sentimiento y el alma indígena, como lo haría el mismo Rozo durante su fase mexicana, o como, a partir de los treinta, lo haría, en Colombia, un escultor como José Domingo Rodríguez.

Es indudable, sin embargo, que algo sucedió en el lapso que separa el *Llamador* de *Bachué*. Algo empujó Rozo hacia los temas ligados a la mitología prehispánica y hacia la recuperación de los motivos decorativos de los pueblos originarios. La decisión de esculpir *Bachué* implicó

³⁸⁷ Germán Rubiano Caballero, “La imagen del hombre americano en la escultura”, en *Nacionalismo en el arte*, ciclo de conferencias, 2-15 mayo de 1984, Universidad Nacional, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Centro Hábitat, Bogotá, cit. en Ricardo Arcos Palma, “*La Bachué*: una diosa chibcha en el apogeo del nacionalismo”, en AAVV, *La Bachué de Rómulo Rozo, un icono del arte moderno colombiano*, pp. 87-11, ed. La Bachué, Bogotá, 2013, p. 89

algún tipo de voluntad de “nacionalizar” su trabajo. Este es un elemento de novedad en su trayectoria, que debe ser resaltado y comprendido a fondo.

¿Qué empujó Rozo hacia el simbolismo indoamericano? Responder a esta pregunta no es sencillo, ya que parecen haber múltiples motivaciones. Un papel lo tuvo, posiblemente, el gusto por lo exótico y lo primitivo, orientado principalmente hacia las culturas extraeuropeas, que permeaba los ambientes artísticos e intelectuales de París ya desde el siglo anterior. Lo exótico había llegado de la mano del colonialismo y tuvo un repunte en el contexto cosmopolita de la París de los años veinte³⁸⁸.

Era por lo menos desde los tiempos de Gauguin – finales del siglo XIX - que los artistas se esforzaban por aprovechar lo exótico y lo primitivo al fin de renovar el arte occidental³⁸⁹. Pero había también toda una veta de la arquitectura y de la decoración de época romántica y tardo-romántica, conocida como “eclecticismo”, que traía inspiración de estilos lejanos en el espacio y en el tiempo. De aquí vinieron el neorromántico, el neogótico, los edificios y decoraciones de resonancias hindúes, las japoneserías, las chineserías y, entre otras cosas, el neoprehispanismo, que alcanzó a tener cierta difusión en los países latinoamericanos³⁹⁰. Para un escultor como Rozo, procedente de un país “exótico” como Colombia, no debió ser difícil entender que los europeos eran atraídos por la diferencia cultural y que esta era una clave para tener éxito. De aquí, posiblemente, el redescubrimiento del pasado prehispánico y la reelaboración de sus mitos a partir de motivos decorativos de los cuales existían abundantes ejemplos en las grandes colecciones de “arte primitivo” del Museo Etnográfico del Trocadero o del Louvre. El único inconveniente era que los muisca - pueblo prehispánico al cual Rozo ligó su trabajo, por ser originarios, como él, de la zona correspondiente al actual departamento de Boyacá - no representaban sus dioses en

³⁸⁸ Las artes de África, Asia, Oceanía y América Latina despertaban gran interés y fueron objeto de importantes exposiciones que repercutieron en la obra de muchos artistas. Como ejemplo, se puede recordar la exposición *Les arts anciens de l'Amérique* que tuvo lugar en 1928 en el Museo de Artes Decorativas y que fue reconocida por Joaquín Torres García como el germen de su Universalismo Constructivo.

³⁸⁹ William Rubin (comp.), *Primitivism in 20th Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1994

³⁹⁰ Acerca del neoprehispanismo véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana – 1877/1921*, en revista *Vitruvius*, año 4, Brasil, octubre de 2003; accesible online: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647>

imágenes. Esto obligó al artista a recurrir a una abundante dosis de fantasía a la hora de esculpir, de la nada, figuras como Bachué, Bochica o Tequendama.

Estos argumentos sugieren que la “nacionalización” que experimenta la obra de Rozo experimentó al tomar contacto con el ambiente artístico de París no se debió tanto a un agudizarse del sentimiento nacionalista del autor – cosa también posible y común a muchos migrantes -, cuanto a las exigencias de un medio sociocultural que, sobre todo en el caso de los artistas no-europeos, demandaba productos que, en lugar de acercarse a la tradición del viejo continente, se diferenciase de ella.

Las versiones de Acuña

Esta hipótesis tiende a ser convalidada por unos comentarios del artista santandereano Luis Alberto Acuña (1904-1994), que en juventud fue compañero de Rozo en París. Llegado a Europa en 1924 con una pequeña beca del departamento de Santander del Sur, Acuña permaneció en el viejo continente hasta 1929. Viajó por Alemania e Italia, trascurrió una temporada en España, pero el grueso de su estadía fue en París, donde estrechó amistad con Rozo. La relación entre los dos artistas es testimoniada por un grupo de fotografías de la época (Fig. 52) y por una serie de comentarios que ambos hicieron, a posteriori, acerca de aquellos años. El santandereano fue un testigo directo e íntimo del periodo parisino de Rozo, razón por la cual sus palabras deben ser tomadas en cuenta seriamente.



Ilustración 52 - Rómulo Rozo (en el medio) con Luis Alberto Acuña (a la derecha) y otra persona no identificada en París frente al museo del Louvre, ca. 1926.

El testimonio más antiguo es una entrevista de 1929 que Acuña, entonces recién regresado de Europa, concedió a la revista *El Gráfico*. De ser sinceras y reportadas fielmente, las palabras del santandereano señalan que el Rozo indoamericano no fue el producto de una sincera búsqueda estética de carácter nacionalista-identitario, sino de una especie de juego oportunista, dictado por el deseo de tener éxito en un París hambriento de exotismo y de extrañezas “modernistas”, que el entrevistado consideraba sumamente peligroso para un joven artista latinoamericano en formación. “Paris... - señala - es un peligro para el estudiante, dadas las nuevas tendencias modernistas. Si tú quieres buscar o definir tu personalidad, figurar en la prensa, en los círculos artísticos y sociales, ve a Paris y fabricate un motivo exótico. Allí está entrando el aire americano de la novedad y de las cosas raras y absurdas. Rómulo Rozo, mi amigo y a quien tú conoces, sin mengua de su talento, ha entrado por este camino. ¿Tú, como yo, comprendes en pintura o escultura, el arte geométrico? Rozo es un gran inventor de ideas fabulosas y de motivos extraños propios del medio: ¡se burla del público!”³⁹¹.

³⁹¹ Santiago Martínez Delgado, “Paris, un peligro para el estudiante. Una hora con Luis Alberto Acuña”, *El Gráfico*, n.915, Bogotá, 16 de febrero de 1929, pp. 2064-2066. La aversión de Acuña hacia el modernismo era compartida también por el crítico Max Grillo, quien, en un artículo de 1928 acerca del santandereano,

A los ojos de Acuña, resultaba mucho más saludable el ambiente de Madrid, donde transcurrió una temporada en 1927: “Allí (el estudiante latinoamericano, *ndr*) lo encuentra todo: lengua propia, costumbres, apoyo, maestros, y, sobre todo, a la inversa de otras partes, una especie de corriente artística perfecta”³⁹². Descendiente de una familia española de alcurnia, el Acuña de finales de los veinte y comienzo de los treinta no parece dispuesto a aceptar una “nacionalización de las imágenes” que se limite a resucitar, a punta de fantasía y de sueños, un mundo precolombino perdido; pensaba más bien, como revela su obra de comienzo de los treinta, en un indigenismo que tuviese como sujeto al verdadero pueblo colombiano - los campesinos, los labradores, la gente humilde -en cuya cultura palpitaba todavía la raíz española, fusionada con la indígena³⁹³.

Muchos años después de estos primeros comentarios, en el capítulo sobre la escultura nacional que escribió para la *Historia extensa de Colombia* (1965), el mismo Acuña, ya maduro y preocupado por trazar, desde una posición de autoridad, los lineamientos de la

escribió que en Europa el artista “ha sabido mantenerse dentro del justo medio, sin dejarse dominar por el prestigio de los principios de la pintura académica, pero, también, sin entregarse a las orgías del modernismo que, ansioso de una originalidad anárquica, va desorientado camino del caos. Probablemente si Acuña, en vez de empezar sus estudios en Madrid, los hace en París, habríase entregado a las locuras pictóricas que la extravagancia de la época consagra momentáneamente. Salvo mejor opinión, la escuela donde deben estudiar nuestros jóvenes artistas son las de Madrid y Roma. Corren el peligro de echar a perder sus cualidades naturales en un medio que desconcierta por ser el lugar de cita de los más enrevesados cosmopolitismos. Después de que hayan pasado por las disciplinas clásicas de las escuelas de Madrid y de Roma, su entrada a la Torre de Babel les será, sin duda, provechosa” (Cfr. Max Grillo, “Pintores colombianos. Luis Alberto Acuña”, en *Cromos*, n. 640, Bogotá, 22 de diciembre de 1928, pp. 14-15.). Por la semejanza del contenido y de la época, vale la pena también citar un comentario del artista peruano Juan Devescovi contenido en una carta que envió a un pariente suyo desde París en relación con una exposición que presentó en 1927 en la *Maison de l’Amérique Latine* de la capital francesa: “Aquí en París (...) para poder llamar la atención hay que hacer lo más absurdo que se pueda imaginar; esa es la única manera de conseguir críticas” (cit. en Ricardo Kusunoki, “Imaginarios de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en *Amauta*”, en Beverly Adams y Natalia Majluf (org.), *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*), catálogo de exposición, ed. Museo Reina Sofía, Madrid, 2019). La convergencia de estos comentarios señala que algunos de los artistas latinoamericanos que llegaron a París en los años veinte se orientaron hacia soluciones novedosas no tanto porque creían en ellas, sino para hacerse notar en el medio local.

³⁹² Ibid.

³⁹³ Hacia 1929 – año de los comentarios aquí mencionados – la obra de Acuña no se había todavía “nacionalizado”, pero ya estaba incubando esa otra vertiente del nacionalismo artístico que a comienzo de los treinta tomaría la senda de un indigenismo de corte realista y social, aunque sin carácter reivindicatorio. Además del propio Acuña, esta tendencia fue seguida también por figuras como José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Ramón Barba. Estos artistas son tratados individualmente en el capítulo siguiente, con particular referencia a la producción de comienzo de los años treinta.

historia del arte nacional, propuso otra versión, más benévola, acerca de la aparición de una inquietud nacionalista en el arte de Rozo, así como en la suya propia. Cuenta que un día de 1926, en París, durante la inauguración del Salón du Franc, donde tanto él como Rozo exponían, se les acercó Pablo Picasso, el principal exponente de aquellas tendencias “modernistas” parisinas que en 1929 el santandereano tanto desaprobaba, quien les dijo unas palabras destinadas a cambiar el curso del arte colombiano:

“El día de la inauguración entró a la sala Pablo Picasso y todas las miradas se dirigieron a él. Yo hablaba con Rómulo Rozo y nos dijimos: vamos a saludarlo... Atrevámonos. Nos acercamos y le hablamos en español. Le dije: Maestro, mi amigo y yo lo invitamos a ver nuestras obras. Picasso observó mi cuadro y la bella escultura de Rómulo. Entonces me cogió la oreja derecha y, con gesto sincero, comentó: Las obras de ustedes son irreprochables técnicamente, pero lamento que siendo ustedes unos muchachos... de Sur América, de allá del trópico, no demuestren ese hecho. Demuestren con sus obras que son de esos países exóticos que nosotros los europeos soñamos como algo maravilloso, de una riqueza extraordinaria. Creen sin sujeción a los cánones clásicos. Realícense. Esto es lo que esperamos ver en el arte de ustedes los americanos”³⁹⁴

Los dos comentarios de Acuña aquí reportados – el de 1929 y el de 1965 – resultan contradictorios: en el primero, el artista muestra un decidido rechazo a todo tipo de extravagancias “modernistas”, reduciendo su amigo Rozo a un talentoso inventor de motivos exóticos, por medio de los cuales se burlaba del público; mientras en el segundo utiliza unas supuestas palabras de Picasso, el gran padre del “modernismo”, para autoatribuirse, junto con Rozo, la paternidad del arte moderno colombiano de orientación nacionalista.

¿Cuál de los dos comentarios es más sincero? Caben pocas dudas que sea el primero y lo demuestra el mismo curso tomado por la historia del arte colombiano a comienzo de los

³⁹⁴ Cit. en Christian Padilla, *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*, Bogotá, ed. Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007, p. 108; a su vez, Padilla toma la información de Aníbal Noguera, “El fascinante laberinto del maestro Acuña”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 16, n. 1, enero de 1979.

años treinta. Acuña y otros exponentes de la escena artística colombiana de la época cuestionaron la validez del indigenismo arcaizante y orientaron el arte nacional en una dirección menos fantástica y más anclada en la historia y en la realidad sociocultural, además sin excluir el elemento “español”, por considerarlo parte de la identidad nacional.

La anécdota de Picasso resulta mucho menos atendible. Como notado por Christian Padilla, hay una serie de elementos la hacen cuanto menos dudosa. Por ejemplo, el encuentro con Picasso se remontaría a 1926, fecha en la cual sabemos que *Bachué* ya había sido esculpida; además, es anómalo que un relato tan significativo aparezca tanto tiempo después (1965) y, cosa aún más sospechosa, justo el año siguiente al que Rozo muriera, sin nunca mencionarlo³⁹⁵. Con buen atino, Padilla plantea que la anécdota haya sido elaborada *a posteriori* por el propio Acuña como herramienta para desvirtuar las fuertes críticas que Marta Traba venía dirigiendo en esa época hacia él y su generación. La invitación que Picasso, máxima autoridad del “modernismo”, habría extendido a Rozo y Acuña para americanizar su arte sin someterse a los cánones clásicos podría ser entonces una narración elaborada adrede y tardíamente por Acuña para reivindicar, para él en la pintura y para Rozo en la escultura, el papel de auténticos fundadores del arte moderno nacional³⁹⁶.

Sin embargo, existen también otros elementos por no tomar a la letra los comentarios hechos por Acuña en 1929. Si bien Rozo pudo haber sacado provecho del gusto europeo por lo exótico – esto es del todo comprensible en un joven sin medios económicos, que tenía que sobrevivir en la caótica y competida capital mundial del arte - no se puede descartar, como parece hacerlo Acuña, que al realizar sus obras indoamericanas tuviese también una genuina intención nacionalista.

La génesis del indoamericanismo de Rozo

No hace falta escarbar mucho entre la bibliografía sobre Rozo para darse cuenta del profundo sentimiento patriótico, referido tanto a Colombia como a América, que siempre lo animó. Al esculpir *Bachué* y las otras obras indoamericanas, el escultor no se limitó a

³⁹⁵ Rozo murió justo el año anterior (1964).

³⁹⁶ Cfr. Christian Padilla, *op. cit.*, pp. 108-113.

responder a una demanda de exotismo proveniente del medio parisino, desahogó también un hondo sentimiento patriótico, agudizado por la lejanía del país y un deseo de enaltecer la cultura de su tierra en un contexto cosmopolita como el de la capital francesa, en el cual se daban cita escritores y artistas de todo el mundo.

Las analogías formales y temáticas entre el *Llamador* y la *Bachué* indican que la aparición de lo “americano” no fue un hecho abrupto, sino el producto de una búsqueda. Pero ¿qué pudo inducirlo a americanizar su obra, más allá de la conveniencia de responder a la demanda de exotismo que provenía del medio parisino? Una posible explicación se encuentra en el contacto que el artista tuvo, en París, con una red de intelectuales colombianos y latinoamericanos de sensibilidad prevalentemente arielista y vasconcelista, para los cuales una de las preocupaciones principales era la de independizar a Latinoamérica no sólo en lo político, sino también en lo espiritual.

Dada la escasez de documentación disponible, no es fácil determinar la cantidad y la profundidad de las relaciones que el artista alcanzó a tejer en un medio efervescente y heterogéneo como el del París de los años veinte. Unas figuras que sobresalen, entre sus contactos, son los cuatro miembros del comité organizador de una exposición individual que Rozo presentó en 1928 en el *Cercle Paris-Amerique Latine*: Eduardo Santos (colombiano), Max Grillo (colombiano), un hombre de apellido Peña (de nacionalidad incierta) y Hugo David Barbagelata (uruguayo)³⁹⁷. La muestra en el *Cercle* (Fig. 53) – este lugar fue un punto de referencia importante para varios artistas latinoamericanos que trabajaron en París durante la segunda mitad de los veinte³⁹⁸ - puede ser considerada el punto culminante de la fase indoamericanista del Rozo parisino. En ella, el artista presentó todos sus principales trabajos reconducibles a esta tendencia; y es razonable pensar que los

³⁹⁷ Estos nombres son referidos por el propio Rozo en una importante carta que dirigió a Diego Dublé Urrutia desde Bohema el 24 de noviembre de 1929. Cfr. Rómulo Rozo Krauss, *op. cit.*, pp. 108-109

³⁹⁸ Además de Rozo, entre 1925 y 1928 hubo exposiciones individuales de Jiménez Armongol, Armando Maribona, Carmen Saco, Elena Del Carpio, Francisco Olazo, Manuel Domingo Pantigoso, una colectiva de argentinos (Rodolfo Alcorta, Hector Basaldua, Guillermo Butler, Pablo Curatella Manes, Juan Manuel Gavazzo Buchardo, Alberto Guiraldez, Roberto Ramaugé, Tito Saubidet, Manuel Norry-Villarubia) y la exposición de Rozo que se analizará más adelante. El *Cercle Paris-Amerique Latine* era conocido también como *Association Paris-Amerique Latine* o simplemente *Cercle de l’Amerique Latine*. Véase el sitio web del proyecto *Transatlantic Encounters*: <http://chnm.gmu.edu/transatlanticencounters/items/show/5151>

miembros del comité organizador – todos intelectuales de trayectoria y con influencia política - no solo aprobaron, sino que también alentaron la realización de estos trabajos.

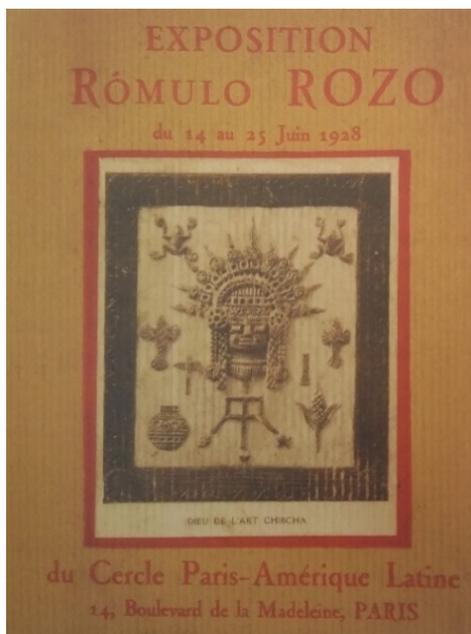


Ilustración 53 - Portada del catálogo de la exposición de Rozo en el Cercle Paris Amérique Latine, 1928.

Intelectual y político liberal perteneciente a la generación del centenario, Eduardo Santos fue un hombre muy influyente en la Colombia de la primera mitad del siglo XX. En 1913 adquirió el periódico *El Tiempo* y en 1921, tras la desaparición del republicanismo, corriente a la cual había inicialmente adherido, lo transformó en la voz oficial del liberalismo moderado. Santos protagonizó una brillante carrera dentro del Partido Liberal y en 1938 conquistó la presidencia de la nación. Su admiración por la cultura europea, en especial francesa, era notable. A lo largo de su vida, transcurrió largas temporadas en París. En 1908, luego de haberse graduado en Derecho en Colombia, viajó a la capital francesa para especializarse en Literatura y Sociología; y regresó allí entre 1926 y 1929 – este fue el periodo en el cual entró en contacto con Rozo – antes de que su país lo llamara de vuelta para asumir la dirección de la campaña presidencial de Enrique Olaya Herrera, quien llevaría nuevamente el liberalismo al poder luego de varias décadas de gobiernos conservadores.

Políticamente, Santos siempre fue un moderado, pero empatizaba con el ideal nacionalista-americanista de Vasconcelos y tenía una aguda conciencia de la urgencia de forjar una cultura nacional en Colombia. No acaso estuvo cerca del grupo de *Universidad* y, durante su segunda permanencia en París, se distinguió como uno de los principales sostenedores y promotores de los artistas colombianos que llegaban a aquella ciudad.

Eduardo Santos empezó a apoyar a Rozo hacia 1927, luego de que Victorio Macho le enviara una carta desde España en la cual elogiaba las capacidades del joven escultor, asegurándole que “hombre así dotado exige ayuda para desarrollar sus sueños y dar así con ellos honra a la patria”³⁹⁹. Para apoyar económicamente al artista, Santos le compró algunas de sus esculturas del periodo “indoamericano”, enviando luego unas reproducciones fotográficas a Colombia, adonde una de ellas (*Tequendama*) terminó siendo portada de *Universidad*⁴⁰⁰. Además, en vista de la exposición del *Cercle Paris-Amerique Latine*, costéó el envío a París de un grupo de obras que Rozo había dejado en Madrid y, luego del éxito de la exposición del *Cercle*, intercedió para que al artista fuera nombrado responsable de la decoración del pabellón colombiano en Sevilla. Asimismo, una vez regresado a Colombia, Santos se interesó para que el artista fuera nombrado agregado cultural en la embajada colombiana de Ciudad de México, facilitando así su traslado al país azteca. No puede postularse una influencia directa de Santos sobre el giro indoamericano de Rozo, ya que cuando el propietario de *El Tiempo* llegó a París, en 1926, la *Bachué* ya había sido esculpida; pero todo indica que el trabajo del chiquinquireño encontraba su gusto estético y tuvo, en él, un convencido sostenedor.

³⁹⁹ Victorio Macho a Eduardo Santos, carta situada y fechada Madrid 1927, sucesivamente publicada en el periódico bogotano *El Tiempo* del 9 de enero de 1928. La carta se encuentra reproducida en Rómulo Rozo Krauss, *Rómulo Rozo, escultor indoamericano*, México, Ed. Universidades de Latinoamérica, 1974, p.23. Vale la pena subrayar que la carta de Victorio Macho a Santos es una respuesta, lo que hace suponer que Santos le había escrito anteriormente, quizás para pedirle un concepto sobre el artista. En todo caso, Macho aprueba las obras indoamericanistas de Rozo, que había conocido por medio de fotografías. “Por las fotografías – escribe -que conozco de sus últimas obras se ve que el ambiente de París no ha alterado sus cualidades raciales, y sigue produciendo con una constante evocación de su tierra natal. Esto para mi tiene un gran interés, pues delata auténtica personalidad artística”.

⁴⁰⁰ Cfr. cap. 3.

Otro miembro del comité organizador de la exposición del *Cercle Paris-Amerique Latine* fue Maximiliano Grillo, mejor conocido como Max Grillo, quien en aquel momento se encontraba en París como diplomático. Originario del departamento de Caldas, Grillo era un poeta, crítico, ensayista y político de orientación liberal. Dotado de un temperamento moderadamente romántico, poseía un gusto cercano al modernismo rubendariano y sus escritos de crítica de arte, diseminados en varias publicaciones, se cuentan entre los más lúcidos de la época. Max Grillo apreció el carácter ingenuo y bondadoso de Rozo, así como su obra, que consideraba el resultado de un trabajo infatigable para interpretar, sin esnobismo, los mitos de la teogonía chibcha.

La relación entre el crítico y el escultor fue particularmente estrecha en el bienio 1927-1928. En un artículo de 1927, dedicado a las participaciones colombianas en el Salón de París, Grillo defiende la validez del trabajo de Rozo, apoya su candidatura para una beca gubernamental y lo propone para realizar una estatua del cacique Nutibara, figura que a sus ojos encarnaba, como ninguna otra, las ideas de libertad e independencia en la historia colombiana⁴⁰¹. Siempre en 1927, Grillo escribió otro artículo que fue reproducido en más de un periódico colombiano. “Con Rómulo Rozo en el Cementerio del Pere Lachaise” – así se titula - relata la bella historia de superación del escultor, subrayando la protección que este recibió de parte de Dublé Urrutia y la importancia del magisterio de Victorio Macho. Pero lo que más interesa, aquí, son algunos comentarios que resultan muy sugerentes para comprender la obra indoamericana del artista. En sintonía con el primer juicio de Acuña sobre la obra de Rozo, Max Grillo señala cierto exceso de motivos decorativos exóticos. El chiquinquireño, escribe el autor de la nota, “se empeña en interpretar los simbolismos de la mitología chibcha y reviste sus estatuas de Bachué y de otros mitos indígenas de

⁴⁰¹ Max Grillo, "El Salón de 1927: Obras de Santamaría, Roberto Pizano, Tobón Mejía y Rómulo Rozo", en *Cromos*, Bogotá, vol. XXIV, 10 de septiembre de 1927, *sip*. Acerca de la figura, casi mítica, del cacique Nutibara, líder indígena que opuso una épica resistencia a los conquistadores españoles, véase José Orlando Melo, “La conquista. 1500-1580”, en José Orlando Melo (org.) *Historia de Antioquia*, Medellín, ed. Suramericana, 1987.

parámetros exóticos que, si bien revelan la imaginación exuberante del escultor, llega el exceso decorativo a estorbar en parte, la sencillez expresiva de sus figuras”⁴⁰².

La “imaginación exuberante” es un elemento que acomuna las obras del simbolismo indoamericano de Rozo y al resto del indigenismo neoprehispánico de los años veinte. El carácter fantástico, lejano de la realidad y de la verdad histórica, constituye el trazo peculiar de esta producción. Lo declara el propio Rozo, en el artículo de Grillo, mientras se encuentra en el cementerio parisino de Père Lachaise, frente al monumento fúnebre de Oscar Wilde esculpido por Epstein: “Así me gustan a mí las obras de arte – dice Rozo -. ¡Más allá de la realidad y de la vida!... Yo esculpo a Bachué no como ella pudo ser, sino como yo la imagino”⁴⁰³.



Ilustración 54 – Otra versión del artículo de Max Grillo, “Con Rómulo Rozo en el Cementerio del Père Lachaise”, publicada en junio de 1927 sobre El Tiempo con el título “Rómulo Rozo y el Pegaso angélico”. El artículo es ilustrado con una imagen de la escultura Bochica. La foto de la escultura había sido enviada a Bogotá por Eduardo Santos, el dueño de El Tiempo, quien la había adquirida en París directamente con Rozo.

⁴⁰² El artículo de Max Grillo, “Con Rómulo Rozo en el Cementerio del Pere Lachaise”, es fechado Paris, 15 de abril de 1927 y es reproducido en Napoleón Peralta Barrera (org.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal*, ed. Gobernación de Boyacá y Academia boyacense historia, Tunja, 1999, pp. 115-117. El artículo apareció también en *El Tiempo* con el título “Rómulo Rozo y el Pegaso angélico” el 26 de junio de 1927 (pp. 57-59). Cabe señalar que el artículo de *El Tiempo* está acompañado por una foto de la escultura *Tequendama* que Eduardo Santos, quien la había adquirido en París junto con otras obras de Rozo, hizo llegar y, como se ve, circular en Bogotá. Solo por hacer un ejemplo, otra reproducción de una de las esculturas adquiridas por Santos en París, la de *Bochica*, apareció en la portada de *Universidad* del 25 de febrero de 1928.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 116-117.

En un texto sucesivo, redactado en el marco de la exposición del *Centre*, Grillo arroja también luces sobre las fuentes de inspiración de Rozo. De acuerdo con su testimonio, el artista escarbaba en los museos que recogían piezas de las civilizaciones antiguas, no sólo americanas – un elemento, este, que puede deponer a favor de quienes suponen la presencia de fuentes hindúes o egipcias⁴⁰⁴ - y también en las crónicas españolas de la Conquista⁴⁰⁵.

Del personaje de apellido Peña solo se sabe que era un “gran amigo” de Dublé Urrutia – un dato, de por sí, bastante esclarecedor - que trabajó mucho para organizar la exposición de Rozo en el *Cercle Paris-Amerique Latine*⁴⁰⁶. Muchos más datos, al contrario, existen sobre el cuarto miembro del comité, el escritor y diplomático Hugo David Barbagelata.

En *Tallando la patria*, Gutiérrez Viñuales se detiene sobre este último personaje, que fue amigo y mantuvo una correspondencia con Rodó; que fue amigo del poeta nicaragüense Rubén Darío, quien en 1911 prologó su libro *Bolívar y San Martín en el centenario de Venezuela*; que fue amigo del escritor y diplomático peruano Ventura García Calderón, junto al cual, en 1917, escribió el libro *La literatura uruguaya (1757-1917)*; y que, hacia 1920, dirigió la revista parisina *Biblioteca Hispanoamericana*⁴⁰⁷. El perfil de Barbagelata es el del intelectual *arielista* que, siguiendo el ejemplo de Rodó, trabajaba en favor de la creación de una conciencia latinoamericana y de redes intelectuales - las colaboraciones con Rubén Darío y Ventura García Calderón son reveladoras - capaces de construir esa conciencia a nivel continental. Además, en línea con Rodó y Vasconcelos, Barbagelata veía

⁴⁰⁴ El orientalismo de Rozo es señalado por la revista *Universidad* (L.D.D., “Los que llegan: Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n.133, Bogotá, 11 de mayo de 1929). Por su lado, Álvaro Medina utiliza la expresión “bachuismo orientalizante” en el artículo “La revista *Universidad* y el arte moderno colombiano”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, 1990, 4-5, pp. 217-227, p. 224.

⁴⁰⁵ A propósito de este último punto véase, Max Grillo, “Rómulo Rozo et les mithes indigènes”, en el catálogo de la exposición “Rómulo Rozo en Cercle Paris-Amérique Latine”, que tuvo lugar en París entre el 14 y el 25 de junio de 1928 (cit. en Christian Padilla, *La llamada de la tierra...*, op. cit., p. 84).

⁴⁰⁶ Así lo define Rozo en una carta que envió a Dublé Urrutia desde Bohema el 24 de noviembre de 1929.

⁴⁰⁷ Gutiérrez Viñuales se detiene sobre este personaje en cuanto considera que pueda estar relacionado con la llegada a Montevideo de la caja de fotografías y documentos relativos a la obra de Rozo que él mismo halló en una librería de viejo de la capital uruguaya y que constituyó el estímulo inicial para la realización de su estudio. No sólo Barbagelata era uruguayo, sino que cinco de las fotos de la caja llevan el sello de Barbagelata, indicando su dirección en París: rue Paul Féval 16.

en los Estados Unidos una nación práctica y ruda, contrapuesta a una Latinoamérica espiritual⁴⁰⁸.

Estos breves perfiles de algunos de los intelectuales y políticos que apoyaron el trabajo de Rozo en París no explican directamente la aparición de *Bachué* y de las otras obras indoamericanas, pero son útiles para entender el tipo de cultura y de gusto de quienes rodeaban al artista. Lo que parece haber en común, entre los admiradores de Rozo, es un trasfondo arielista y vasconcelista (Eduardo Santos y Barbagelata coinciden en esto) y una sensibilidad cultural modernista y esteticista (Max Grillo en particular).

Aunque no lo explican todo, estas consideraciones ayudan a comprender la atmósfera cultural e intelectual dentro de la cual cuajó el indoamericanismo mítico-decorativo de Rozo. Por su carácter preciosista, refinado, simbolista y hasta esotérico, esta producción resulta ajena a la historia y la realidad social, así como a las soluciones más radicales de las vanguardias, raramente indulgentes hacia lo decorativo. El indoamericanismo de Rozo tiene que ser reconducido, más bien, en el ámbito del esteticismo decadente y, en particular, dentro de esa veta que centraba sus propuestas en revivales - a veces puristas, a veces eclécticos - de soluciones formales y decorativas provenientes de épocas pasadas: el románico o el gótico en ámbito europeo, lo inca o lo azteca en ámbito americano.

Miguel Triana

Sin embargo, hay que considerar también otra posible influencia para explicar el giro indoamericano de la obra de Rozo. Diferentes historiadores (Medina, Padilla, Gutiérrez

⁴⁰⁸ Ante las amenazas de intervención en México del Secretario de Relaciones de los Estados Unidos, Frank B. Kellogg, emitidas como reacción frente a la política petrolera del presidente Plutarco Elías Calles, el intelectual argentino José Ingenieros hizo circular en París la invitación a manifestarse en contra del imperialismo yankee a la cual Barbagelata no dudó de adherir, junto con un amplio frente de intelectuales. Firmada por José Ingenieros, la invitación a manifestar contra el imperialismo yanqui fue sostenida por Manuel Ugarte, Hugo D. Barbagelata (1887), Carlos Quijano (1900), Antonio Miró Quezada (1875), Alberto Zérega Fombona, Alcides Arguedas (1879), Guillermo Padilla Castro (1899), Miguel S. Valencia, Camilo Riveiro, Leonardo Pena (Ignacio Pérez Kellens), Miguel Ángel Asturias (1899), Armando Maribona (1894), José M. Mendoza, Juan Isidro Jiménez Grullón, Toño Salazar (1900) y León Pacheco (1902).

Viñuelas, María Isabel Botero, Melba Pineda) han puesto en relación el indoamericanismo del chiquinquireño con la obra del ingeniero e intelectual bogotano Miguel Triana, uno de los precursores de los estudios de arqueología, antropología y etnología en Colombia, ya mencionado, en este estudio, con relación a *Los cojines de Tunja* de Otálora.

En un estudio pionero, *La civilización chibcha*, publicado en 1922 por la Escuela Tipográfica Salesiana de Bogotá⁴⁰⁹, Triana se acerca a la cultura muisca como a la fuente de la identidad nacional. Partiendo de un análisis de las características físicas del territorio sobre el cual surgió la cultura muisca, Triana llega a proponer una visión de conjunto, destacando, entre otras cosas, una serie de mitos que luego la fantasía de Rozo haría revivir en el arte, como el de *Bachué*, diosa generadora de los muiscas, o de *Bochica*, protector y organizador social de los mismos.

Es incierto si el escultor y el arqueólogo llegaron a encontrarse personalmente en París – Lilia Gallo y Álvaro Medina sostienen que el encuentro ocurrió, pero no citan documentos al respecto⁴¹⁰ - sin embargo, es seguro que Rozo conoció la obra de Triana y que empatizó profundamente con ella, considerándola cargada de amor patrio. “Este libro – escribiría Rozo, refiriéndose a *La civilización chibcha* -, tan poco apreciado por nuestros gobiernos y por la mayoría de los colombianos, debería ser obligatorio en las escuelas primarias, como el Catecismo del padre Astete, por construir su enseñanza la base sagrada de la formación

⁴⁰⁹ La vinculación de esta obra capital con los salesianos abre la posibilidad de evaluar el peso que sectores de la iglesia pudieron tener en el redescubrimiento de la cultura prehispánica colombiana.

⁴¹⁰ Lylia Gallo piensa en la posibilidad de un encuentro personal cuando escribe que “el encuentro con Miguel Triana, investigador de etnología, a quien conocieran en París en 1926, despertó en los estudiantes un marcado interés por la mitología prehispánica y el origen del hombre colombiano” (Cfr. Lylia Gallo, “El movimiento Bachué” en *Aproximación nacionalista y modernista: años treinta y cuarenta*, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1981, cit. en Christian Padilla, *La llamada de la tierra...*, op. cit., p. 82). Admitiendo que el encuentro haya ocurrido, queda el hecho que *Bachué* fue empezada ya en 1925, lo que obliga a descartar la existencia una relación directa con el eventual encuentro con Triana. Diferente es el caso del libro, que Rozo pudo haber conocido anteriormente por medio del ambiente intelectual que frecuentaba en París. Por su lado, Medina no duda que Rozo y Triana se encontraron personalmente en París y retrodata la fecha a 1925, dejando entender que la realización de *Bachué* pueda tener alguna vinculación: “Miguel Triana, amigo y contertulio de Rozo en el París de 1925, donde los dos residían” (Cfr. Álvaro Medina, “La Bachué de Rómulo Rozo en el contexto suramericano”, op. cit., p.35).

espiritual de todo ciudadano colombiano, porque si el Catecismo enseña a conocer y amar a Dios, el libro de Triana enseña a conocer la tradición y a amar a la patria”⁴¹¹.

Cabe subrayar que, en este pasaje, el escultor no parece percibir algún contraste entre el dios católico, representado por el catecismo del padre Astete, y los dioses prehispánicos, evocados por el libro de Triana. No hay confusión posible: el dios católico es el dios verdadero; los dioses muisca no son dioses verdaderos, sólo son símbolos patrios. Esto acarrea que el indoamericanismo de Rozo no presupone ningún intento de revitalizar las viejas creencias muisca; lo único que pretende, reinterpreta mitos y motivos formales del pasado precolombino, es construir símbolos patrios. Los mitos muisca y los motivos formales traídos de las manufacturas prehispánicas constituyen un material original y auténtico del cual Rozo se sirve para evocar la idea de nacionalidad. Alejado de preocupaciones de naturaleza filológica o histórica, el artista reelabora fantasiosamente mitos y motivos formales, de manera acorde con su natural predisposición al decorativismo, pero también con la sensibilidad del ambiente intelectual que lo rodeaba, arraigado en el *humus* cultural modernista y decadente⁴¹².

El decadentismo no asignaba al arte la tarea de describir la realidad o de decir la verdad histórica, ni la de romper con la tradición o de movilizar al pueblo; la finalidad principal de la creación artística era la de producir obras colmadas de refinamiento y capaces, por esta vía, de producir un goce de los sentidos que rayaba en la experiencia mística. Sí se considera que, en los ambientes modernistas-decadentes en los cuales Rozo se movía, el ideal de la nacionalidad (aplicado tanto a la patria chica de Colombia como a la patria grande de Latinoamérica) era absolutamente central, y si se considera también que, como explicado anteriormente con relación a los *Cojines de Tunja* de Otálora, ya desde finales del siglo XIX existió toda una vertiente arquitectónica y artística latinoamericana orientada a expresar la

⁴¹¹ Antonio Álvarez Lleras, “Rómulo Rozo”, en *Lectura Dominicales de El Tiempo*, no. 326, 15 de diciembre de 1929, p.10.

⁴¹² Si bien en el ambiente intelectual de la París de la segunda mitad de los veinte coexistían tanto un indigenismo político de corte socialista como un radical vanguardismo estético, Rozo, por lo menos al comienzo, no parece conectarse con ninguno de ellos y sigue la senda de un simbolismo decorativo de matriz finisecular.

nacionalidad por medio de la recuperación de temas y motivos prehispánicos, se obtiene que la fuente primaria del Rozo parisino se encuentra en este tipo de sensibilidad y de ambiente.

Por su carácter fantástico y ajeno a las problemáticas sociales, el indoamericanismo del Rozo parisino no puede ser puesto en relación con el indigenismo de Mariátegui o de los mexicanos, mucho más comprometido con la realidad. Tampoco se puede hablar de una búsqueda de tipo vanguardista, ya que plásticamente (la referencia es sobre todo a la ságoma del cuerpo de Bachué, sin considerar los elementos decorativos) la obra se inscribe todavía en el marco de una tradición occidental de raigambre clásico. Descartadas estas posibilidades, no queda sino insertar el indoamericanismo parisino de Rozo en el marco de un simbolismo de tipo decadente; un simbolismo donde una refinada y no filológica evocación del universo mítico y estético prehispánico permite expresar un sentimiento patriótico desconectado de consignas políticas, económicas o sociales específicas. Desde esta perspectiva, se puede concluir que el indoamericanismo del Rozo parisino no abre nuevos caminos para el arte colombiano; representa más bien la máxima expresión del indigenismo neoprehispánico que comenzó a manifestarse en *Los cojines de Tunja* de Otálora (1921) y que encontró en el círculo de intelectuales de la revista *Universidad* - el discurso vale para las dos épocas, aunque cobra más fuerza en la segunda - unos hombres decididos a propagandearlo como ejemplo de un arte auténticamente nacional.

Conclusiones sobre el neoprehispanismo de Rozo

En la recuperación de mitos y formas precolombinas, Rozo identificó un camino para expresar originalmente lo nacional y lo indoamericano y, al mismo tiempo, para satisfacer el gusto por lo exótico que caracterizaba el ambiente parisino. La fase simbolista-indoamericanista del escultor se rige entonces sobre dos pilares solo aparentemente contradictorios: nacionalismo y exotismo.

No se equivoca el escultor y crítico chiquinquireño García Páez al señalar que Rozo resulta exotista o nacionalista según el punto de vista: "Si en Europa el joven artista despierta la curiosidad de sus colegas y de los críticos por su dedicación a lo típico, traído de su lejana

patria, en Colombia el reconocimiento del carácter nacionalista parte de momentos y apreciaciones distintos. Lo que en el Viejo Continente muestra rasgos peculiares de lo exótico, siempre tan caro a los artistas europeos, gracias a los impresionistas, a Matisse y a Picasso, ampliando al Continente Negro y al Lejano Oriente, en el Nuevo Mundo parece encarar una valiente lucha nacionalista en férrea defensa de lo autóctono, lo vernáculo, lo terrígeno y – definitivamente – lo contrario a *las locuras artísticas* norteamericanas y europeas”⁴¹³

De la exposición del *Cercle* al pabellón de Sevilla

La fase indoamericana abierta por *Bachué* tuvo sus momentos culminantes en dos eventos: la ya mencionada exposición en el *Cercle Paris-Amerique Latine* de Paris, ocurrida en 1928; y la decoración, el año siguiente, del pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, gracias a la cual el artista tuvo mucha resonancia en patria. Los dos acontecimientos están relacionados entre sí, ya que fue a raíz de la exposición parisina que Rozo consiguió el encargo de Sevilla; y ya que muchas de las obras que integraban la muestra del *Cercle Paris-Amerique Latine* fueron empleadas por el artista para la decoración del pabellón de Sevilla.

Fueron los logros parisinos que hicieron que en 1928 el gobierno colombiano, gracias sobre todo a la mediación de Max Grillo y Eduardo Santos, decidiera nombrar a Rozo “director de la decoración” (nótese, otra vez, el recurrir de la palabra “decoración”) del pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, un evento internacional de gran importancia, que representó al mismo tiempo la culminación y el comienzo del decaimiento del hispanoamericanismo político, así como de su correlativo estético, o sea la idea de un estilo - sobre todo arquitectónico, pero también pictórico y escultórico - basado en la fusión hispano-indígena y la recuperación no filológica del universo decorativo y mitológico prehispánico.

⁴¹³ César Gustavo García Páez, “Aproximaciones a la obra escultórica de Rómulo Rozo”, en, Napoleón Peralta Barrera (ore.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal*, Tunja (Colombia), ed. Gobernación de Boyacá y Academia Boyacense de Historia, 1999, pp. 105-114, p. 107.

El contexto político-cultural de la Exposición de Sevilla

Antes de analizar y comentar el trabajo de Rozo en Sevilla, es oportuno delinear el contexto político y cultural dentro del cual se produjo la Exposición Iberoamericana. La idea de llevar a cabo un evento de este tipo en Sevilla no era nueva. Empezó a ser planteada por lo menos desde 1911 por una España que quería recercarse a Latinoamérica luego del brusco corte representado por la Independencia, reforzando así los lazos materiales y espirituales que la unían a sus viejas colonias. Pero el origen de esa voluntad de reencuentro entre madre patria y excolonias era aún más lejano. España y Latinoamérica empezaron un nuevo acercamiento luego de que Madrid perdió sus últimas posesiones coloniales en las Américas (Cuba y Puerto Rico) como consecuencia de la Guerra hispano-estadounidense de 1898⁴¹⁴. Para los habitantes de las excolonias, este hecho marcó el fin de la percepción de España como una amenaza imperial directa y el perfilarse, en su lugar, de nueva amenaza imperial, la de los Estados Unidos, país que entonces estaba conociendo un avasallador desarrollo material y que, una vez completada la conquista del Oeste, estaba proyectando cada vez más su sombra sobre el resto del hemisferio. Este nuevo panorama estratégico hizo envejecer rápidamente, entre los americanos, la vieja lógica de la contraposición con España que había marcado el siglo de la Independencia y favoreció una lenta recuperación y valorización, de parte de un amplio frente de intelectuales, de los profundos nexos culturales que siglos de historia común habían plasmado entre la península ibérica y los países americanos. Pero el reacercamiento a España no se debió solo a razones políticas; jugó también un factor cultural: el manifestarse, a comienzos del siglo XX, de una profunda crisis del materialismo positivista entre las élites político-culturales latinoamericanas. El positivismo - una filosofía científicista que estuvo en auge en la segunda mitad del siglo XIX - denostaba todo lo español (ni hablar de lo indígena) reconociendo en ello un factor de atraso. Por compensación, su crisis trajo consigo una revalorización del talante y la tradición espiritual de España, por lo general contrapuestos al vulgar pragmatismo que reinaba en

⁴¹⁴ Ganada por los Estados Unidos en poco tiempo y con pocas bajas, la Guerra hispano-estadounidense se concluyó con la independencia de Cuba de España, bajo supervisión estadounidense, mientras España cedió Guam, Puerto Rico y las Filipinas a los Estados Unidos a cambio de 20 millones de dólares.

los Estados Unidos, país cuyo norte seguía siendo el positivismo. Hombres como Vasconcelos en el norte y Rodó en el sur enaltecieron la espiritual España por sobre los materialistas Estados Unidos e indicaron claramente en la lengua y en las tradiciones de la vieja madre patria, fusionadas con el aporte indígena, el núcleo profundo de la identidad latinoamericana.

El reaceramiento entre Latinoamérica y España, marcado lingüísticamente por el auge del término “hispanoamericanismo”, comenzó a evidenciarse ya en el marco de las celebraciones por el centenario de la independencia que varios países realizaron entre 1910-11 y alcanzó su ápice con la exposición de Sevilla, para luego empezar a decaer, ya que, a partir de los años treinta, se asistió a un nuevo alejamiento entre las partes, debido, por un lado, al hecho de que España volvió a estar sujeta a gobiernos dictatoriales y, por el otro, a un cambio del panorama cultural y político en Latinoamérica, que hizo que la postura hispano-americanista de figuras como Rodó, Rojas o Vasconcelos empezara a ser remplazada por un nacionalismo político y cultural más radical, que no admitía nexos “regresivos” con la madre-patria⁴¹⁵.

Fue dentro de este marco cultural que hacia 1911, en España, se empezó a plantear la idea de realizar una gran exposición iberoamericana, que subrayase los vínculos entre España y sus excolonias. Pero el proyecto logró concretarse sólo en 1929, cuando el gobierno dictatorial de Primo de Rivera consideró que se trataba de una iniciativa útil para reforzar los lazos materiales y espirituales con América.

La Exposición fue inaugurada el 9 de mayo de 1929 y estuvo abierta hasta el 21 de junio de 1930. En ella participó la mayoría de los países de la región: Argentina, Chile, Guatemala, Uruguay, Perú, Colombia, México, Cuba, República Dominicana y Venezuela, El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia, Ecuador. Además, fueron invitados los países iberoamericanos lusos hablantes (Portugal y Brasil) y los Estados Unidos.

⁴¹⁵ A propósito de este último punto se trata, en otras palabras, del paso del hispanoamericanismo al indoamericanismo relatado en el capítulo anterior.

En términos generales, Sevilla representó una tentativa de armonizar hispanismo y americanismo y de favorecer un repunte del concepto de hispanoamericanismo. Lo señala claramente la arquitectura de muchos pabellones de la feria, donde el estilo neocolonial convive armónicamente con decoraciones americanizantes, de inspiración prehispánica. Lejos de obstaculizar este tipo de integraciones entre lo hispano y lo americano, el gobierno de España las avalaba como manifestaciones simbólicas del reencuentro cultural y político entre la madre patria y sus viejas colonias, esta vez en un plano de igualdad y respeto mutuo. Existía también una institución cultural, la Unión Ibero-Americana, cuya finalidad era justamente la de tejer redes y fomentar intercambios entre España y los países latinoamericanos⁴¹⁶. La Unión Ibero-Americana fomentaba el hispanoamericanismo, entre otras cosas enviando a América los mejores representantes de las ciencias, las artes y las letras españolas, y trayendo a España, gracias a becas financiadas por el gobierno, artistas e intelectuales latinoamericanos.

Por ejemplo, en el marco de la exposición de Sevilla, la Unión Ibero-Americana envió a Bogotá al jesuita español Zacarías García Villada, quien se presentó como el embajador de un hispanoamericanismo nuevo, capaz de superar el trauma de la separación entre la madre patria y las viejas colonias. Al comentar la visita del padre García Villada en un editorial sobre la revista *El Gráfico*, Daniel Samper Ortega, uno de los intelectuales colombianos más cercanos a la Unión Ibero-Americana, recordó la importancia del programa de becas de estudio en España que el gobierno peninsular destinaba a los estudiantes americanos de pintura y escultura; y aprovechó también la ocasión para perorar la causa de un gran proyecto de intercambio cultural sostenido por la *Unión Ibero-Americana*: fundar en Madrid una ciudad universitaria donde la juventud de América pudiera fraternizar entre sí y, al mismo tiempo, conocer España. “Nada – escribe Samper Ortega - vincula mejor a los hombres que los recuerdos y amistades de juventud: ni nada puede ligar mejor a las naciones que toda una red de amistades individuales tendida por encima de los mares y de los continentes. Con las becas que don Alfonso XII paga de su peculio a los estudiantes

⁴¹⁶ Fundada en 1885, la Unión Ibero-Americana es una asociación española que se destaca por respaldar y propagandear el hispanoamericanismo.

americanos de pintura y escultura, se ha realizado una labor de aproximación y de cordialidad mucho más vasta que con las legaciones, casi siempre descoloridas y opacas”.⁴¹⁷

Durante su visita, el padre García Villada dictó una conferencia en el Teatro Municipal en la cual elogió las decoraciones realizadas por Rómulo Rozo en Sevilla. Lejos de percibir las como un desafío a lo español, como tiende a interpretarlas Christian Padilla⁴¹⁸, destaca que el artista, “saliéndose de las normas vulgares, ha ido a beber su inspiración en la orfebrería y cerámicas indígenas, sorprendiendo sus motivos, perfeccionando su técnica y adaptando al medio ambiente [...] la ejecución plástica de sus figuras”.⁴¹⁹

En los equilibrios políticos y diplomáticos del hemisferio occidental, la Unión Iberoamericana era antagónica a la Unión Panamericana, una institución dirigida desde Washington, que apuntaba a atraer a Latinoamérica bajo la influencia de los Estados Unidos. Pero había algo que acomunaba estas dos agencias: ambas eran expresiones de dos potencias extranjeras que se disputaban la adhesión de Latinoamérica con el fin de ejercer un predominio geopolítico, material y espiritual sobre la región. La Unión Panamericana tenía de su lado el poderío económico y comercial de los Estados Unidos; mientras la Unión Ibero-Americana el poder sutil, pero profundo, de la proximidad cultural. Lo comprendió claramente Gregorio Hernández de Alba, un intelectual colombiano que, si bien tiende a ser presentado como indigenista, se perfila más bien como un hispanoamericanista en la línea de Rodó y Vasconcelos. Para Hernández de Alba no había duda: Colombia tenía que inclinarse hacia la Unión Ibero Americana, “y sin embargo – escribe - nuestros poderes no ven muy claro y pagan, por la fuerza del más grande, contribución de mentes y contribución de dineros a una sociedad Panamericana de Washington cuyas publicaciones son propaganda saxo-americanista y cuyos fines son lo mismo, y no han hecho nada por

⁴¹⁷ Daniel Samper Ortega, “Colombia y España”, en *El Gráfico* n. 932, 15 de junio de 1929, pp. 352-353. Este tipo de política ha sido retomada en la España de finales del siglo XX y comienzo del siglo XXI para consolidar los lazos culturales - favoreciendo así también los lazos políticos y económicos - entre España y Latinoamérica en el marco de la globalización neoliberal.

⁴¹⁸ Cfr. Christian Padilla, “Un templo para la diosa Bachué: el pabellón de Colombia en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929-1930)”, en AAVV, *La Bachué de Rómulo Rozo, un icono del arte moderno colombiano*, op. cit., pp. 46-67.

⁴¹⁹ “Colombia en la exposición de Sevilla – Un gran artista colombiano”, en *El Gráfico* n. 932, Bogotá, 15 de junio de 1929, pp. 359-361.

pertenecer a la Unión Ibero Americana cuando ya hasta el gobierno Panameño forma ya buena parte de ella y cuando recibimos muestras tan consagradas de un afecto que ciudadanos particulares tienen que mantener....”⁴²⁰.

A la luz de cuanto dicho hasta ahora, la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue un evento de gran impacto simbólico, en el cual tomó cuerpo a esa idea de una original fusión hispano-indígena que había sido vehiculada, desde comienzo del siglo, por una amplia corriente intelectual que, inconforme frente a la remoción del pasado indígena y colonial promovida por los gobiernos y los intelectuales “positivistas” de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX, había comenzado a redescubrir y valorar el pasado precolonial y colonial americano, de una manera análoga a como en la Europa del siglo XIX los románticos empezaron a redescubrir y valorar el Medioevo, época antes denostada por los iluministas, encontrado allí las raíces profundas de las modernas naciones europeas. A esta corriente son asociables intelectuales de primer orden como los argentinos Ricardo Rojas, Martín Noel, Ángel y Alfredo Guido, el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre (en sus comienzos), el venezolano Rufino Blanco Fombona, el uruguayo José Enrique Rodó, los mexicanos del Ateneo de la Juventud, en particular José Vasconcelos, el colombiano Germán Arciniegas y muchos otros más.

La Exposición Iberoamericana simbolizó el reencuentro de América con España. En esa ocasión, los países latinoamericanos reconocieron sus profundos lazos con España, aunque sin renunciar a plantear su identidad de forma distinta, recurriendo a una fusión (mestizaje cultural) entre el elemento hispano y el elemento indígena. Es en este sentido, a juicio de quien escribe, que hay que leer el trabajo que Rozo llevó a cabo en el pabellón de Colombia.

El estilo “eurindico”

La construcción y decoración de los pabellones nacionales de la Exposición de Sevilla resultó una extraordinaria ocasión de intercambio y de diálogo entre arquitectos, escultores y

⁴²⁰ Gregorio Hernández de Alba, “Colombia: breve reseña de su movimiento artístico e intelectual”, en *El Gráfico*, n. 939, Bogotá, 3 de agosto de 1929, pp. 752-754. Cabe señalar que unos años después Gregorio Hernández de Alba pediría y obtendría la colaboración de Rozo para la ilustración de sus *Cuentos de la Conquista*.

artistas de todas las Américas y la península ibérica. Los pabellones se encontraban relativamente cerca el uno del otro y esto favoreció el intercambio entre ideas estéticas y estilos diferentes, contribuyendo a unir mayormente el continente bajo el perfil estético.

Un rápido examen de los pabellones de tres países clave – Argentina, Perú y México – revela el prevalecer de una arquitectura de tipo historicista, basada en modelos coloniales y prehispánicos, a veces entremezclados y a veces solo acercados el uno al otro. Argentina asignó la realización de su pabellón al arquitecto Martín Noel, teórico, a partir de la idea de “Eurindia” de Ricardo Rojas, de un estilo centrado en la fusión hispano-indígena⁴²¹. Fiel a esta concepción, Noel proyectó un edificio en estilo neobarroco con elementos decorativos indoamericanos y mestizos, en cuya realización intervinieron artistas como Alfredo Guido, Gustavo Bacarisas, Rodolfo Franco, y el ceramista Montalván (Fig. 55).

⁴²¹ Arquitecto, historiador del arte y político argentino, Martín Noel (1888-1963) ha sido uno de los principales impulsores de un estilo arquitectónico americanista, basado en la fusión de los elementos hispano e indígena en Argentina y Latinoamérica. Algunas de sus principales contribuciones teóricas - *Contribución a la Arquitectura Hispanoamericana* (Buenos Aires, ed. Peuser, 1921) y *Fundamentos para una estética nacional* (Buenos Aires, ed. Peuser, 1926) - se remontan a los años que precedieron la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



Ilustración 55 – El pabellón de Argentina en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Perú construyó su pabellón en estilo “neoperuano”, lo que también implicaba una fusión entre lo colonial y lo indígena (Fig. 56). Manuel Piqueras Cotoí, el arquitecto peruano-español encargado del proyecto, explicó así su ideal estético en una entrevista de 1926 al periódico español *El Liberal*: “Yo he sentado esta teoría que espero forme escuela. Un poco extravagante es, si se quiere, pero es racional. Estudiando la raza nueva, aún en formación, se perciben claramente las influencias españolas e india, y en el arte, para que pueda definirse, debe responder a la teoría biológica, y al cruzarse los estilos español y aborigen, ni más ni menos que si fueran seres animados, resultará uno nuevo”⁴²².

⁴²² *El Liberal*, 6 de septiembre de 1926. Citado en la página web:

<http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2010/04/pabellon-del-peru.html> Arquitecto, escultor y urbanista, el peruano Manuel Piquera Cotoí (1885-1937) ha liderado el llamado movimiento neoperuano, que ambicionaba crear un estilo autónomo, propiamente peruano. Antes de Piqueras Cotoí, los conservadores peruanos propendían por el hispanismo del estilo neocolonial; mientras los neoprehispanicistas rechazaban toda influencia colonial. En este panorama, Piqueras Cotoí representa una corriente conciliatoria, al fundir, de manera análoga a la propuesta de Martín Noel, la arquitectura de estilo colonial con motivos decorativos indígenas americanos.



Ilustración 56 – El pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

A la par de Martín Noel, Piqueras Cotoí asignaba la expresión de lo nacional a un conjunto de símbolos arcaizantes de carácter decorativo, en los cuales la realidad viviente del pueblo peruano – sus rasgos, su psicología, su condición social y económica – no tenía cabida. Este olvido de la realidad presente fue un motivo de atrito entre el arquitecto y el pintor indigenista José Sabogal, quien intervino con unas pinturas al interior del pabellón. Cercano a las posiciones de Mariátegui y de la revista *Amauta*, Sabogal solía dirigir su atención hacia el indio del presente y, por esta misma razón, retomaba muy raramente motivos incaicos o se dedicaba a revivir eventos históricos; le importan mucho más las artes populares, como el mate o el yaraví, en cuanto, si bien venían de lejos, seguían vivas en el presente. El artista miraba con desconfianza todo *revival* prehispánico, a la par de toda referencia a lo indígena que tuviese un carácter puramente simbólico-decorativo, como en el caso del estilo “neoperuano” de Piqueras Cotoí. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, aceptó intervenir en el pabellón peruano, realizando ocho frisos de sujeto incaico (Fig. 57) que – seguro no por casualidad – difieren profundamente del estilo que caracteriza la mayoría de su obra⁴²³. Como queriendo marcar una diferencia con la representación de la realidad,

⁴²³ En particular, Sabogal se inspiró en las decoraciones de corte geométrico que recubrían los antiguos vasos ceremoniales incas, denominados keros. Cfr. Natalia Majluf, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*, tomo II, México, ed. UNAM, 1994.

pintó figuras de aire caricaturesco que, estilísticamente, parecen remitir a los modelos del arte egipcio⁴²⁴.



Ilustración 57 – Las Acllas (témpera sobre lienzo), uno de los ocho frisos de José Sabogal en el pabellón peruano.

El mismo esquema hispano-indígena de los pabellones de Argentina y Perú aparece también en otros pabellones nacionales. En el caso de Guatemala, por ejemplo, un edificio hispanizante realizado por el arquitecto español José Granados de la Vega, el mismo que proyectó el pabellón colombiano, fue recubierto con motivos de carácter indígena (Fig. 58).

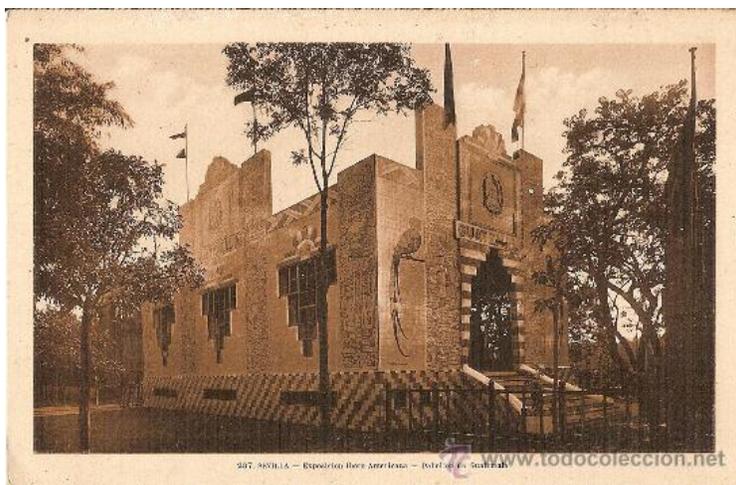


Ilustración 58 - El pabellón de Guatemala.

La principal excepción, con respecto a la tónica de la fusión hispano-indígena, es el pabellón de México, proyectado por el arquitecto Manuel Amábilis Domínguez (Fig. 59). Inspirada en las estéticas maya y tolteca, la construcción no deja espacio a elementos neocoloniales e

⁴²⁴ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden (colab. Pablo Cruz), *Sabogal*, Lima, ed. BCP/MALI, 2013.

hispanizantes. Si la tendencia general fue la de realizar edificios neocoloniales, sobre los cuales aplicar luego una decoración de inspiración prehispánica, México borró del todo las alusiones a lo colonial y, aun quedando en el marco del espíritu alegórico-simbólico típico de la época, construyó un pabellón que le daba del todo las espaldas a Europa.



Ilustración 59 - El pabellón mexicano.

El pabellón colombiano

El pabellón colombiano no se aleja del patrón dominante, si bien su aspecto final no correspondió al proyecto inicial. En un primer momento, el edificio fue realizado en puro estilo neocolonial por el arquitecto sevillano José Granados de la Vega, sin prever alguna decoración de carácter indo-americanista. Fue solo en un segundo momento, cuando el edificio – una construcción a medio camino entre lo civil y lo eclesiástico (Fig. 60) ⁴²⁵ - ya había sido ultimado, que las autoridades colombianas decidieron asignar a Rómulo Rozo la tarea de decorarlo, con el evidente intento de “americanizarlo”, alineándolo así con esa estética de la fusión hispano-indígena que caracterizaba la mayoría de los pabellones que se estaban erigiendo. En su intervención, Rozo se limitó a modificar un edificio preexistente

⁴²⁵ José Granados de la Vega formaba parte del gabinete técnico del comité organizador de la Exposición Internacional de Sevilla. En ese mismo evento construyó otros edificios, entre los cuales el Pabellón de la Prensa, La Glorieta del Cid y el Pabellón de Guatemala.

con una decoración que representó al tiempo la máxima expresión y el comienzo de la crisis de ese indoamericanismo arcaizante de carácter decorativo que había inaugurado unos años atrás (finales de 1925) con la ejecución de *Bachué*.

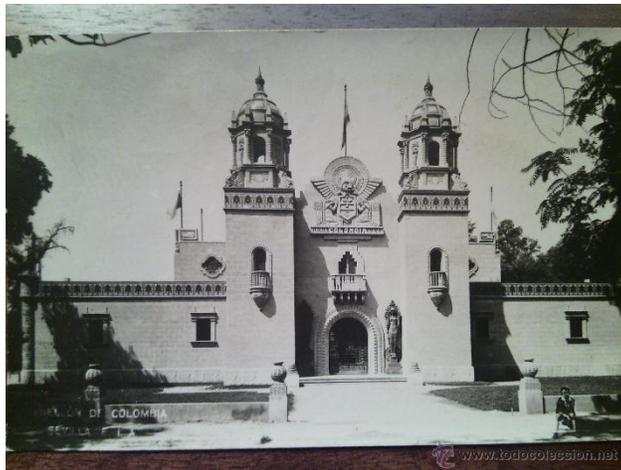


Ilustración 60 – El pabellón colombiano después de la decoración de Rozo.

En un primer momento, el chiquinquireño se sintió atemorizado frente al reto. Pero no se echó para atrás ante la ocasión de lucirse en el marco de un evento que iba a estar bajo la mirada de la élite política, intelectual y artística de Europa y Latinoamérica. Como confesó en una carta a Doblé Urrutia, venció sus miedos y se entregó a la obra:

“Mi exposición (la del *Cercle*, ndr) duró hasta el treinta de junio, al terminar ésta me llegó un cable de Colombia, de mi gobierno, para que inmediatamente me trasladara a Sevilla para decorar el Pabellón de Colombia en la Gran Exposición de Sevilla. Entonces ya se perdió en el hogar toda la tranquilidad y felicidad se terminó, yo tenía por honor, por patriotismo que atender la primera llamada de mi Patria, y debía irme inmediatamente a España, y tenía que [sic], pero yo tenía un poco de duda en mis capacidades, por la sencilla razón de que yo estaba acostumbrado a hacer en mi cuartico de París mis pequeñas estatuitas y allí tenía que esculpir gigantes y tenía que crear toda la decoración basada en el arte de mis

tatarabuelos los indios Chibchas. Pero dije para mí, esta gran obra es mi consagración o mi fracaso, de tal forma que di un paso adelante y grité yo triunfaré.”⁴²⁶

En varios meses de intenso trabajo, Rozo complementó la estructura preexistente con una decoración realizada en parte *ex novo* y en parte reutilizando trabajos precedentes, como las *Serpientes sagradas*, que colocó en la entrada, o *Bachué*, que situó en el medio de la fuente del patio central del edificio (Fig. 61). El resultado final fue un espacio híbrido, mestizo, donde lo colonial y lo indígena se fundían, simbolizando el surgimiento de una identidad nueva y original.



Ilustración 61 - La escultura Bachué colocada en el patio del pabellón colombiano.

El significado político de la decoración de Rozo

Para un análisis detallado de la compleja intervención decorativa realizada en el pabellón colombiano se reenvía a los exhaustivos estudios de Christian Padilla, aunque la interpretación en clave “antiespañola” del trabajo de Rozo ofrecida por este investigador aparece como problemática.

⁴²⁶ Carta de Rómulo Rozo a Diego Dublé Urrutia desde Bohema, 24 de noviembre de 1929, reproducida parcialmente en Rómulo Rozo Krauss, *op. cit.*, pp. 108-109.

Lo que aquí se plantea es que el escultor no quiso negar lo español, sino armonizarlo con lo indígena, construyendo así un símbolo plástico de una nación que empezaba a reconocerse, por lo menos idealmente, como mestiza. Asimismo, se plantea que Rozo trabajó en acuerdo con la voluntad de sus comitentes políticos. Antes de Sevilla, nunca había realizado obras donde lo colonial se fundía con lo prehispánico. Había tallado por separado obras vinculadas a mitos prehispánicos y a mitos provenientes de la tradición europea, pero nunca había practicado la fusión hispano-indígena teorizada por intelectuales como Ricardo Rojas o Martín Noel. Si en Sevilla hizo algo cuyo resultado final iba en esta dirección fue porque los representantes del Estado que le comisionaron el trabajo vieron en su cincel el instrumento ideal para “nacionalizar”, por medio de una decoración que remitiera a lo prehispánico, un edificio que de otra forma hubiera aparecido como demasiado hispanizante en comparación con pabellones como los de Argentina, Perú o Guatemala, donde la identidad de las modernas naciones era expresada, simbólicamente, por medio de una original combinación entre lo colonial español y lo autóctono americano. Es probable que las autoridades colombianas se dieran cuenta tarde que la tendencia prevalente en Sevilla no era lo neocolonial puro, sino lo hispano-indígena. ¿Por qué, si no, el encargo a Rozo llegó sólo una vez que el edificio del pabellón ya había sido ultimado?

Esto implica que el escultor colombiano fue empujado un poco a la fuerza hacia la poética hispano-indígena cuando fue convocado para decorar el edificio de Granados de la Vega. Está en lo cierto Padilla cuando mantiene distintas la hispanidad del edificio y la indoamericanidad de la decoración. Así fueron las cosas. El pabellón nunca fue un proyecto conjunto de Granados y Rozo. La fusión que ocurrió fue el resultado de una decisión política de los comitentes, a la cual Rozo, aceptando el encargo, dio su consentimiento. Pero parece forzado afirmar, como sostiene Padilla, que con su decoración indoamericana Rozo quiso “subvertir” – esta es la palabra que utiliza - el carácter neocolonial del edificio realizado por el arquitecto español⁴²⁷. El investigador colombiano considera que Rozo fue llamado a salvar la dignidad de la patria americanizando un edificio que, antes de su intervención, se

⁴²⁷ Christian Padilla, *op. cit.*, p. 54

presentaba como puramente hispanista; y lo mismo habría ocurrido también en el caso de pabellones de otras naciones. “Curiosamente – escribe –, ante la llamada de la madre patria para demostrarle a Europa la riqueza de sus patrias hijas, los países americanos se esforzaron por mostrar su independencia e identidad negando su influencia española de la manera más contundente, basándose en el arte prehispánico”⁴²⁸. Pero este tipo de lectura no se sostiene frente a un análisis del contexto histórico-cultural de la época. Rozo fue sí llamado a salvar la dignidad de la patria, pero no subvirtiendo lo español, sino adelantando un preciso plan de fusión hispano-indígena que satisfacía tanto los funcionarios del Estado colombiano como las autoridades españolas.

Una prueba de esto es que la eurítmica, aunque profusa decoración de Rozo no contrasta, sino que se armoniza con el edificio neocolonial sobre el cual descansa. Más que subvertir, el artista chiquinquireño trató de integrar lo español y lo indígena. En conclusión, los motivos decorativos indoamericanos que recubren el pabellón colombiano, así como otros pabellones sevillanos, no son el signo de una rebelión de las ex colonias frente a la madre patria, sino una declaración de identidad donde el elemento español no es negado – todo lo contrario, dado que constituye la estructura portante de muchos edificios - sino integrado, por medio de referencias de carácter simbólico-decorativo, al otro componente fundamental de la identidad latinoamericana: el indígena.

La amistad entre Rozo y Manuel Amábilis

Los meses que transcurrió en Sevilla abrieron también nuevas perspectivas para la vida y la obra de Rozo. Particularmente importante fue la amistad que el artista trabó con el arquitecto y pensador mexicano Manuel Amábilis Domínguez, quien estaba dirigiendo los trabajos para la construcción del pabellón del país azteca, ubicado a pocos pasos del colombiano. Años después, luego de haberse mudado a México, Rozo mantendría contactos con Amábilis y, entre otras cosas, dedicaría el último tramo de su vida a la

⁴²⁸ Christian Padilla, *op. cit.*, p. 48

decoración de un proyecto del mexicano: el *Monumento a la patria* de Mérida, conocido también como *Monumento a la bandera*.

Hombre de convicciones nacionalistas e imbuido de idealismo vasconcelista, Amábilis Domínguez se formó en la escuela ecléctica de París a comienzo de los años 10. De vuelta a su país, emprendió una brillante carrera como arquitecto, catedrático universitario y autor de estudios eruditos sobre la arquitectura prehispánica, que reinterpretaba a la luz de los principios de proporción clásicos. El arquitecto obtuvo el encargo de Sevilla tras ganar un concurso donde presentó un proyecto que se distinguía por proponer un edificio inspirado directamente en la arquitectura tolteca-maya, sin ningún tipo de resonancias coloniales, lo que implicaba un distanciamiento de México con respecto a la doctrina de la “fusión hispano-indígena”.

Pero el estilo neoprehispánico del proyecto de Amábilis Domínguez no era una novedad absoluta. Se insertaba en un filón que existía ya en la época de Porfirio Díaz y que proponía una reinterpretación, en clave nacionalista, de la arquitectura prehispánica⁴²⁹. Las fuentes del México prehispánico – en particular las toltecas y las mayas – proporcionaron a Amábilis Domínguez la posibilidad de expresar la originalidad del ser nacional, sin tener que recurrir a los ejemplos de la arquitectura occidental europea⁴³⁰.

Al conocer Amábilis, Rozo tuvo que quedar fascinado por la perspectiva de un indigenismo más radical y pudo haber sido en ese momento que empezó a cultivar la idea de mudarse a México, el país de la revolución. Así plantea Christian Padilla el surgimiento de la amistad entre Rozo y Amábilis: “Vale la pena recordar que la ejecución del pabellón de México se realizó antes que la de Colombia, y estando ambos pabellones localizados uno frente al otro, Rozo debió sentir una atracción bastante fuerte por la estética desarrollada por el arquitecto. Al parecer, de esta admiración surgió una amistad y el interés por realizar

⁴²⁹ Sobre este tema véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana – 1877/1921*, op. cit.

⁴³⁰ Véase el texto de Salvador Lizarraga Sánchez, “El laberinto de la identidad. Manuel Amábilis y el pabellón de Sevilla”, en *Bitácora Arquitectura*, n. 40, México DF, julio-noviembre de 1918, accesible online: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/36136>

proyectos en conjunto. Esta promesa se cumpliría en 1944, cuando Amábilis y Rozo empezaran a trabajar en el Monumento a la Bandera en Mérida”⁴³¹.

La génesis del mito de Rozo en Colombia

Hace falta ahora analizar la recepción del trabajo de Rozo en patria. Ayer, mucho más que hoy, el éxito de un artista colombiano en el exterior daba lugar a la aparición de artículos triunfalistas en la prensa nacional. Esto valió también en el caso Rozo; y quizás sobre todo en el caso de Rozo. En correspondencia con la exposición de *Cercle Paris-Amerique Latine* (1928) y aún más con la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) el artista fue objeto de un multiplicarse de notas celebratorias que hicieron crecer rápidamente su fama entre sus connacionales. Superación personal, mito de las raíces y éxito internacional fueron los ingredientes principales de una narración que terminó elevando el artista al rango de símbolo viviente del nacionalismo cultural.

Un fuerte apoyo a la creación del mito de Rozo llegó de parte de la revista *Universidad*, publicación muy activa en la promoción de un nacionalismo cultural colombiano y, en el caso específico de las artes plásticas, favorable a la línea del indigenismo arcaizante. En el capítulo anterior se vio como *Universidad* dio amplio espacio al trabajo de Rozo por medio de un número creciente de portadas, artículos y reproducciones de obras. El pico se alcanzó en correspondencia con el evento sevillano, cuando a la celebración del artista se sumaron también periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador*, o revistas como *El Gráfico* (Fig. 62), *Mundo al día* o *Cromos*. La gran repercusión mediática que tuvo en patria la exposición de Sevilla transformó a Rozo en un campeón indiscutido del nacionalismo cultural.

⁴³¹ Christian Padilla, *op. cit.*, p. 60.

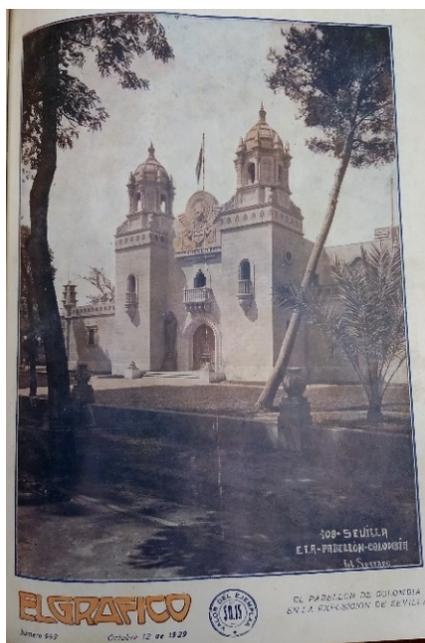


Ilustración 62 - La portada de la revista *El Gráfico* del 12 de octubre de 1929 con una imagen del pabellón colombiano decorado por Rozo.

La imagen de Rómulo Rozo como artista que buscaba otorgar dignidad artística a su patria no era nueva en el ámbito colombiano. La imagen de *Bachué* circulaba ya desde 1926 y ese mismo año apareció un artículo en la revista *Cromos* en el cual se afirmaba que “Rozo en Paris, entre el arte italiano y un cuadro de Watteau, que muchos días han formado su único menú, literalmente hablando, entre sus visitas al hotel Biron, en donde se nutre de Rodin, guarda y fortifica su hondo sentido de la raza y busca interpretaciones a ese hondo sentido que bulle en él”⁴³². También Gustavo Santos, hermano de Eduardo e intelectual ligado al grupo de *Universidad*, escribió en 1926 que “Rozo a orillas del Sena, no nos dará pasajes con visiones invernales ni *boudoirs* enriquecidos con espléndidas desnudeces, ni de España nos traerá manolas de pandereta, ni de Italia visiones del Foro. En una y otra parte irá enriqueciendo su técnica, pero irá buscando su espíritu la interpretación de cierta visión interior que tiene fuerte sabor de su terruño, hondas prolongaciones en el pasado”⁴³³.

⁴³² “Rómulo Rozo”, en *Cromos*, n. 513, Bogotá, 3 de julio de 1926, sip.

⁴³³ Gustavo Santos, “Rómulo Rozo”, en *Cromos*, n. 513, Bogotá, 3 de julio de 1926, sip.

El mito del Rozo escultor terrígeno empezó entonces a forjarse ya desde 1926, pero alcanzó su plenitud solo con la Exposición de Sevilla. En un artículo publicado por *Universidad* en el marco de ese evento, Rozo es presentado como el más exaltado propagandista del arte indígena, como alguien que “emprende esa valorización antes que ninguno, porque mirando hacia atrás no encontramos, entre los artistas de las viejas generaciones, quien se halle dispuesto a darle un sentido estético a la obra escultórica de los primitivos pobladores de nuestro territorio. En este sentido los nuevos reparan una injusticia tradicional”⁴³⁴.

Analizando lo que se publicó en Colombia acerca de Rozo entre finales de los años veinte y comienzo de los años treinta, se evidencia una escasa atención hacia los aspectos técnico-formales de su obra; prevalece una tendencia a “mitologizar”, haciendo hincapié en el carácter “novelesco” de la vida del artista y en el costado indoamericanista de su obra, en cuanto funcional a la amplificación de un discurso nacionalista muy difundido entre los intelectuales colombianos.

Cabe subrayar que hasta por lo menos la aparición del grupo de los Bachué (1930) en el medio colombiano no se advirtió ningún desfase entre el nacionalismo estético de Rozo, que se expresaba bajo el velo del mito y de una sofisticada trama simbólico-decorativa, y el nacionalismo político, atento a la realidad histórica y social del presente, que iban delineando los intelectuales *nuevos*, reunidos alrededor de la revista *Universidad*. Jaime Barrera Parra, un hombre de letras que llegaría a ser también director de *El Tiempo*, no veía ninguna contradicción cuando asociaba una obra como *La melancolía de la raza indígena* de Armando Solano, centrada sobre el indio/campesino actual, con el indigenismo soñado, mítico y decorativo de Rozo. “En rigor de verdad – escribió - *La melancolía de la raza indígena*, como las interpretaciones que en piedra maciza nos ha dado de nuestro indio el cincel mordaz de Rómulo Rozo, es una obra arquitectónica” que “social e ideológicamente constituye una invitación a un gran examen de conciencia”⁴³⁵.

⁴³⁴ L.D.D. “Los que llegan: Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n. 133, 11 de mayo de 1929, pp. 496-497.

⁴³⁵ “De sábado a sábado”, en *Universidad* n.128, Bogotá, 6 de abril de 1929, p. 388.

Barrera Parra no reconoce el desfase objetivo que existe entre el indigenismo de Rozo, envuelto en una atmósfera simbolista, preciosista, en extremo refinada y en últimas decadente, y el indigenismo de Solano, anclado en la realidad presente del campesinado nacional, si bien no privada de rasgos atávicos. Si bien tienen un genuino fondo nacionalista, las obras indoamericanas del Rozo parisino-sevillano no pueden, por sus temas y por su forma, expresar a fondo el tipo de indoamericanismo que estaba siendo elaborado por intelectuales como Solano, Mariátegui o Haya de la Torre.

Más ajustada parece la lectura de Darío Samper, un intelectual perteneciente a la izquierda liberal que jugó un papel clave en el surgimiento del grupo de los *Bachué*. En la ya mencionada carta que dirigió a Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela y que *Universidad* publicó en mayo de 1929, no afirma que Rozo ha logrado traducir plásticamente la idea de nacionalismo americanista que estaba siendo elaborada por los intelectuales; se limita a señalar que Rozo era un artista que había “comprendido la realidad de este gran anhelo”⁴³⁶.

El desajuste entre indoamericanismo simbolista e indoamericanismo real empezó a ser percibido con mayor claridad solo a comienzo de los años treinta, tanto que en cierto momento el propio Rozo, antes evidentemente no del todo consciente de la cuestión, sintió la necesidad de modificar sus temas y su estilo. Unas primeras señales de la comprensión de este desajuste se encuentran en un debate que tuvo lugar en las páginas de *Universidad* a raíz de la apenas mencionada carta abierta de Darío Samper. El texto de Samper y las posteriores intervenciones del conservador Azula Barrera y del liberal Achury Valenzuela apuntaban a descartar todo indigenismo arcaizante en nombre de un compromiso con el presente de una “raza” entendida esencialmente como mestiza.

El debate en cuestión será analizado en detalle en el próximo capítulo, pero cabe anticipar que uno de sus efectos sería la aparición, en junio de 1930, del grupo de los *Bachué*. Ahora bien, la historiografía tiende a considerar a Rozo como el principal inspirador del grupo

⁴³⁶ Darío Samper, “La afirmación de los que surgen”, carta abierta dirigida a Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 de mayo de 1929, p. 503.

Bachué. Sin embargo, esta una verdad solo parcial. Si bien la decisión de adoptar el nombre de Bachué implica una referencia a la obra homónima de Rozo, la nueva formación intelectual se limita a considerar a la diosa chibcha como el símbolo de un discurso nacionalista que, en sus contenidos reales, no tiene nada de arqueológico. Leyendo con atención los textos que componen la *Monografía del Bachué* – el manifiesto del grupo - emerge claramente que, a pesar de la referencia a la diosa, lo que se teoriza es la superación de todo tipo de indigenismo arqueologizante y decorativo, en favor de uno más actual y concreto.

En lugar de hacer derivar los Bachué de Rozo, sería más oportuno plantear una relación de ida y vuelta. La obra y el mito de Rozo contribuyeron a inspirar los Bachué y a dinamizar el nacionalismo cultural colombiano. Pero se trató de una inspiración genérica, ya que el discurso de la *Monografía* se aleja de los patrones simbolistas y arcaizantes seguidos por el chiquinquireño. Más bien fue Rozo que, en correspondencia con la gestación y aparición la *Monografía del Bachué*, empezó a distanciarse del indigenismo mítico-decorativo, para mirar con mayor detenimiento hacia los indígenas del presente y, al mismo tiempo, hacia México, país que los propios *Bachué* consideraban como modelo a seguir para la elaboración de un programa de nacionalismo cultural⁴³⁷.

Hay algunas correlaciones que vale la pena recalcar: los Bachué critican el indigenismo arcaizante y Rozo abandona este tipo de estilo; los Bachué miran a México y Rozo termina mudándose a México... ¿Existió – cabe preguntarse - un dialogo a distancia entre Rozo y los *Bachué*? Posiblemente sí. A pesar de vivir en Paris, el escultor pudo estar al tanto de los debates que acontecían sobre *Universidad* y no se puede descartar, por lo tanto, que el

⁴³⁷ Como se verá más en detalle en el capítulo siguiente, en la *Monografía del Bachué* - inserto de *El Tiempo* aparecido en junio de 1930 y por medio cual se lanzó el movimiento *Bachué* - México aparece como un modelo a seguir. En cuanto al cambio en el estilo de Rozo, esto puede ser consecuencia, además que de un dialogo directo con los mismos *Bachué*, también de un proceso de asimilación ideológico del nuevo nacionalismo americanista que se estaba difundiendo por toda Latinoamérica, teniendo sus principales referentes en Mariátegui y Haya de la Torre. Diferentes estímulos, ligados por un denominador común (el abandono de un indigenismo fantástico para pasar a uno más anclado en la realidad), contribuyeron a determinar el cambio estilístico del artista.

cambio de dirección que su arte experimentó en correspondencia con su viaje a México pueda tener alguna relación con el proceso de maduración del discurso de los Bachué.

Sin embargo, los cambios plásticos e ideológicos que se manifiestan en la trayectoria de Rozo pueden haber sido determinados también por otros factores, como una seria meditación sobre la pintura mexicana, el contacto con el pensamiento de Mariátegui, o el encuentro con la obra de otros artistas entonces activos en la escena parisina, como el ecuatoriano Camilo Egas o el español de Josep de Creeft. Las posibilidades son muchas, pero a la base de todo – y esta es la hipótesis que aquí se formula para explicar los cambios que experimenta la obra de Rozo - tuvo que haber una progresiva concientización del límite representado por un indigenismo mítico-decorativo frente a la exigencia de alcanzar un indigenismo y un nacionalismo americanista más plásticos y cercanos a la realidad psicológica, emocional y social de la población más humilde y arraigada en el suelo americano.

Hacia una nueva fase escultórica

La decoración del pabellón colombiano en Sevilla representó el ápice del indoamericanismo mítico-decorativo de Rozo. Sin embargo, existen señales que ya desde 1927 – un año después de ejecutar a *Bachué* - el artista empezó a incubar un nuevo tipo de indoamericanismo, sin mitos ni decoraciones precolombinas, sin hieratismos ni vuelos de la fantasía, con hombres en lugar de figuras mitológicas, volúmenes desnudos en lugar de decoraciones, poses que denotan afectividad y emociones en lugar de estático hieratismo, realismo humano y social en lugar de efluvios de imaginación. Esta nueva orientación se manifiesta en un grupo de trabajos que resultan atípicos, tanto en comparación con el simbolismo de tradición europea como con el simbolismo indoamericano. Sobresalen, por un lado, un par de óleos de sujeto indígena (*Alfarero indio*, 1927 – Fig. 63 - *Mujer moliendo maíz*, 1928 – Fig. 64 -) que, como aclara Gutiérrez Viñuales, “suponen un temprano acercamiento a un tipo de temas sociales que se volverían más habituales, para Rozo, a partir de su instalación en México”⁴³⁸; por otro lado, se destacan los relieves de los indios

⁴³⁸ Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Tallando la patria*, op. cit., p. 71

flecheros (Fig. 65) que el artista realizó para el pabellón de Sevilla. Estos últimos, con sus respectivos dibujos preparatorios (Fig. 66), no tienen un carácter social, pero muestran una novedosa acentuación de los volúmenes y una economía de elementos decorativos, al lado de un también novedoso talante caricatural-humorístico a la hora de tratar el tema indígena. Lo que mancomuna a todos estos trabajos de tema indoamericano es que se salen del hieratismo decorativo de *Bachué*



Ilustración 63 – Rómulo Rozo, Alfarero indio, 1927.



Ilustración 64 - Rómulo Rozo, Mujer moliendo maíz, óleo sobre cartón, 1928.



Ilustración 65 - El relieve de los indios flecheros en el pabellón colombiano de Sevilla.



Ilustración 66 - Estudios preparatorios para el relieve de los indios flecheros en Sevilla.

Pero ¿cómo emprendió Rozo este nuevo camino? ¿A partir de cuáles modelos? ¿En el marco de cuáles redes intelectuales? Tratar de responder a estas preguntas es clave para entender los desarrollos de la vida y la obra del artista, en particular su decisión de mudarse a México y el tipo de escultura que ejecutó allí.

Una primera hipótesis que se puede formular es que Rozo, una vez llegado a Paris, haya podido conocer las pinturas de tema indígena que, en ese mismo momento y en esa misma ciudad, estaba realizando el ecuatoriano Camilo Egas, quien también fue un pionero de la plástica indigenista en su país. Egas tuvo un derrotero similar al de Rozo. Se acercó a los sujetos indígenas en el Ecuador de los años diez, a pedido de un erudito quiteño, realizando unas pinturas que observaban cánones de proporciones, ritmo e ideal de belleza de tipo clásico. En 1919, tras obtener una beca del gobierno para estudiar en la Academia San Fernando de Madrid, viajó al viejo continente. Pero no duraría mucho en España. Su verdadera meta sería Paris, adonde vivió entre 1920 y 1926, estudiando, entre otras cosas, en la Academia Colarossi. Una vez llegado en la capital francesa y tomado contacto con su vibrante ambiente artístico, Egas dejó a un lado los cánones clásicos y empezó a pintar indígenas monumentales, de sólida volumetría, con cuerpos frecuentemente acurrucados o solo sugeridos detrás de grandes trajes, y con expresiones a mitad entre lo melancólico y

lo caricatural. Es este último el Egas que Rozo pudo conocer, hacia 1925, cuando llegó a París.

La investigadora Michele Greet, conocedora del indigenismo pictórico ecuatoriano, atribuye el proceso de “monumentalización” de las representaciones de indígenas de Egas al acercamiento del artista al clima del “retorno al orden”, que tuvo amplia difusión en Europa después de la Primera guerra mundial. El “retorno al orden” apuntaba a construir puentes sobre los abismos que se habían abierto, a comienzo del siglo XX, entre la tradición y las vanguardias. No rechazó todas las adquisiciones de las vanguardias, pero tampoco abrazó una idea de retorno radical a lo antiguo. Lo que buscó fue más bien llegar a una síntesis entre lo clásico y lo vanguardista.

De acuerdo con Greet, el clima del retorno al orden llevó a artistas como Picasso y Braque “a pintar desnudos monumentales, campesinos idílicos e imágenes de maternidad y tradición, que transmitían el deseo de orden y estabilidad de la posguerra, el “retorno al orden”. Estas pinturas expresan un anhelo de volver a la tierra, la naturaleza y los valores tradicionales después del caos de la guerra. Para artistas como Egas, que llegaron a París después de la Primera Guerra Mundial, estas imágenes tenían un atractivo que los estilos más formalmente extremos del cubismo, el futurismo y el ultraísmo no tenían, lo que puede explicar por qué eligió incorporar las figuras monumentales y el énfasis regional prevaleciente en el París de la posguerra en su propio trabajo, pero ignoró el futurismo y el ultraísmo mientras estuvo en Italia y España”⁴³⁹.

Greet sugiere que Egas, a la par de otros artistas latinoamericanos llegados a París en los años veinte, se habría acercado al “retorno al orden” en cuanto esta corriente, no implicando un salto abrupto con respecto a los que habían sido su pintura y sus ideales estéticos antes de viajar a París, le resultaba más fácil de asimilar con respecto al lenguaje de vanguardias más radicales como el cubismo o el futurismo.⁴⁴⁰ Sin embargo, habría que

⁴³⁹ Michele Greet, *Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960*, Pennsylvania State University, PA, 2009, p. 41. Traducción del autor.

⁴⁴⁰ Michele Greet plantea aquí que la orientación de Egas hacia el “retorno al orden” se debió a un retardo cultural que no le permitía asimilar las vanguardias. Pero no toma en cuenta que, como sucedió a varios

considerar la posibilidad que Egas, a la par de otros latinoamericanos activos en París en aquellos años, se haya orientado hacia el “retorno al orden” no sólo porque le resultaba más cómodo, sino también por una razón más sencilla, que muchas veces la historiografía de impostación “modernista” tiende a soslayar, o sea que en los veinte y los treinta las vanguardias más radicales ya habían perdido agarre, mientras la corriente del “retorno al orden”, por cuanto implicase una recuperación de lo antiguo, era la más actual, viva, pujante y compartida forma de arte moderno en circulación. Y esto sin hablar del alcance que tuvo en Latinoamérica la denostación de las vanguardias por parte de influyentes círculos intelectuales que apuntaban a una rehumanización del arte. Es por estas razones, y no tanto por un supuesto retardo cultural planteado a partir de generalizaciones de carácter histórico-cultural, que a juicio de quien escribe se puede explicar la adhesión de varios artistas latinoamericanos a las poéticas del “retorno al orden”, que por lo general se orientaban hacia la monumentalidad, la volumetría pura y el sintetismo. Lo prueba, entre otras cosas, la trayectoria de un artista como Diego Rivera, que en los años veinte dejó su precedente fase cubista para empezar a cultivar la plasticidad de los volúmenes.

La nueva pintura que Egas realizó en París está bien representada por un trabajo como *Desnudo (Zámbiza)* (Fig. 67). Greet lo comenta de la siguiente manera: “*Desnudo (Zámbiza)* ejemplifica el estilo que Egas desarrolló en París. La pintura representa una figura monumental arrodillada, apenas contenida por el espacio compositivo; su cabeza está inclinada como para evitar extenderse más allá del borde superior del marco. El torso y las extremidades de la figura están agrandados hasta proporciones enormes, y sus manos y pies están deformados por el trabajo pesado. Egas reemplaza el clásico desnudo mediterráneo, característico del “retorno al orden”, por una figura indígena, dando a entender su origen nativo a través del título, que hace referencia a una tribu indígena en Ecuador, así como a través de la inclusión del cabello largo y oscuro y de una sandalia en su pie derecho. Actualiza así la figura de la mujer indígena, haciéndola formalmente innovadora a través de la operación de la deformación, y mediante este proceso sustenta

artistas latinoamericanos, pudo tratarse de una adhesión consciente, dictada por un anhelo a humanizar y nacionalizar la plástica, aunque sin salirse del surco del arte moderno.

su propia modernidad. A diferencia de las mujeres desnudas de pinturas anteriores como Las sahumeriantes, la figura desnuda de *Desnudo (Zámbiza)* no es ni voluptuosa ni seductora, sino que su brazo simiesco, sus senos colgantes y su forma hinchada la hacen repugnante”⁴⁴¹.



Ilustración 67 - Camilo Egas, *Desnudo [Zámbiza]*, 1924.



Ilustración 68 - Camilo Egas, *Porteurs au repos*, óleo sobre tela, 1925.

⁴⁴¹ Ibid., p.41. Traducción del autor.

Ahora bien, es suficiente juntar el dibujo preparatorio que Rozo hizo para los indios flecheros de Sevilla con *Desnudo Zambiza* de Egas para darse cuenta de que entre los dos trabajos existe un aire de familiaridad. Lo mismo sucede si acercamos el dibujo preparatorio de Rozo a un trabajo de Egas como con los *Porteurs au repos* (Fig. 68). La propuesta de sujetos indígenas americanos no idealizados, la acentuación de los volúmenes, las poses comprimidas-acurrucadas – un elemento, este último, evidente también en un trabajo de Rozo como *Alfarero indio* (1927) - son todos elementos en común, que denotan la presencia de un dialogo entre estas obras.

Admitiendo que hubo un contacto entre los dos artistas, ¿cómo pudo darse? Egas llegó a París en 1923 y empezó a trabajar en este tipo de representaciones de indígenas antes de que Rozo se mudara a esa ciudad. Entre septiembre y octubre de 1925, entre otras cosas, realizó una exposición en la Galerie Carmine, en rue de Seine 51, en la cual se recopilaba su producción reciente. Fue aquí posiblemente que Rozo, quien había llegado a París ese mismo año para exponer su *Llamador de la puerta del paraíso* en la Exposición de Artes Decorativa, pudo haberse acercado a la obra de Egas y a su manera de entender el indigenismo⁴⁴².

Llegados a este punto, cabe dar un paso aún más atrás para tratar de entender cuáles eran las fuentes de la obra indigenista que Egas realizó en París, ya que la simple referencia al clima del *retour al ordre* resulta un poco exhaustiva. Gutiérrez Viñuales, en su libro sobre Rozo, proporciona una pista importante al llamar en causa la figura de José de Creeft, un escultor catalán por cuyo taller parisino pasaron varios artistas latinoamericanos: desde los mexicanos Guillermo Ruíz, Carlos Bracho y Federico Cantú, al cubano Juan José Sicre, hasta el costarricense Max Jiménez y otros más, entre los cuales posiblemente el mismo Camilo Egas, quien posteriormente coincidirá con De Creeft en Nueva York como docente de la New School for Social Research⁴⁴³. El contacto entre De Creeft y Egas en París puede ser

⁴⁴² Sobre esta exposición véase, “El pintor Camilo Egas triunfa en París”, en *El guante*, Guayaquil, 1925, Archivo Camilo Egas, recorte de periódico, propiedad de Trinidad Pérez. Cit. en Michele Greet, op. cit., p. 218, n. 80.

⁴⁴³ La institución neoyorquina fue uno de los baluartes de la izquierda intelectual norteamericana. Camilo Egas enseñó allí entre 1932 y 1962; mientras José De Creeft entre 1933 y 1939 y luego entre 1944 y 1970.

sostenido a partir de la fuerte cercanía entre un dibujo que el catalán realizó en 1930 (Fig. 69) y obras de Egas como *Porteurs a repos*.



Ilustración 69 - José De Creeft, *Madre tierra*, técnica mixta sobre papel, 1930.

Gutiérrez Viñuales no asocia directamente los nombres de Egas y De Creeft. Se limita a plantear que Rozo habría podido frecuentar el atelier del catalán, tomando contacto con el importante círculo de latinoamericanos que lo frecuentaba. Sin embargo, si comparamos obras de De Creeft como la que acabamos de mencionar o como algunas de las que el propio Gutiérrez Viñuales reproduce en su texto – por ejemplo *Ecuador* (1923 – Fig. 70) y *Escupidor de agua* (1926 – Fig. 71) - con los trabajos del periodo parisino de Egas y con las obras “anómalas” que Rozo realizó en la segunda mitad de los veinte, la hipótesis de la existencia de una relación entre Rozo, Egas y De Creeft empieza a tomar mayor consistencia, debido al evidente parentesco entre sus realizaciones.

Cfr. Peter M. Rutkoff y William B. Scott, *New School. A history of the New School for Social Research*, New York, ed. Free Press, 1986.



Ilustración 70 - José De Creeft, Ecuador, 1923.



Ilustración 71 - José De Creeft, Escupidor de agua, 1926.

Otra hipótesis - más atrevida, pero sugestiva - es que las obras “atípicas” que Rozo realizó en Europa entre 1927 y 1929 guarden algún tipo de relación con la obra parisina de la artista brasileña Tarsila do Amaral, quien también resintió del clima del retorno al orden. En 1926, después de casarse con Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral realizó su primera exposición individual en la *Galerie Percier* de París. Allí, entre otras cosas, presentó su célebre pintura *Abaporu*, destinada a volverse el símbolo del movimiento antropofágico. El estilo de Tarsila es mucho más sintético y, si queremos, mucho más formalista con respecto al grupo de obras “anómalas” de Rozo, pero las temáticas no son distantes y existen elementos formales que los mancomunan, como la acentuación de los volúmenes, el gusto por las deformaciones o las poses sentadas y recogidas. Hasta la sien alargada y caída de obras

como *A Negra* (1923 – Fig. 72) o *Antropofagia* (1929) encuentran un singular eco en el relieve del indio flechero de Rozo al cual ya se hizo referencia⁴⁴⁴.

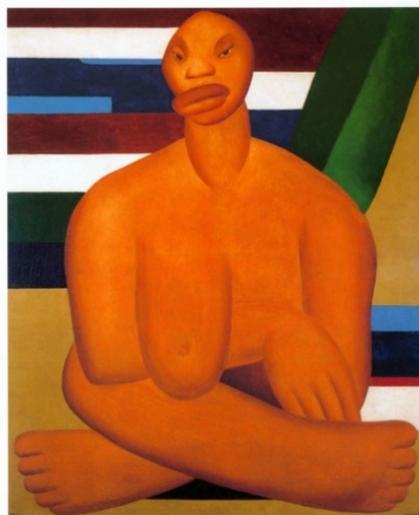


Ilustración 72 - Tarsila do Amaral, *A negra*, óleo sobre tela, 1923.

El segundo periodo parisino

Cabe ahora acercarse más al periodo de Rozo comprendido entre la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y el viaje del artista al país azteca (1931). Los acontecimientos más relevantes de este lapso temporal, que podríamos llamar segundo periodo parisino, son una exposición individual en la *Galerie L'Époque*, entre el 20 y el 30 de enero de 1931, y la ejecución de obras como *Mater dolorosa* y *Signo de interrogación*, que por vías distintas marcan un distanciamiento estilístico y temático con respecto a al indigenismo fantástico que había marcado el grueso de la producción del primer periodo parisino y del periodo sevillano.

⁴⁴⁴ Es singular que la sien caída no se encuentre en el dibujo preparatorio del indio flechero; se trata por lo tanto de una solución introducida sucesivamente.

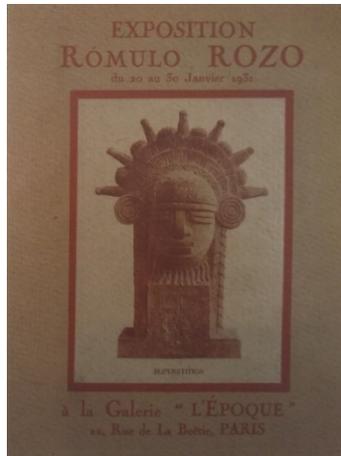


Ilustración 73 - Portada del catálogo de la muestra de Rozo en la Galerie L'Époque, 1931.

No hay mucha información acerca de la exposición en la *Galerie L'Époque*. Sin embargo, el indigenismo arcaizante de la portada del catálogo (Fig. 73) sugiere que se haya tratado de una retrospectiva que se movió en la misma línea de la precedente exposición del *Cercle* y que, posiblemente, fue realizada bajo el empuje del reciente éxito de Sevilla.

Signo de interrogación (Fig. 74) y *Mater dolorosa* (Fig. 75), al contrario, muestran señales de novedad. El primero es un proyecto de monumento, realizado en estilo abiertamente *decó*, donde Rozo deja de lado el arcaísmo y el indigenismo para enfrentar una temática opuesta: los progresos de la técnica moderna.



Ilustración 74 - Rómulo Rozo, Signo de interrogación, 1931.

La escultura es una celebración del primer vuelo sin escalas de París a New York, que fue realizado el 1 de septiembre de 1930 por los aviadores franceses Costes y Bellonte a bordo de un aeroplano llamado *Point d'interrogation*. Al centro, la obra representa un abrazo entre dos figuras humanas que, al juntarse, delinean un punto de interrogación. De sus espaldas se departen unas alas que las transforman en el cuerpo de un avión, mientras, en la parte inferior, una superposición de líneas onduladas en estilo decó representa el océano Atlántico, que el avión tenía que cruzar. Detrás de las dos figuras enlazadas, aparecen los *skylines* de New York y París, donde se reconocen las edificaciones más emblemáticas de ambas ciudades. En suma, se trata de una obra *sui generis* con respecto a la precedente trayectoria de Rozo. Aquí no hay rastro ni de los temas ni de los motivos decorativos indigenistas, pero tampoco hay nada que anuncie los desarrollos del periodo mexicano. En últimas, se trata de una obra aislada y sin particulares consecuencias.

Diferente es el caso de *Mater dolorosa*, que el artista realizó ante el inminente fallecimiento de su madre. Aquí no hay sino los pliegues, apenas esbozados, de un amplio manto debajo del cual se reconoce la ságoma de una mujer en cuclillas, con los brazos cruzados sobre las rodillas y la cabeza doblada hacia adelante, en una pose que expresa sufrimiento. Es una obra altamente emotiva, sin despliegues simbólico-decorativos, que, por su economía formal y su atención a los sentimientos humanos, anticipa claramente algunas obras del periodo mexicano.



Ilustración 75 - Rómulo Rozo, Mater dolorosa, 1930

Si se acepta la idea que la forma de una obra de arte expresa siempre, aunque no se proponga abiertamente de hacerlo, un contenido de carácter ideológico, se puede concluir que la aparición, en la trayectoria de un artista, de profundos cambios formales sea índice, o por lo menos señal, de modificaciones en su postura ideológica. Los nuevos tanteos formales que Rozo experimenta en París y en Sevilla, al lado del surco predominante del indigenismo arcaizante, pueden ser leídos en este sentido. Obras como *Alfarero indio*, los relieves de los indios flecheros o *Mater dolorosa* serían entonces síntomas de un proceso de maduración intelectual y político que condujo progresivamente el artista hacia una nueva manera, menos exotista y más humana, de entender el indigenismo. Mientras Rozo estuvo en Francia, esta nueva manera no pasó de un estado embrionario, pero en México se consolidaría y profundizaría, dando lugar a un vuelco en la trayectoria del artista.

El viaje a México

Rómulo Rozo partió hacia México en marzo de 1931, una vez que Eduardo Santos, nombrado ministro de Relaciones Exteriores en el gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera (1930-1934), logró asignarle un puesto de agregado cultural en la embajada colombiana de la capital azteca⁴⁴⁵. Este nuevo cruce entre la vida del chiquinquireño y el influyente

⁴⁴⁵ Eduardo Santos fue el jefe de la campaña electoral de Olaya Herrera y, cuando esta último resultó elegido, fue nombrado Ministro de Relaciones Exteriores, cargo desde el cual pudo facilitar el nombramiento de Rozo. Luis Enrique Osorio, en el ensayo "El triunfo del escultor indigenista", escribe: "Pero

exponente del liberalismo colombiano no hace sino confirmar cuanto el patronazgo del segundo haya sido determinante en la carrera del primero. Durante el periodo parisino, Santos había adquirido algunas de las esculturas del artista, haciéndolas luego circular como reproducciones en la prensa de Colombia; había sido uno de los promotores de la exposición del *Cercle Paris Amerique Latine*; había mediado para que se otorgara a Rozo el encargo de decorar el pabellón colombiano en Sevilla; incluso había apadrinado las nupcias del artista con la pintora bohema Ana Magdalena Krauss⁴⁴⁶. El nombramiento de Rozo en México - hecho que posiblemente se dio bajo pedido del artista – no hace sino ratificar la existencia de un fuerte vínculo entre ellos, basado en la voluntad común de construir un arte moderno colombiano con sesgo propio.

Durante los años parisinos de Rozo, Eduardo Santos ejerció una función análoga a que Dublé Urrutia tuvo en las primeras fases de la carrera del artista. No fue paternalismo. Es posible que Santos, centenarista de cultura modernista y de gusto estético tardo-romántico, reconociera en el indoamericanismo del periodo parisino-sevillano de Rozo una válida representación de su propia idea de nacionalismo cultural; un nacionalismo más simbolista que realista-social, más decorativo que centrado en los valores plásticos. Y no es una casualidad, quizás, que el mecenas y el artista empezaron a alejarse cuando Rozo abandonó el indoamericanismo simbólico-decorativo para evolucionar hacia una estética más atenta a los valores plásticos y más cercana a la realidad social, emocional y psicológica del hombre americano. Aunque este viraje, como se vio, comenzó a incubarse ya durante el periodo europeo, su maduración se dio sólo en el periodo mexicano.

el mayor acierto lo tuvo Eduardo Santos cuando le hizo (a Rozo, *ndr*) diplomático y lo situó en la capital de México, frente al calendario Azteca, los ojos redondos de Tlaloc y las fauces de la serpiente emplumada” (Luis Enrique Osorio, “El triunfo del escultor indigenista”, en Napoleón Peralta Barrera, op. cit., pp.118-121, p.119).

⁴⁴⁶ Cfr. Paula Angelica Diaz Contreras, “Rómulo Rozo, la Bachué y el indigenismo en Colombia”, en *Revista Nova et Vetera*, vol. 4, n. 41, septiembre de 2018, accesible online: <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura-biografica/Romulo-Rozo-la-bachue-y-el-indigenismo-en-Colombi/>

¿Porque México?

¿Por qué Rozo quiso mudarse a México? ¿Por qué dejar la que entonces era capital mundial del arte para viajar a un país recién salido de conflictos sangrientos como la revolución mexicana (1910-1921) y la guerra cristera (1926-1929)? Existen varias explicaciones posibles, la mayoría de las cuales ya han sido señaladas anteriormente: el contacto con Manuel Amábilis y con otros artistas mexicanos; el eco internacional - fuerte en la segunda mitad de los veinte - del pujante movimiento artístico mexicano; el interés de algunos intelectuales y políticos colombianos, pertenecientes sobre todo al liberalismo de izquierda, por estrechar relaciones culturales con México; pero, más que todo, un proceso de maduración intelectual y política, que hizo que el artista replanteara su concepción del indigenismo y se volviera sensible al fervor nacionalista e indigenista-social despertado, en México, por la revolución.

Frecuentando los círculos de los latinoamericanos en París, Rozo pudo conocer el pensamiento de intelectuales como Mariátegui, Haya de la Torre o Armando Solano, para quienes lo indígena – categoría dentro la cual se hacía caber la gran masa de la población rural – no era algo exótico, sino algo extremadamente real. Indígena era el campesino, el peón, el labriego. Indígenas eran las mujeres del pueblo. Indígena era, en últimas, la materia misma de la cual estaba hecha aquella historia que, desde la política, se pretendía modificar. Además, como escultor, Rozo tuvo que sentirse cuestionado por la frecuentación, entre París y Sevilla, de círculos artísticos que, de manera consecuente al pensamiento políticos de intelectuales como Mariátegui o Haya de la Torre, planteaban la necesidad de pasar de un indigenismo decorativo, que podríamos etiquetar como “eurindico”, a uno capaz de expresar el espíritu y el sentimiento de la América indígena de aquel momento. Influenciado por esta nueva sensibilidad cultural, el artista sintió la exigencia de superar su viejo indigenismo “mítico-decorativo”, puramente simbólico, para pasar a un indigenismo despojado de elementos decorativos, humanizado, no exento de emociones y afectividad y anclado en la población de carne y hueso. Un indigenismo, en últimas, más cercano al hombre, a la realidad y a la historia. Fue todo este conjunto de experiencias y de problemas

que pudo llevar el artista a madurar la decisión, fuerte, pero deliberada y consciente, de mudarse a México.

Rozo asumió su cargo en la embajada colombiana en junio de 1931 y lo mantuvo hasta 1941⁴⁴⁷. Sería equivocado, sin embargo, imaginarse al artista trabajando diariamente como burócrata en las oficinas de la representación diplomática. Su cargo equivalía a una beca y tenía la finalidad de liberarlo de las preocupaciones materiales, para que pudiese dedicarse de lleno al arte.

Merece una breve reflexión el hecho que Eduardo Santos, quien nunca fue un decidido filomexicanista, haya decidido apoyar el traslado del escultor al país azteca. Pudo tratarse solo de un favor a un amigo, pero, considerando la importancia que Santos atribuía al desarrollo de un arte nacional colombiano, pudo tratarse también de una apuesta sobre la maduración de un escultor que, por lo que había mostrado hasta aquel momento, prometía ser capaz de dar cuerpo a un imaginario de nación del más alto nivel artístico. México era un país americano que, en el transcurso de los años veinte, había logrado plasmar un arte americano. Era allí, mucho más que en Francia, España o Estados Unidos, que el talento de Rozo podía llegar a plenitud, en vista de un retorno a Colombia que posiblemente Santos deseaba, pero que, como sabemos, no aconteció.

En México, aprovechando las influencias y el amparo económico que le venían de su condición de diplomático, Rozo pudo dedicarse por unos meses a la preparación de una gran exposición individual - la más importante de su carrera, junto con la del *Centre Paris-Amerique Latine* de 1928 - que se llevó a cabo entre julio y agosto de 1932 en el paraninfo de la Biblioteca Nacional de México y que fue su carta de presentación en el medio artístico local (Fig. 76).

⁴⁴⁷ Rómulo Rozo duró en el cargo hasta 3 septiembre 1941, fecha en que se le envió un pasaporte diplomático autorizándolo a regresar a Colombia. Si Rozo quería quedar en el cargo, es singular que este no le haya sido prolongado justo durante el periodo presidencial de su amigo Eduardo Santos (1938-1942). Quizás el fin de Santos y del gobierno colombiano era que Rozo volviera en patria. De hecho, en los años siguientes se le pidió en varias ocasiones de volver a Colombia. En 1943 el ministro de Educación de Colombia lo nombró director de Museos y exposiciones. En 1945 el rector de la Universidad Nacional, Gerardo Molina, propuso a Rozo suceder a Luis Alberto Acuña en la Dirección de Bellas Artes. Pero el escultor nunca volvió y si lo hizo fue solo por breves periodos.



Ilustración 76 - El montaje de la exposición de Rozo en la Biblioteca Nacional de México, que tuvo lugar entre el 27 de julio y el 20 de agosto de 1932.

Al lado de obras que el artista había traído de Europa, la exposición presentaba una serie de trabajos nuevos que revelaban un neto distanciamiento con respecto al periodo europeo. Estos últimos trabajos, si bien por un lado se movían en la senda abierta por las obras “atípicas” del periodo parisino-sevillano, por el otro, estaban también claramente influidas por el contacto con el ambiente mexicano y, en específico, con la plástica muralista. Al centro estaba la raza, pero desvanecían el hieratismo, la decoración exquisita y el simbolismo arcaizante; asimismo, cobraban protagonismo los valores plásticos, los volúmenes, las masas y las emociones humanas. “La línea de contorno tan armónica y las grandes masas me han interesado mucho”, escribió Rozo, en vista de la exposición, a su viejo mecenas Diego Dublé Urrutia. “Me encuentro más escultor – aclaraba -. La decoración no la abandono, pero la siento mucho más plástica”⁴⁴⁸. Rozo estaba convencido de que su nueva manera representaba un logro con respecto a la anterior y quiso destacar este hecho

⁴⁴⁸ Carta de Rómulo Rozo a Diego Dublé Urrutia, 24 de noviembre de 1929, en Rómulo Rozo Krauss, *Rómulo, Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, Delfos Editor, 1974, 1990 II Ed., México, p. 60.

en el montaje de la exhibición, yuxtaponiendo su obra mexicana con la de su pasada fase europea⁴⁴⁹.

Entre los trabajos más significativos de la exposición estaba la escultura *Pensamiento* (1931 - Fig. 77) que representa a un típico peón mexicano acurrucado, con la cabeza doblada sobre las rodillas y cubierta por un amplio sombrero. Como indica el título, la obra remite a un estado de honda concentración. Quizás se trate del momento de reflexión que preludia a una acción. La pose acurrucada, claro elemento de continuidad con trabajos previos como *Mater dolorosa*, evoca un sentido de energía comprimida y hace pensar en un potencial revolucionario latente, como el que se desplegó en la historia a raíz de la revolución mexicana. De esta manera, el peón vendría a ser el símbolo de la capacidad de resiliencia y del potencial revolucionario de todo un pueblo ante las fuerzas que lo amenazan. Este es posiblemente el sentido que Rozo quiso dar a esta escultura, en la cual la lejana y atemporal *Bachué* deja el lugar al indígena-campesino del presente, aunque siempre concebido como símbolo. Sin embargo, una vez entrada en contacto con el público, la obra dio pie a un equívoco que, aunque contribuyó a aumentar la notoriedad del artista, terminó generando una profunda incompreensión. Bastó que la prensa diera espacio al comentario de algún espectador que, viendo la pieza desde una perspectiva cultural racista y clasista, la consideraba como la imagen del típico mexicano indolente, perezoso y borracho, para que esta se volviera rápidamente célebre, llegando hasta la cultura popular como emblema del “borrachito” mexicano.

⁴⁴⁹ Ibid.



Ilustración 77- Rómulo Rozo, *Pensamiento*, 1931.

A pesar de esta desavenencia, la muestra fue un éxito que abrió al colombiano las puertas de las instituciones y de los círculos artísticos más prestigiosos del país. En los años que transcurrió en Ciudad de México, Rozo trabajó como docente en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, que se inspiraba en los mismos principios de las Escuelas de pintura al aire libre. Sus fundadores, Guillermo Ruiz y Fernández Ledesma, eran ambas viejas frecuentaciones de la época europea del artista y no dudaron en involucrar el colombiano en las actividades de la escuela⁴⁵⁰. En 1940 Rozo llegó también a fundar, junto con Guillermo Ruiz, Francisco Zúñiga y Juan Cruz Reyes, la Sociedad de Escultores de México, que se proponía acortar las distancias entre la pintura mexicana, internacionalmente famosa y respetada, y la escultura mexicana, que muchos consideraban inferior. A pesar de ser

⁴⁵⁰ Gutiérrez Viñuales recuerda que Ruiz fue alumno de José de Creeft en París y que este último le enseñó el valor de la talla directa. Luego de volver México (1926) Ruiz fundó, junto con Gabriel Fernández Ledesma, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (1927-1942). En 1929 Ruiz y Ledesma volvieron a Europa para exponer los trabajos de la Escuela Libre en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla. Rozo pudo haber conocido a Ruiz en esa ocasión o, antes aún, como plantea Gutiérrez Viñuales, en el taller parisino del escultor catalán José De Creeft, alrededor del cual giraban varios artistas latinoamericanos. Estas frecuentaciones, junto con la de Amábilis, tuvieron que contribuir a despertar en el colombiano el deseo de viajar a México. Por esto, Gutiérrez Viñuales escribe que “en Sevilla, la acción de Ruiz vinculado al colombiano se va a ir perfilando como tema central en el itinerario vital de este” (cfr. *Tallando la patria*, op. cit., p. 82)

extranjero, Rozo no solo se hizo un nombre en el país azteca, sino que logró insertarse en el estrecho grupo de los padres de la escultura mexicana moderna (F ig. 78).



Ilustración 78 – De derecha a izquierda: Francisco Zuñiga, Juan Cruz, Guillermo Ruiz y Rómulo Rozo, los fundadores, en 1941, de la Sociedad de Escultores de México.

La novedad de la obra mexicana de Rozo con respecto a la obra europea no escapó a los comentaristas locales, algunos de los cuales no dudaron en atribuirla al contacto con la plástica mexicana. De acuerdo con Gabriel Fernández Ledesma, el colombiano recibió un choque violento en su encuentro con el país azteca: “Puede verse en su obra anterior, como los elementos simbólicos formales juegan un papel predominante, como existe el halago grato de la decoración y como están aprovechadas las versiones de los monumentos primitivos. En su nuevo periodo artístico, iniciado hace poco en México, ha querido, premeditadamente, olvidar, por lo menos de momento, cuanto refiere a su escultura anterior. De tal y tan decidido modo, que merced a esa disciplina, consigue hoy mostrarnos la forma de su plástica; una plástica más recia, más desnuda, más escultórica”⁴⁵¹. Al mismo

⁴⁵¹ Gabriel Fernández Ledesma, “Rómulo Rozo, producto selecto de América”, publicado por primera vez en México el 22 de agosto de 1932 y recopilado en Napoleón Peralta Barrera (org.), *op. cit.*, p.15. Estas notas

tiempo Jorge Alberto Manrique, refiriéndose a obras como *Pensamiento* o *Alma del Pueblo*, anotó que “la influencia de escultores como Asúnsolo, pero sobre todo de los pintores y especialmente de Diego Rivera, es por él muy bien incorporada para crear su obra personal. Ni el sintetismo formal ni el indigenismo ni la sensualidad son ajenas al Rivera de esos años y aparecen en las esculturas del colombiano transfiguradas en volúmenes y con una sensibilidad propia”⁴⁵².

Estos comentarios son de interés, pero pueden ser acogidos solo parcialmente. Si es posible que el recurso a sujetos de extracción popular, como el peón de *Pensamiento*, se deba al impacto de la obra de Rivera y, más en general, a la plástica mexicana, no se puede decir lo mismo por la depuración plástica de los trabajos, la cual, como se vio, empezó a manifestarse ya en algunos de los trabajos realizados en el periodo europeo.

Al impacto de la plástica mexicana se puede reconducir también un dibujo como la *Crucifixión de la raza* (Fig. 79), que revela una fuerte influencia estilística de Rivera - nótese las trenzas de la figura indígena de espaldas en primer plano - y que, sin renunciar del todo a la dimensión decorativa, introduce una novedosa veta patética y expresionista, antes ausente a la hora de tratar sujetos indoamericanos, que puede ser interpretada como un ulterior reflejo del encuentro de Rozo con el ambiente mexicano.

sugieren que Ledesma, a quien Rozo conoció durante su periodo europeo, haya sido posiblemente una de las influencias que empujaron a Rozo a modificar su estilo.

⁴⁵² Jorge Alberto Manrique, “Rómulo Rozo”, en *La Jornada*, México, 25 de agosto de 1994; cit. en Napoleón Peralta Barrera (org.), *op. cit.*, p. 182.

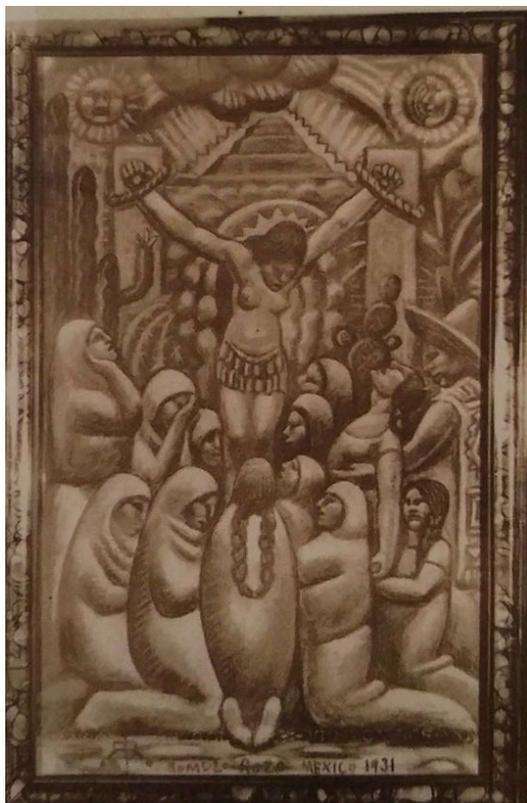


Ilustración 79 – Rómulo Rozo, La crucifixión de la raza, 1931.

Al llegar a México – se puede concluir - la preexistente tendencia de Rozo a eliminar la decoración y a dirigirse hacia los volúmenes puros se profundiza y se dirige hacia sujetos tomados del mundo indígena-popular mexicano. Antonio José Rivadeneira Vargas, disociándose de la tendencia que hay en Colombia a valorar principalmente el simbolismo indoamericano del periodo parisino-sevillano, destaca la época mexicana de Rozo como “la más importante sin duda alguna por la buena calidad plástica de su estatuaria, cada vez más simplificada, henchida y depurada de forma, con abandono casi total del elemento decorativo”⁴⁵³.

⁴⁵³ Antonio José Rivadeneira Vargas, “Rómulo Rozo y el movimiento Bachué, versión mestiza del nacionalismo latinoamericano”, en Napoleón Peralta Barrera (org.), *op. cit*, pp. 95-104, p. 100. El autor afirma que esta época dura hasta cerca del año 1945, cuando el artista se traslada al sur de México, en la península de Yucatán, para trabajar en el Monumento a la patria. Aquí empieza una nueva fase de su trayectoria estética.

Pero en las obras mexicanas de Rozo no hay sólo un paso del decorativismo a la desnudez de los volúmenes. Como señalado por el escultor boyacense Cesar Gustavo García Páez, hay también el aflorar de una marcada dimensión emotiva que antes era casi inexistente y que revela, implícitamente, un anhelo hacia la rehumanización del arte; anhelo compartido, en esos años, por muchos artistas e intelectuales latinoamericanos que se oponían a las tesis de Ortega y Gasset. Rozo, escribe García Páez, “pasa del encanto decorativo con tinte nacional, a la real exploración de la emoción y la sensibilidad”⁴⁵⁴. Melancolía, anhelo, desilusión son algunas de las emociones en las cuales se centran las esculturas del periodo mexicano. Al combinar una extrema depuración de las formas con una fuerte carga expresiva, estas obras se elevan al rango de “formas expresivas de un pueblo” y revelan significativos puntos de contacto con la poética de Costantin Brancusi (1876-1957), un escultor vanguardista de origen rumano al cual Rozo tuvo que mirar.

La dimensión emotiva se expresa, por ejemplo, en una serie de figuras humanas sentadas en poses acurrucadas que, si por un lado expresan ensimismamiento, concentración, energía comprimida - lo que aristotélicamente está “en potencia”, pero no “en acto” -, por el otro, expresan también melancolía, repliegue, pasividad, inercia, de manera análoga a cuanto señalado acerca de la obra *Pensamiento*. No se trata de trabajos radicalmente nuevos. A un análisis atento, emergen conexiones con las obras “atípicas” del Rozo europeo, así como con obras de otros artistas activos en la escena de París. La pose acurrucada, por ejemplo, viene de *Mater dolorosa* y luego se traslada, cada vez más depurada, a obras del periodo mexicano como *El pensamiento* (1931) o *Inercia* (sin fecha). García Páez, a quien se debe la señalación del parentesco entre estas últimas tres obras, las pone también en relación con esculturas como *La noche* de Arístides Maillol y *Pordiosera rusa* de Ernst Barlach, lo que no hace sino enriquecer la gama de influencias, tanto europeas como americanas, que Rozo habría recibido a lo largo de su trayectoria⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ César Gustavo García Páez, “Aproximaciones a la obra escultórica de Rómulo Rozo”, en Napoleón Peralta Barrera, *op. cit.*, pp. 105-114, p. 107.

⁴⁵⁵ César Gustavo García Páez, “Aproximaciones a la obra escultórica de Rómulo Rozo”, en Napoleón Peralta Barrera, *op. cit.*, pp. 105-114, p. 109.

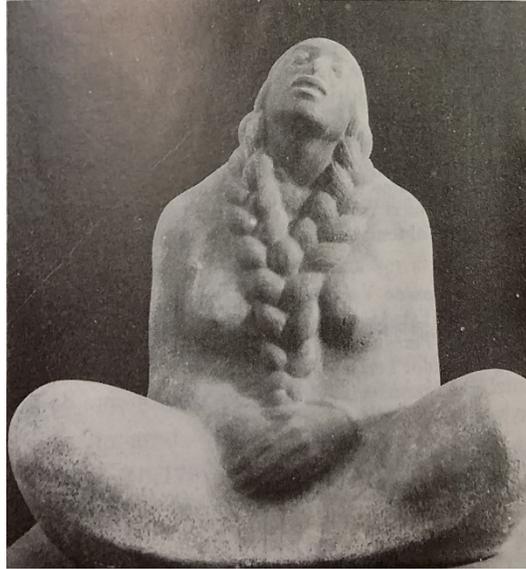


Ilustración 80 - Rómulo Rozo, *Añoranza*, 1932.

En su breve, pero muy sugerente ensayo, García Páez hace referencia también a otro grupo de trabajos del periodo mexicano en los cuales el artista da forma a un deseo de unión con el cosmos (*Plegaria, Elevación, Sor Juana Inés de la Cruz*) o, al revés, a un sentido de profundo abatimiento (*Añoranza – Fig. 80*). Estos dos estados del alma – tensión hacia lo alto y derrumbamiento – se encuentran también, reunidos en una única pieza, en las dos figuras que componen el *Triunfo de la vida (Fig. 81)*⁴⁵⁶. Se trata de obras caracterizadas por una fuerte tensión emotiva, no exenta de misticismo, que se aleja del hieratismo de la época de la *Bachué*. También en este caso, sin embargo, existen precedentes en el periodo parisino, como *La Música*, una escultura de 1926 que García Páez sugiere, a su vez, poner en relación con *Acordes lejanos* de Mestrovic.

⁴⁵⁶ Hay que notar también el carácter fálico de algunas de estas obras, por ejemplo, *Elevación mística* (1931). Tal carácter puede ser puesto en relación con una concepción esencialmente erótica del misticismo y del contacto del hombre con lo sagrado. “La obsesión por estos temas lo llevó a imaginar sincréticamente y reunir en una misma ejecución artística no exenta de desgarrador esfuerzo, la tierra-la patria-lo sagrado-lo materno-lo virginal-lo fálico”, escribe Rómulo Rozo Krauss, *op. cit.*, p. 29.



Ilustración 81 – Rómulo Rozo, El triunfo de la vida, 1943.

En este grupo de esculturas, Rozo busca combinar síntesis formal y expresividad emocional. *Elevación* (Fig. 83) es muy representativa en este sentido, así como *El beso* (Fig. 82), inspirada en el *Beso* de Brancusi, principal modelo del artista en cuanto a combinación de sintetismo y emoción.



Ilustración 82 - Rómulo Rozo, El beso, 1932.

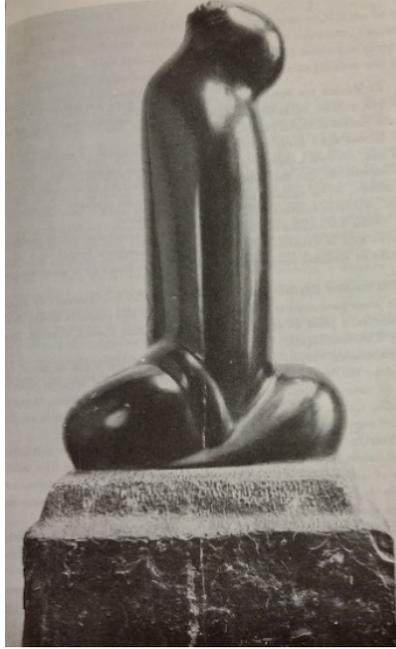


Ilustración 83 - Rómulo Rozo, *Elevación*, ca. 1931.

Por el énfasis en la dimensión afectiva, estas obras caben todas dentro de la categoría de arte moderno “rehumanizado”, en contraposición al arte “deshumanizado”; pero esta categoría es aún más acertada si la referimos al abundante grupo de maternidades (Fig. 84) que Rozo esculpió en México. Acentuando los volúmenes, recurriendo a formas redondeadas y a un variado tratamiento de los materiales (a veces lisos y relucientes; otras veces dejados intencionalmente ásperos) las esculturas de esta temática se proponen expresar la profunda relación de afecto y ternura que existe entre madre e hijo. Al esculpir las, Rozo tuvo seguramente en mente la relación afectuosa que tuvo con su propia madre; pero, al mismo tiempo, pudo jugar algún papel la reminiscencia de la devoción a la virgen, tan fuerte en su natal Chiquinquirá natal y tan característica de la religiosidad popular de los países latinoamericanos. Las maternidades constituyen un filón importante en la obra del Rozo mexicano, pero también en este caso existe un precedente en el periodo parisino: la escultura *Ternura india* (Fig. 85).



Ilustración 84 – Rómulo Rozo, Maternidad (El nido), 1931.



Ilustración 85 - Rómulo Rozo, Ternura india, (periodo parisino).

El indigenismo político y Lázaro Cárdenas

El proceso de humanización que la obra de Rozo conoció durante el periodo mexicano tuvo como referente principal a la “raza” y, aunque no tuvo un carácter partidista o ideológico, no estuvo exento de implicaciones de carácter político y social de corte americanista, indigenista y social. Leticia Krauss, hija del artista, recuerda que su padre era un profundo

admirador del Libertador, del cual compartía el ideal de la unificación americana⁴⁵⁷. Pero antes que un americanista, Rozo era sobre todo un indigenista. Durante ese proceso de formación estilística e ideológica que lo llevó a México, el artista se convenció de la necesidad de reivindicar social y culturalmente al indio y, una vez llegado al país azteca, se comprometió con el naciente movimiento indigenista internacional. En particular, quiso que su obra *Pensamiento* figurase en el Congreso Indigenista Interamericano que se realizó en Pátzcuaro (Michoacán) en abril de 1940. Asimismo, su americanismo y su indigenismo político quedan confirmados por la realización de un busto del pensador y político ecuatoriano Benjamín Carrión (Fig. 86), uno de los máximos exponentes, a nivel continental, del americanismo y del indigenismo cultural. Existe también una foto que retrata juntos a Rozo y Carrión.



Ilustración 86 – Rómulo Rozo (a la derecha) con Benjamín Carrión y su busto.

En la segunda mitad de los años treinta, esta postura ideológica llevó al artista a identificarse con el proyecto político indigenista, nacionalista, americanista y socialista del presidente mexicano Lázaro Cárdenas y a tomar la decisión de participar en unas expediciones científicas organizadas por el gobierno de Cárdenas en la región de Yucatán, tierra de hondas raíces mayas. En Yucatán, Rozo quedó profundamente deslumbrado por

⁴⁵⁷ Leticia Rozo Krauss, "Semblanza", en Napoleón Peralta Barrera (comp.), *op. cit.*, p. 67

la riqueza de la cultura indígena, al punto que en 1941 decidió mudarse a esa región, adonde transcurriría el tramo final de su vida.

Dejando de lado casos relativamente aislados como *La crucifixión de la raza*, la obra mexicana de Rozo (a la par de la precedente) no es una obra de denuncia ni de reivindicación política; pero puede igualmente ser calificada como americanista e indigenista, en cuanto pone en el centro a la “raza” y se propone expresar su fisonomía moral y emocional. Lo recordó también el artista mexicano David Alfaro Siqueiros cuando, tres años después de la muerte del artista, escribió al presidente Lleras Restrepo para que Colombia no olvidara a su gran escultor: “En cada una de sus esculturas resalta un marcado vigor americanista, logrado a base de síntesis expresiva y de una captación de tipos y situaciones psicológicas”.⁴⁵⁸

Yucatán y el *Monumento a la patria*

En Yucatán, Rozo emprendió su trabajo más osado: la decoración escultórica del *Monumento a la patria* de Mérida, construido a partir de un proyecto del arquitecto Manuel Amábilis - amigo del artista desde los tiempos de Sevilla - y de su hermano Max (Figg. 87 y 88). Por 12 años - desde 1944/45 hasta 1956 - Rozo trabajó casi exclusivamente en la realización de esta obra colosal, que representa la última etapa de su trayectoria. Esculpiendo en relieve unas 400 figuras, pretendió contar toda la historia de México, mezclando personajes históricos y relatos mitológicos, con un lenguaje que vuelve a ser marcadamente decorativo y recuerda de cerca el estilo maya.

Par ejecutar la obra, el artista se valió de maestranzas indígenas locales y, en algún momento, de la ayuda de jóvenes escultores colombianos como Rodrigo Arenas Betancourt y Julio Abril, los cuales, considerándolo un maestro, fueron a visitarlo mientras estaban

⁴⁵⁸ David Alfaro Siqueiros, carta al presidente colombiano Carlos Lleras Restrepo, México D.F., 14 de abril de 1967, cit. en Napoleón Peralta Barrera (org.), *op. cit.*, pp. 143-144.

estudiando en México⁴⁵⁹. Pero la concepción de la obra y la mayor parte del trabajo se deben al escultor.



Ilustración 87 - Rómulo Rozo, el frente del Monumento a la patria en Mérida.

El *Monumento a la patria* no cuenta todavía con un trabajo interpretativo pormenorizado que desentrañe todos sus significados. Se trata de una realización majestuosa que ha sufrido cierto olvido de parte de la historiografía, tanto en México - quizás por su ubicación descentrada y por ser su autor un extranjero -, como en Colombia, donde la atención se ha dirigido mayormente hacia *Bachué* y las otras obras indoamericanas del periodo europeo. Una primera evaluación seria de esta obra apareció sólo en 2012 con el ensayo “Monumento a la patria de Rómulo Rozo: del misticismo religioso al misticismo secular” de la investigadora colombiana Sylvia Suárez Segura⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Sería oportuno un estudio detallado poniendo en relación los periodos formativos de Rodrigo Arenas Betancourt y de Julio Abril con la obra mexicana de Rozo y, más en general, con la escultura mexicana de los treinta y los cuarenta. Es posible que este estudio determine que, en términos estilísticos, la influencia del chiquinquireño sobre el arte colombiano fue mayor durante el periodo mexicano que en la época de *Bachué*.

⁴⁶⁰ Sylvia Juliana Suárez Segura, “Monumento a la patria de Rómulo Rozo: del misticismo religioso al misticismo secular”, en María Clara Bernal (org.), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá, ed. Unianades, 2015, pp. 76-114; accesible online: http://redesintelectuales.net/pdfs/archive/textos_sugeridos/Monumento_a_la_Patria.pdf

Mirando la obra sin preconceptos y a la luz de la trayectoria anterior del artista, Suárez releva algo ya intuido por Medina: una reconexión, aunque en un nuevo plano, del *Monumento a la patria* con el estilo del periodo parisino-sevillano y, en particular, con *Bachué*.

“Basta una comparación - escribe Suárez - de la obra *Bachué. Diosa Generatriz de los Chibchas* y el *Monumento a la Patria* para observar la persistencia del experimento escultórico que Rozo emprendió con la primera, es decir, para hallar múltiples elementos de continuidad entre ambas, a pesar del obtuso arco temporal que las separa, y de la diferencia de los contextos geográficos y culturales en que fueron realizadas. En realidad, el Monumento a la Patria se puede comprender como una evolución de *Bachué*, e integra la búsqueda artística de Rozo dentro del horizonte del modernismo americanista a su aventura en el seno de las culturas indígena y mestiza en el Suroriente de México, en los estados de Yucatán y Quintana Roo”⁴⁶¹.

Considerando la estructura semicircular del monumento y su decoración bifronte – al exterior la historia del México moderno, culminante en la talla de una gran mujer mestiza (Fig. 89), y al interior, alrededor de un espejo de agua que representa el río Texcoco, la historia del México prehispánico y colonial, culminante en una gran Ceiba - Suárez afirma que “si bien, a primera vista se observa una representación lineal de la historia de México, al observar el monumento como totalidad, aparece como un campo de fuerzas, pasado y presente, dos culturas, que unidas como el envés y el revés de un guante, compenetradas en relación simbiótica, hacen emerger a la enorme mestiza que representa a la nación mexicana. Ella es una sola con la gran ceiba que, al respaldo, a la orilla del espejo de agua (del fundacional Texcoco), se yergue como fuente alimenticia (material y espiritual) de la cultura Maya”.

⁴⁶¹ Ibid., pp. 83-84



Ilustración 88 – La parte posterior del Monumento a la patria.

“El monumento – concluye - se propone como la fusión de toda la historia de México, como en Bachué se fusionaba la génesis de la humanidad, de los muiscas a través del mito. Nuevamente la figura femenina simbolizando la fecundidad, como fuente de vida, la madre generosa, aparece como núcleo generador de la obra de Rozo, ahora completamente alejada del universo religioso, y comprometida más que nunca con el misticismo artístico que atravesó su vida y su obra”⁴⁶².



Ilustración 89 - La gran mestiza del Monumento a la patria.

⁴⁶² Ibid., p.84.

Sobresale, en particular, la decisión de Rozo de realizar la decoración empleando un estilo neomaya. Es como si el artista hubiese querido despersonalizar su obra para asumir el punto de vista y la sensibilidad estética de los mayas. Fue esta inmersión, hasta la identificación, con el mundo maya que, posiblemente, lo llevó a recuperar el valor de la leyenda, del mito y de los símbolos, luego de años en los cuales su arte había abandonado estas dimensiones. El *Monumento a la patria* es entonces un trabajo donde la historia de México es representada a partir de la mirada maya y con un estilo neomaya, como reivindicando la vitalidad del espíritu indígena de esa región. No acaso Siqueiros comentó que “Rozo quiso retratar al tiempo y esculpir en nuestros días un monumento que en su complejidad formal y en su simbolismo pudiera competir con las pirámides y los templos de Chichez Itza, de Palenque, de Bonampak. Doce años persistió en esa tarea que dio por fruto una de las más originales piezas heroicas de la estatuaria americana contemporánea”⁴⁶³.

⁴⁶³ Ibid.

CAPITULO 5

Los Bachué y el descubrimiento de la “raza indígena”

“Nuestra labor no será la de movilizar tropos relumbrantes ni metáforas audaces; nosotros queremos disponer todos nuestros fervores y entusiasmos en el sentido de crear, evitando las cómodas posturas de la expectación”

(“Monografía del Bachué”, *El Tiempo*, junio de 1930)

“De regreso a Colombia (1929) y puesto en contacto con lo que ya por entonces se denominó la “realidad nacional”, que no era otra cosa que el estudio de los múltiples y complejos problemas colombianos, y de modo especial los referentes al campesinado y al proletariado, comencé a sentir ese como “llamado de la tierra”, al impulso del cual surgió mi dilección por la temática agraria y pueblerina...”

(Luis Alberto Acuña, revista *Bolívar*, diciembre de 1957-enero de 1958)

El 1930 fue un año clave en la historia de la Colombia moderna. Luego de décadas de gobiernos conservadores, el regreso al poder del liberalismo con el presidente Enrique Olaya Herrera (1930-1934) abrió una nueva fase política que, no sin tensiones internas, duró hasta 1946 y tuvo un profundo impacto sobre la vida cultural y artística del país.

En ámbito cultural, el primer hito de los nuevos tiempos fue la aparición, en junio de 1930, de un inserto del periódico liberal *El Tiempo* titulado *Monografía del Bachué*. En unas cuantas páginas, un grupo de jóvenes intelectuales propuso una nueva conceptualización del nacionalismo que, superando las posturas romántico-decadentes, se centraba en el reconocimiento y en la valoración del carácter esencialmente mestizo y rural de la sociedad colombiana.

Si bien el título de la monografía, con su referencia a la diosa chibcha, sigue evocando el indigenismo neoprehispánico, los textos que la componían se mueven en otra dirección: invitan a redescubrir a la “raza” en sus facciones, sus vestimentas y sus costumbres reales,

lo que implica también un llamado implícito a otorgar una dignidad estética a esa realidad. No es de extrañar entonces si, en el campo artístico, la aparición de los *Bachué* coincidió con la crisis del indigenismo simbolista y decorativo, cuya máxima expresión había sido la decoración, por mano de Rómulo Rozo, del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, y con el auge, en su lugar, de un nuevo concepto de arte nacionalista, centrado en la representación de corte realista de hombres y mujeres mestizas – campesinos, trabajadores rurales, madres - reconocidos como auténticos depositarios de la esencia de la nación. La “raza indígena”, antes denostada por las teorías biológicas heredadas del positivismo, se convertía así en un valor positivo, que había que interpretar y reivindicar. Estas transformaciones comenzaron a darse entre 1929 y 1930 y, como ya ampliamente reconocido por los historiadores del arte, tuvieron como protagonistas a un grupo de escultores, entre los cuales sobresalen las figuras de Ramón Barba (de origen español, pero estrechamente vinculado a los jóvenes nacionalistas colombianos), Hena Rodríguez, José Domingo Rodríguez y Luis Alberto Acuña.

En este capítulo se comenzará con analizar el cambio político-cultural que se verificó hacia 1930 con la llegada al poder de los liberales y la publicación de la *Monografía del Bachué*; luego se examinará, caso por caso, el camino por medio del cual los artistas apenas mencionados llegaron a elaborar una nueva estética nacionalista. No se volverá sobre el caso de Rómulo Rozo, cuya superación del indigenismo mítico-decorativo ya ha sido analizada en el capítulo anterior y cuya lejanía del territorio colombiano lo deja relativamente al margen de las dinámicas locales. Por cuestiones de espacio y por no haber tenido un papel fundacional, tampoco se analizarán los casos de artistas destacados como Josefina Albarracín, Julio Abril, José Horacio Betancur, Carlos Reyes Gutiérrez, Miguel Sopó Duque, Rodrigo Arenas Betancourt, Gomer Medina y José Ramón Montejo, quienes trabajaron en el marco de la nueva estética nacionalista. Se tomará en cuenta, en cambio, el caso de Luis Benito Ramos, quien contribuyó a llevar la nueva estética al campo de la fotografía.

La crisis del hispanoamericanismo y del ideal “euríndico”

Como ya mencionado, la Exposición Iberoamericana de Sevilla representó al tiempo el ápice y el comienzo de la decadencia de aquel ideal hispanoamericano que tanto favor había encontrado no sólo en una España deseosa de recuperar centralidad política, económica y cultural en Latinoamérica, sino también entre los propios países latinoamericanos, donde influyentes intelectuales y políticos – desde Rodó a Ricardo Rojas, desde Vasconcelos a Germán Arciniegas – quisieron reanudar el vínculo con la vieja madre patria, cortado abruptamente por las guerras de independencia, al considerar que la cultura y las tradiciones españolas representaban, junto con la herencia prehispánica, un componente esencial de la identidad latinoamericana. En el ámbito de la arquitectura y del arte, el ideal hispanoamericano fue expresado recurriendo al modelo de la fusión hispano-indígena, que encontró una formulación acabada en varios pabellones sevillanos. Complementando la arquitectura neocolonial con una decoración de corte neoprehispánico se lograba evocar la doble raíz – prehispánica e hispánica - de los diferentes países latinoamericanos. Pero se trataba de una representación simbólica, que poco o nada tenía que ver con la realidad emocional, social, política y cultural de la población de origen indígena que seguía viviendo en Latinoamérica. El ideal “euríndico”, a partir del cual se llegó a las propuestas basadas en la fusión hispano-indígena, era de carácter esteticista, romántico, esencialista. Había surgido como reacción a los postulados positivistas, según los cuales tanto el elemento hispano como el elemento indígena – los dos principales ingredientes del ideal “euríndico” - constituían factores de atraso, obstáculos al progreso. Sin embargo, quedaba muy lejos del pueblo real.

Todo cambio de época y de clima cultural suele tener un complejo entramado de causas. Para explicar la crisis del hispanoamericanismo, existen dos grandes factores causales. Por un lado, como señalado en el capítulo anterior, la creciente penetración del pensamiento socialista y el influjo de ese gran laboratorio de ideas que fue el México posrevolucionario, desencadenaron una evolución ideológica en muchos intelectuales de la generación posterior a la de Rodó y Vasconcelos. Figuras como Mariátegui o Haya de la Torre, por ejemplo, radicalizaron el proceso, ya en acto, de recuperación y reivindicación del indio,

llegando casi a fundir el indigenismo político con el socialismo (Mariátegui) o con el nacionalismo-americanismo antimperialista (Haya de la Torre). Este nuevo tipo de indigenismo, anclado en la realidad socioeconómica y cultural de la mayoría de los pobladores de América, reducía drásticamente el espacio para el hispanoamericanismo político, así como para una estética euríndica de cuño simbolista y estetizante.

Pero esta radicalización en sentido indigenista-social no involucró a las capas moderadas de la intelectualidad latinoamericana y no alcanza, por sí sola, a explicar la crisis del hispanoamericanismo. Para esto, hace falta considerar otro factor: el cambio de paradigma que hubo en la actitud de los Estados Unidos hacia Latinoamérica luego de la crisis del 1929 y, en particular, luego de la llegada a la presidencia de Franklin Delano Roosevelt (1932). En esos años, la potencia del norte dejó a un lado el viejo imperialismo económico, político y militar de carácter agresivo, bien representado por el *big stick* de Theodor Roosevelt, que no hacía sino sembrar rencor y resentimiento entre los intelectuales latinoamericanos, y se abrió a una política de “buena vecindad” y entendimiento mutuo que, en perspectiva, apuntaba a la consolidación de un eje panamericanista, en contraposición tanto al hispanoamericanismo como al indoamericanismo. En otras palabras, las élites políticas de los Estados Unidos se dieron cuenta de que la política del *big stick* le había enajenado muchas simpatías en Latinoamérica, sobre todo entre los intelectuales, que en muchos casos constituían las mismas élites políticas de la región⁴⁶⁴. Esta toma de conciencia, sumada a la constatación de un resurgimiento del prestigio de España y a la contemporánea radicalización hacia la izquierda de algunos sectores latinoamericanos, las empujó a cambiar de actitud y a adoptar un discurso más conciliador, de carácter liberal-progresista y social, dirigido especialmente a los intelectuales y políticos moderados.

⁴⁶⁴ Los procesos socioeconómicos que se produjeron en los Estados Unidos alrededor de la crisis de 1929 contribuyeron a esta toma de conciencia, empujando a la formación de una alianza ideológica entre artistas e intelectuales liberales y socialistas que apoyaban los derechos de las clases trabajadoras, inmigrantes y afroamericanos de las metrópolis modernas de Estados Unidos. Este cambio ideológico, liderado políticamente por figuras como Roosevelt y Wallace, en los años 40 llevaría a alianzas con intelectuales y artistas latinoamericanos. A nivel internacional, se asistió a la articulación de un frente solidario con las causas de defensa de la libertad de los marginados.

Entre los profetas de este nuevo ideal panamericanista cabe recordar al intelectual estadounidense Waldo Frank (1889-1967) cuyas ideas alcanzaron a tener una considerable influencia en los medios latinoamericanos. Hijo de una prospera familia judía, Frank invocaba la hermandad entre Latinoamérica y Saxoamérica en nombre del común espíritu independentista y republicano que había llevado ambas regiones a rebelarse a las viejas madres patrias. Al mismo tiempo, recuperando toda una corriente intelectual norteamericana que contaba con intelectuales como Ralph Waldo Emerson y Henri David Thoreau, se esforzaba de mostrar a los latinoamericanos y al mundo como en el ADN de la cultura norteamericana no había sólo ese pragmatismo materialista y esa actitud imperialista tan denostada en Latinoamérica por figuras como Rodó y Vasconcelos.

Criado en un ambiente familiar politizado y tras una juventud en la cual asumió posiciones radicales, Waldo Frank realizó largos viajes por América Latina con el objetivo de reforzar los nexos entre el norte y el sur del hemisferio occidental, entrando en contacto, entre otros, con figuras del calibre de José Carlos Mariátegui. Hacia 1929, en coincidencia con esa gran celebración del hispanoamericanismo que fue la Exposición Iberoamericana de Sevilla, realizó una gira por Latinoamérica durante la cual, entre otras cosas, se esforzó por mostrar que el aliado natural de la región debían ser los Estados Unidos y no España. En el marco de esa gira, Frank hizo también una escala en Bogotá, donde, en contraste con las ideas hispanoamericanistas, invocó, con acentos religiosos, un reaceramiento entre Estados Unidos y América Latina. Al ideal hispanoamericano oponía el ideal panamericano. Su discurso era sutil. No exaltaba la superioridad material de los Estados Unidos, al contrario, acompañando el sentir de los intelectuales latinoamericanos, fuertemente permeados por el pensamiento “espiritualista” de hombres como Rodó y Vasconcelos, estigmatizaba el cariz materialista de aquella nación, argumentando que allá existía una civilización, pero no una auténtica cultura. Por estar fundadas en argumentos de carácter “espiritualista”, este tipo de posiciones predisponían a la intelectualidad latinoamericana a acoger positivamente las ideas de Waldo Frank. Con este tipo de premisas, el panamericanismo se volvía una opción aceptable. En otras palabras, Frank se presentó como el mensajero y el portavoz de otra faceta de la América del Norte, una faceta minoritaria, pero viva, real y dotada de su

propia tradición, que ponía el ideal por encima de la praxis y el entendimiento mutuo por encima de la agresión imperialista. “Cree Waldo Frank - se lee en un artículo que le dedicó la revista *El Gráfico* - que los americanos del norte y los del sur, debemos unirnos para consolidar una nueva cultura, que remplace la caduca cultura de Europa que ha puesto esperanzados ojos en el nuevo continente”⁴⁶⁵. En el texto, se reportan también unas esclarecedoras palabras del propio Frank: “Me duele mucho la espesa ignorancia y la desconfianza que separa como un abismo las dos Américas. Y me duele tanto más, cuanto que me doy cuenta de lo mucho que hemos profundizado nosotros ese abismo”⁴⁶⁶.

Waldo Frank fue el profeta de un nuevo entendimiento entre Latinoamérica y Estados Unidos. Al comienzo su voz fue relativamente marginal dentro de los Estados Unidos, pero después de la crisis del '29 y, sobre todo, luego de la llegada a la presidencia de Franklin Delano Roosevelt, sus ideas asumieron un cariz oficial y sirvieron como borrador para

⁴⁶⁵ “Waldo Frank”, en *El Gráfico*, n. 959, Bogotá, 21 de diciembre de 1929, p. 1863. En la nota hay un eco de los discursos que circularon en Latinoamérica luego de la Primera guerra mundial y que veían en el nuevo mundo la tierra del porvenir; la tierra que debía de guiar al mundo luego de crisis de la civilización europea, testificada por la guerra.

⁴⁶⁶ *Ibíd.* Cabe notar que también el mexicano José Vasconcelos visitó Colombia en el periodo de la Exposición Ibero Americana de Sevilla, pero su visita tuvo probablemente una finalidad opuesta a la de Waldo Frank. Vasconcelos venía a reforzar el proyecto iberoamericano (aunque quizás desligándolo de la iglesia) mientras Frank venía para contrastarlo, proponiendo, en cambio, una visión panamericanista, aunque de signo idealista, no pragmático-materialista. La Exposición Iberoamericana de Sevilla se configura entonces como un evento alrededor del cual se debatieron las tres principales maneras de concebir la identidad y la postura político-cultural de la región: indoamericanismo (Haya de la Torre), panamericanismo (Waldo Frank), hispanoamericanismo (Vasconcelos). En el caso del Waldo Frank de finales de los veinte y comienzo de los treinta, una tarea pendiente sería la de aclarar si actuó de manera independiente, según sus propias convicciones y producción literaria de esa época, o si lo hizo bajo algún tipo de mandato gubernamental norteamericano; mientras es seguro que en los '40 la OCIAA lo contrató, a la par de muchos otros intelectuales. El mensaje de Waldo Frank fue lanzado poco antes del regreso de los liberales en el poder e hizo mella en los espíritus moderados de corte republicano y antimperialista. Intelectuales como Arciniegas, que antes habían sido hispanoamericanistas, pasaron al panamericanismo, sin por esto renegar las raíces hispánicas de Latinoamérica. Justo en el periodo en que Frank estuvo en Bogotá, vemos al director de *Universidad* viajar a Estados Unidos (ver artículo “El viaje de Arciniegas”, en *El Gráfico*, n. 958, 14 de diciembre de 1929, p. 1812), mientras el año sucesivo vemos los intelectuales bachués retomar las tesis panamericanistas de Frank. El gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera, que subió al poder en 1930 y tuvo como principal órgano de prensa *El Tiempo* – el periódico donde apareció la *Monografía del Bachué* - fue partidario de una relación abierta y constructiva con Estados Unidos. Entre 1929 y 1930 se asiste, en suma, al paso del iberoamericanismo al panamericanismo; pero el elemento latino, lejos de ser negado, es propuesto como algo capaz de enriquecer espiritualmente el mundo norteamericano, aceptando, en cambio, el aporte positivo del pragmatismo anglosajón.

delinear la política del “buen vecino”, que caracterizó las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica a partir de los años treinta.

Más allá de las razones estratégicas antes mencionadas - contrastar la nueva influencia de España sobre sus excolonias, así como el proceso de radicalización hacia la izquierda de amplios sectores de la intelectualidad latinoamericana – esta nueva actitud de Estados Unidos hacia Latinoamérica era también el fruto de una autocrítica de algunos sectores luego del *crac* de 1929. La dramática ola de quiebras bancarias y empresariales, junto con el dispararse del desempleo y de la pobreza, hicieron que muchos empezaran a tomar distancia del modelo de capitalismo desregulado y salvaje que había llevado el país a ese punto. En particular, luego de 1932, cuando llegó a la presidencia el democrático Franklin Delano Roosevelt, los Estados Unidos introdujeron un profundo cambio en la manera de concebir el papel del Estado en la economía y en la manera de abordar las relaciones con Latinoamérica. Para hacer frente a las graves consecuencias económicas y sociales de la crisis del 29, Roosevelt emanó un conjunto de medidas, conocidas como *New Deal*, que otorgaban al Estado la posibilidad de intervenir en la economía para hacer frente a las quiebras de las empresas y al paro. Además, dio luz verde al *Social Security Act* (1935), que instituía un sistema de seguridad y de protección social. También hubo cambios en las relaciones con Latinoamérica. En particular, se introdujo oficialmente la política del “buen vecino” (1933) con la cual se dejó atrás el imperialismo agresivo heredado de la época de Theodor Roosevelt para apuntar, en cambio, al establecimiento de unas relaciones basadas en el conocimiento y en el respeto mutuos. El delinearse de este nuevo cariz de la potencia del Norte – un cariz más social y amigable hacia Latinoamérica - hizo que varios intelectuales latinoamericanos que antes habían sido aceros opositores de los Estados Unidos empezaran a ver con mejores ojos a esta nación que parecía aproximarse a un ideal de republicanismo social no distante de las posiciones que muchos de estos mismos intelectuales habían sostenido en los años veinte.

El cariz social que los Estados Unidos asumieron durante los treinta es bien visible en el plano de la cultura y de las artes. Analizando la cultura estadounidense de los treinta, se percibe una alta densidad de temáticas sociales y una notable abertura hacia los planteos

de la izquierda. Por ejemplo, en el marco de la *Work Projects Administration* (WPA), una agencia instituida en 1935 para dar empleo temporal a millones de desempleados a lo largo de todos los Estados Unidos en la ejecución de obras públicas, se realizaron numerosos proyectos de contenido social en el campo del arte, el teatro y literatura. En ese momento el realismo social de los muralistas mexicanos hizo escuela. Los principales exponentes de la escuela mexicana (Rivera, Siqueiros y Orozco) fueron contratados en múltiples ocasiones para realizar murales a lo largo y ancho de los Estados Unidos y se volvieron un modelo para varios artistas norteamericanos, sin importar que algunos de los mexicanos, como Rivera o Siqueiros, se declararan abiertamente marxistas.

Durante los años treinta, la cultura de izquierda ganó mucho espacio al interior de los Estados Unidos. En Nueva York, entre otras cosas, funcionaba una institución educativa, la *New School of Social Research*, que era de neto corte izquierdista. La “izquierdización cultural” llegó tan lejos que luego de la Segunda guerra mundial, una vez comenzada la guerra fría, se hizo necesario un brusco cambio de marcha, que tuvo su momento de mayor tensión durante la llamada “cacería de brujas” implementada hacia 1952 por el senador conservador Joseph Mc Carthy⁴⁶⁷.

El ascenso del panamericanismo en Colombia

Entre los intelectuales colombianos que pasaron del hispanoamericanismo al panamericanismo se destaca la figura de Germán Arciniegas. Hacia 1929-30, una vez cerrada la segunda época de *Universidad*, Arciniegas empezó a viajar con frecuencia a los Estados Unidos y hasta terminó trabajando por un periodo en la OEA, una institución encargada de fomentar el panamericanismo. Este paso de Arciniegas de un hispanoamericanismo con fuertes tintes antiestadounidenses a posiciones más constructivas en cuanto a la relación entre Latinoamérica y Estados Unidos no era puro oportunismo; respondía al giro político que se estaba dando dentro de los Estados Unidos, así como – y esto es otro factor de importancia - al giro pro-Usa que se dio en el gobierno

⁴⁶⁷ Cfr. Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, ed. Granta Books, 1999.

colombiano tras el fin de la Hegemonía Conservadora (1930) y la contextual vuelta al poder de los liberales con el presidente Enrique Olaya Herrera. Este último era un representante del liberalismo moderado - la misma área política de Eduardo Santos, quien no acaso fue el jefe de la campaña electoral que llevó a Olaya Herrera a la victoria - y estaba orientado a entablar una relación cordial con los Estados Unidos, país que conocía de cerca por haber servido por años como embajador colombiano en Washington. Pero esta tendencia pro-Washington del liberalismo colombiano, especialmente el más moderado, no dejaba a todos satisfechos. Años más tarde, a raíz de una circunstancia particular, Pellicer llegaría a reprochar con dureza a su amigo Arciniegas – quien siempre, luego de su vasconcelismo juvenil, fue un liberal moderado – su acercamiento a los Estados Unidos. “Sepa Ud. – le escribí - que en 1799 nos visitó el sr. Simón Bolívar. La visita de Ud., pues, no nos interesa. Ya estamos cansados de sus desprecios. ¿Qué a Ud. no le interesa este país? Pues bueno, el fregado es Ud. Vaya Ud. a abrir la boca frente a los rascacielos. (Cuidado con la pulmonía). Disfrute Ud. los aplausos del viajero gringo que Ud. ama tan desafortunadamente. En realidad, lo que pasa, es que Ud. le tiene un miedo horroroso al público de México. ... Siga Ud. engañando a la judería gringosa. Ojalá se case Ud. con la estatua de la Libertad. ¡Buen provecho! Hágase ciudadano norteamericano y déjese de embustes de dramas “desaparecidas” voluntariamente. Ya estamos aburridos de su pésima imaginación y mala ortografía. Cuando vaya Ud. al Museo Metropolitano, diviértase con los sarcófagos egipcios fabricados en Chicago. Yo, en cambio, iré pronto a Colombia, aprovechando la ausencia de Ud. Ya estamos “jartos” de Ud. ¿Lo entiende así? ¿O quiere que se lo diga en mexicano? ¿Por qué no se hace Ud. presidente de Panamá? Allí estaría Ud. en su ambiente.: “exclusas” por aquí y “exclusas” por allá a todas horas y para todo el mundo. ¡Nueva York! ¡Todavía anda Ud. con Nueva York! ¿Y qué le ve Ud. a esa aldea multiplicadísima? ¿Y nosotros que le íbamos a regalar a Ud. el Popocatepetl para que lo colocara Ud. graciosamente en el patio de su casa! ¡La bujía y el patio! ¡Ay, señor, el pasado literario de Ud.!... Y no le insulto porque ya se me acabó el papel. ¡A la chingada todo el mundo! Carlos”⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Carlos Pellicer a German Arciniegas, México D.F., 3 de diciembre de 1947, en Serge I. Zaitzeff (*org.*), *op. cit.*, p. 122.

En ámbito artístico, la crisis del hispanoamericanismo y de lo que fue su principal ideal estético – la fusión hispano-indígena – llevó al declino de una evocación puramente simbólica del pasado prehispánico, cuyo principal interprete había sido el Rómulo Rozo del periodo parisino-sevillano. En lugar de esta orientación estética, tan refinada como alejada del hombre de carne y hueso que poblaba el país, se abrió paso otra, más recia y atenta al hombre del común. Las fuentes conceptuales de esta nueva estética se encuentran, entre otras cosas, en la segunda época de la revista *Universidad* (cabe recordar, por ejemplo, *La melancolía de la raza indígena* de Armando Solano y el debate sobre el nacionalismo cultural entablado por intelectuales de nueva generación como Darío Samper, Darío Achury Valenzuela y Rafael Azula Barrera) mientras que, en términos de realizaciones artísticas, el cambio comenzó a manifestarse, autónomamente, en algunas obras de Rozo de finales de los veinte, para luego patentizarse en la obra realizada en Colombia, desde comienzo de los treinta, por artistas como Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez o Josefina Albarracín.

A nivel político, lo que hizo posible esta renovación fue el fin de la Hegemonía Conservadora y el comienzo, en 1930, de una serie de gobiernos liberales que duró hasta 1946 y que va bajo el nombre de República Liberal. La transición del conservadurismo al liberalismo es un fenómeno de extrema importancia para la historia política y cultural de Colombia. Políticamente, el cambio fue posible en virtud de dos hechos concomitantes: por un lado, un estancamiento fisiológico del conservatismo, luego de décadas en el poder; por el otro, una profunda renovación interna del liberalismo. En el curso de los veinte, estimulado por las ideas socialistas y por el ejemplo del México posrevolucionario, el liberalismo dejó de ser una fuerza elitista y no interventora en economía, para volverse una fuerza política popular, favorable a un programa de modernización que apuntara, entre otras cosas, a la inclusión social y política de aquellas masas que hasta el momento habían seguido flotando en un limbo de pobreza y carencias educativas. El nuevo liberalismo supo asimilar en su interior a los planteos de las izquierdas más radicales, dejando sin piso a socialistas y comunistas. Sin embargo – y la cosa es digna de atención - este proceso de cambio no fue liderado por intelectuales “nuevos” secuaces los mexicanos, de Mariátegui o de Haya de la

Torre, sino por los viejos hombres del centenario, entre los cuales hay que destacar el papel jugado por Eduardo Santos y por su periódico, *El Tiempo*. Con notable intuición política, los jefes del liberalismo vieron en una abertura controlada hacia las izquierdas la vía mejor para conseguir dos resultados a la vez: hacer resurgir el partido liberal y contener la avanzada de socialistas y comunistas, que en los veinte despertaba preocupación entre los moderados⁴⁶⁹. Llegó entonces al poder un partido en cuyo interior convivían dos corrientes: una más radicalizada, representadas por figuras como Jorge Eliecer Gaitán o Jorge Zalamea, que sintonizaba con las posiciones de Haya de la Torre y de Mariátegui, así como con las ideas que procedían de México; y otra, bastante más moderada, que tenía entre sus exponentes más destacados a un centenerarista como Eduardo Santos, quien transformó *El Tiempo* en un órgano de su corriente, y en el propio Enrique Olaya Herrera. Construir una relación positiva con Estados Unidos era una prioridad política para el liberalismo moderado. Esto aparece con claridad en la decisión del liberalismo de postular para la presidencia a Enrique Olaya Herrera (1930-1934), un hombre que había servido por ocho años (1922-1930) como embajador colombiano en los Estados Unidos bajo los últimos gobiernos conservadores y que tenía la intención programática de construir una relación privilegiada con el país del Norte, luego de que por mucho tiempo los conservadores habían mirado principalmente hacia España.

Enrique Olaya Herrera (1930-1934) y la vuelta al poder del liberalismo

El paso a la República Liberal se dio sin violencias ni fracturas del orden constitucional. En las elecciones presidenciales de febrero de 1930, Enrique Olaya Herrera (1880-1930) ganó

⁴⁶⁹ El partido conservador presentó dos candidatos a las elecciones de 1930. De esta manera fragmentó su voto y facilitó la victoria liberal. Pero el hecho de que los conservadores se presentaran divididos fue sólo una causa inmediata del regreso de los liberales al poder. Había razones de más peso, como la conciencia cada vez más difundida y aguda de la existencia de una grave “cuestión social” que impedía la modernización del país, el malestar por la brutal masacre de las bananeras, consumada por el estado conservador en 1928, y el perfilarse de una época de crisis económica por efecto del *crac* de Wall Street de 1929 y de la consecuente ola de quiebras de bancos y empresas en los Estados Unidos. Frente a estas problemáticas, los conservadores, anquilosados en el poder, no tenían recetas nuevas que proponer; en cambio los liberales, ayunos de poder, fecundados por la savia del pensamiento socialista y dotados de una generación de intelectuales jóvenes con un proyecto de modernización en el cual estaba contemplada la cuestión social, tenían los papeles en orden para tomar la rienda del país en esa compleja coyuntura nacional e internacional.

por mayoría simple en contra de un partido conservador que había fragmentado su voto presentando dos candidatos. El nuevo presidente era un representante de la generación del centenario que, entre otras cosas, gozaba del apoyo de los republicanos del expresidente Carlos E. Restrepo, quien en el nuevo ejecutivo obtuvo el cargo de ministro de Gobierno. Fiel al espíritu centenarista y republicano, Olaya Herrera se acercó al poder guiado por un espíritu de moderación y de conciliación. Él y sus consejeros querían evitar rupturas con los conservadores y con la Iglesia. Por esto, no solo no procedieron a una expulsión de los funcionarios conservadores de la maquinaria del Estado, sino que constituyeron un gobierno de coalición, donde liberales y conservadores cohabitaban, según el modelo establecido en precedencia por el gobierno de Carlos E. Restrepo.

Olaya Herrera tuvo que enfrentar una situación económica bastante crítica, tanto a nivel estructural como coyuntural. A la exclusión histórica de un alto porcentaje de la población que vivía de una economía de subsistencia (problema estructural), se sumó la baja imprevista de la exportación de café, ocasionada por la crisis del '29 (problema coyuntural). El desempleo se disparó y los salarios disminuyeron. Frente a esta situación, el presidente adoptó una política económica bastante común en los treinta: por un lado, realizó inversiones públicas en infraestructura, sobre todo en carreteras, para así proporcionar trabajo y poner los cimientos para el futuro desarrollo; por el otro, devaluó la moneda para incrementar las exportaciones y reducir las importaciones, al volverlas más costosas; además, al fin de proteger y fomentar la industria nacional, mantuvo y hasta profundizó las medidas arancelarias proteccionistas establecidas en precedencia por los conservadores.

Para hacer frente a los problemas estructurales, Olaya Herrera introdujo una serie de reformas de carácter social (descanso dominical, vacaciones remuneradas, jornada laboral de ocho horas, leyes de protección de la infancia, inembargabilidad parcial de los salarios, ampliación del seguro de vida obligatorio, reglamentación de las sociedades cooperativas), fomentó los préstamos a los campesinos, mediante la creación de la Caja de Crédito Agrario (no hizo una reforma agraria radical para no contrariar a la Sociedad de Agricultores de Colombia) y fundó el Banco Central Hipotecario para la financiación de viviendas. Además,

bajo su administración, se creó la Federación Nacional de Cafeteros con el objetivo de respaldar al sector cafetero.

En política exterior, se destaca la relación privilegiada que Olaya Herrera instauró con los Estados Unidos, país que conocía muy bien y donde tenía muchas relaciones. ¿Cómo se manifestó esta relación privilegiada? En el medio de la crisis, en vez de proponer una suspensión de pagos, Olaya Herrera mantuvo el servicio de la deuda externa y realizó una política favorable a los intereses de las compañías estadounidenses, que estaban concentrados en dos sectores fundamentales, el petrolero y el bananero. El historiador David Bushnell considera que “Olaya Herrera se desvivía por complacer al gobierno y a los empresarios de los Estados Unidos, con la vana esperanza de que, con sus vastos recursos, el país norteamericano ayudara a Colombia a resistir la depresión... Se afaná por resolver las controversias sobre el estatus de las compañías norteamericanas en Colombia, y lo hizo esencialmente bajo las condiciones que ellas imponían. Lo más chocante – aunque no se conoció públicamente en su momento – fue que, cuando llegó el momento de designar nuevo ministro de Industrias, posición que tenía que ver tanto con el petróleo como con el banano, el presidente colombiano consultó con el embajador de los Estados Unidos para cerciorarse de que el nombramiento le resultara aceptable. El funcionario norteamericano respondió que la candidatura sugerida le parecía bien, pero anotó que la *United Fruit Company* había tenido problemas con el candidato, razón por la cual el mandatario solicitó al ministro que consultara con el gerente local de la frutera, quien a su vez elevó la consulta a su casa matriz de Boston; Olaya nombró formalmente al miembro de su gabinete solamente después de conocer la aprobación de Boston. Todo esto – concluye Bushnell - reflejaba en parte el simple hecho de que Olaya realmente confiaba en los Estados Unidos; pero el presidente también se inspiraba en la idea de que si se inclinaba en favor de los intereses norteamericanos, los banqueros de Wall Street sacarían a Colombia de las dificultades de la gran depresión con nuevos préstamos, lo cual, sin embargo, se negaron a hacer”⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, Bogotá, ed. Planeta, 2010 (1ed 1994), pp. 265-266

La llegada al poder de los liberales comportó también el ingreso en los cuadros del estado de varios jóvenes intelectuales crecidos a la sombra de publicaciones como *Universidad y Los Nuevos*. Figuras como Germán Arciniegas, Alberto Lleras Camargo y Jorge Zalamea pasaron, en ese momento, desde una bohemia dorada - casi todos eran hijos de familias influyentes - a la oficialidad. Desde las instituciones, estos intelectuales empezaron a influir sobre el curso de la cultura colombiana, orientándola en un sentido marcadamente progresista y social, aunque manteniéndola dentro del surco de un discurso nacionalista. De un nacionalismo prevalentemente simbólico se pasó así a un nacionalismo que se medía con la realidad del país. Los estímulos no faltaban. Frente a los intelectuales, los escritores y los artistas de esa época había un país todavía en gran parte por descubrir, una fuente inacabable de material humano y geográfico que había que documentar y expresar artísticamente.

A grandes rasgos, se pueden individuar dos grandes fases dentro de la cultura colombiana de los años treinta: durante el gobierno del moderado Olaya Herrera (1930-1934), el arte y la literatura se empeñaron en comprender y testimoniar la realidad humana y social del país; mientras a partir de 1934, cuando subió al poder Alfonso López Pumarejo (1934-1938), portador de un discurso más radical con respecto a su predecesor, tanto el arte como la literatura descubrieron a las masas y empezaron a dirigirse a ellas, asumiendo, en algunos casos, rasgos militantes y reivindicatorios.

A estas dos macrofases de la cultura de los treinta correspondieron dos nuevas fases en el proceso de “nacionalización de las imágenes” comenzado en los años veinte: primero, una inédita atención a la realidad psicológica y social de los hombres humildes (campesinos, trabajadores, madres, ancianos) y, en un segundo momento, la colocación de estas figuras en un horizonte de masas, no exento de trazos politizados y reivindicatorios. En este capítulo nos concentraremos sobre el primer momento, mientras el segundo será analizado en el próximo capítulo.

El grupo Bachué

Una cristalización de los procesos políticos y culturales hasta aquí reseñados se dio el 15 de junio de 1930 con la aparición, como suplemento de *El Tiempo*, de la *Monografía del Bachué* (Fig. 90), seguida, el 17 de agosto, sobre el mismo medio, por el *Cuaderno del Bachué*. Ambos eran insertos que recopilaban una serie de textos escritos individualmente o en grupo por un conjunto de intelectuales que se autodenominaban Bachué, en cuyas filas había poetas, escritores y artistas entonces menores de treinta años y pertenecientes a diferentes filiaciones políticas. Se trató de una aparición fugaz - no hubo más entregas, luego de estos dos insertos - pero muy significativa para la historia cultural colombiana, en cuanto supuso la conceptualización (y una amplia difusión, dado el medio) de un nuevo tipo de nacionalismo cultural y político.



Ilustración 903 - Portada de la "Monografía del Bachué", publicada en Lecturas dominicales de El Tiempo el 15 de junio de 1930 e ilustrada con la talla Ofrenda de Ramón Barba, cuya realización se remonta a 1928 ca.

El núcleo principal del grupo estaba compuesto por tres intelectuales emergentes: los liberales Darío Samper y Darío Achury Valenzuela y el conservador Rafael Azula Barrera. Lo

aclara el mismo Achury Valenzuela en un artículo que salió publicado en la revista *El Gráfico* justo el día anterior a la publicación de la *Monografía*⁴⁷¹, corroborando así la tesis, sostenida en el tercer capítulo de este estudio, según la cual el grupo había empezado a cuajar a raíz del debate sobre el nacionalismo empezado por estos mismos tres intelectuales en las fases finales de la segunda época de *Universidad*⁴⁷². Otros integrantes oficiales de los Bachué fueron la artista Hena Rodríguez Parra (1915-1977), el cuentista Tulio González (1906-1968) y otro personaje acerca del cual hay pocas noticias, Juan Pablo Varela H. (¿-?). Pero estos últimos, si bien tomaron parte en la elaboración de la *Monografía*, tuvieron un papel de segundo plano a la hora de definir los derroteros conceptuales de la agrupación⁴⁷³. Falta señalar, cómo último, algunas figuras que gravitaron en la órbita del grupo, pero sin llegar a ser parte de ello, como Jaime Barrera Parra y Manuel Antonio Arboleda.

Una vez más estamos frente a una agrupación de carácter generacional y transpartidista, cuyo propósito era superar las diferencias entre los partidos políticos tradicionales en nombre de un común ideal nacionalista. Lejos de ser un movimiento de ruptura radical con el pasado, los Bachué tienen que ser vistos como continuadores de toda una tradición renovadora de la cultura y de la política colombiana que comienza con la creación de la Unión Republicana, alrededor de Carlos E. Restrepo, y continua con los centenaristas y el grupo de *Universidad*.

Ya se mencionó que el precedente más directo de la aparición de los Bachué se encuentra en una carta abierta que el poeta liberal Darío Samper (1909-1984) dirigió, sobre las páginas de la segunda época de *Universidad*, al escritor, también liberal, Darío Achury Valenzuela (1906-1999) y al intelectual y político conservador Rafael Azula Barrera⁴⁷⁴. En esa carta, Samper iba a la medula de lo que sería el discurso de los Bachué, poniendo con fuerza la

⁴⁷¹ Cfr. Darío Achury Valenzuela - "Marginario y fugaz: La aparición de los Bachués", en *El Gráfico*, n. 985, 14 de junio de 1930, pp. 319-320.

⁴⁷² Cfr. cap. 3.

⁴⁷³ Esta división entre intelectuales bacuhé de primera y segunda línea está sufragada por una anotación del propio Darío Achury Valenzuela. Cfr. Darío Achury Valenzuela - "Marginario y fugaz: La aparición de los Bachués", *op. cit.*

⁴⁷⁴ Darío Samper, "La afirmación de los que surgen. Señores Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela", en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 de mayo de 1929, p. 503.

cuestión de la urgencia de un arte de contenido nacional, capaz de distinguirse de los modelos foráneos, aunque sin renegarlos del todo.

La *Monografía del Bachué* se mueve en esta misma línea, pero amplía el alcance de la discusión. El inserto se compone una serie de artículos firmados por los diferentes integrantes del grupo y de en una serie de “tableros” (pequeños boxes) que no están firmados y reflejan ideas compartidas por el grupo.

Un primer hecho que hay que destacar es que la *Monografía del Bachué* no se reduce sólo al planteo de una estética nacionalista. A pesar de que el grupo que la redactó estuviera formado en su mayoría por literatos que sentían la urgencia de una renovación, en sentido nacionalista, del arte (en sentido amplio) colombiano, la *Monografía del Bachué* se propuso ir más allá de la esfera artística, delineando todo un proyecto de país, de carácter esencialmente nacionalista y social, que hubiera tenido que desembocar en la creación de un partido político. En la *Monografía*, la dimensión cultural es inseparable de la dimensión política.

A propósito de la colocación política de los Bachué, hay que considerar el hecho que la *Monografía* fue publicada como inserto de *El Tiempo*. Esto supone la existencia de cierta sintonía del grupo con Eduardo Santos, el dueño del periódico. Pero la sintonía puede extenderse también a la relación entre los Bachué y el liberalismo moderado, que acababa de llegar al poder con Enrique Olaya Herrera y que tenía en *El Tiempo* a su principal órgano de difusión ideológica y en el propio Eduardo Santos uno de sus ministros⁴⁷⁵. La vinculación de los Bachué con la línea del nuevo gobierno liberal se manifiesta, por ejemplo, en una posición de abertura hacia los Estados Unidos; un aspecto, este, que los distanciaba de la línea, mucho más crítica, de *Universidad*. Como se mostrará más adelante, casi en sincronía con el cambio de política de Estados Unidos hacia América Latina – el cambio del *big stick* al “buen vecino” - y en línea con las posiciones proestadounidenses manifestadas por el nuevo gobierno de Olaya Herrera, los Bachué dejaron a un lado el viejo

⁴⁷⁵ El hecho que la *Monografía del Bachué* aparezca al poco tiempo de que Santos tomara las riendas de *El Tiempo* – esto sucedió en 1930, cuando regresó de París - y de la victoria electoral de Olaya Herrera, del cual fue jefe de campaña y con el cual fue ministro, sugiere la existencia de un nexo entre el liberalismo y los Bachué.

hispanoamericanismo de *Universidad*, lleno de desconfianza hacia los Estados Unidos, para abrazar un panamericanismo concebido de manera afín a las ideas de Waldo Frank.

Otro rasgo que caracteriza los Bachué es un explícito antivanguardismo. A pesar de tener un carácter renovador, la *Monografía* polemiza de forma explícita con las típicas estrategias discursivas de las agrupaciones de vanguardia. “Deliberadamente – se lee en un editorial del grupo - hemos querido sustraer a nuestras palabras toda apariencia, por remota que sea, de manifiesto o programa circunstanciado, convencidos como estamos de la inutilidad de tales exteriorizaciones con frecuencia más propensas a presentar un cariz literario antes que un proyecto de nación”⁴⁷⁶. Para sus autores, la *Monografía* no tenía que confundirse con uno de los tantos manifiestos de vanguardia, llenos de promesas que luego no se cumplirían. “Nuestra labor – escriben - no será la de movilizar tropos relumbrantes ni metáforas audaces; nosotros queremos disponer todos nuestros fervores y entusiasmos en el sentido de crear, evitando las cómodas posturas de la expectación”⁴⁷⁷.

En polémica consciente y declarada con los propósitos disruptivos de muchos movimientos de vanguardia del siglo XX, tanto latinoamericanos como internacionales, los Bachué no pretenden ser los iniciadores de un orden radicalmente nuevo, al contrario, quieren colocarse dentro de una tradición intelectual bien definida: la que, desde la independencia en adelante, había perseguido la independencia espiritual de Colombia y de América. A diferencia de la mayoría de las vanguardias históricas, los Bachué - no solo los conservadores, sino también los liberales - valoraban la historia y la tradición. Lo delatan textos de la *Monografía* donde Rafael Azula Barrera reivindica el magisterio de Antonio Nariño y Darío Samper el de Luis Vargas Tejada, o un texto del *Cuaderno del Bachué* – la otra entrega del grupo aparecida sobre *El Tiempo* - donde Juan Pablo Varela rescata el ejemplo de Marroquín. El texto de Azula Barrera sobre Nariño no deja lugar a dudas: “Yo creo – dice - tan necesario para la juventud de mi tiempo acudir al pasado a someterse a su magisterio silencioso, como en los días de amargura solemos llegar hasta las capillas

⁴⁷⁶ Los Bachués, “Proyector. Itinerarios de acción”, en “Monografía del Bachué”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 1 de febrero de 1931, p. 5.

⁴⁷⁷ *ibid.*

solitarias en busca de consuelo y de alivio. No creo que debamos ser una generación iconoclasta, ya que ello solo sería una manera de suicidio. Si el pasado está cruzado de errores es preciso volver a él para purificarlo... debemos arrebatarnos a las pavuras del olvido ciertas figuras que decoran nuestro patrimonio moral y que desde el fondo del tiempo nos están indicando las vías espirituales por donde podremos llegar a la verdadera afirmación de nuestra entidad como pueblo”⁴⁷⁸.

Otro aspecto que aleja a la *Monografía del Bachué* de los cánones habituales de los manifiestos de vanguardia es que no se limita a prospectar un programa estético-político, sino que ofrece ejemplos concretos de realizaciones literarias y artísticas. A la literatura y al arte, los Bachué atribuían la importante tarea de forjar la idea de Colombia y de América en el imaginario del pueblo. El grupo hizo propia la idea de Waldo Frank, según el cual América debía ser creada primero por los artistas: “Sólo en la medida en que los artistas hayan creado a América podrán los pueblos de América sentir y disfrutar su propia América”⁴⁷⁹.

En el ámbito de la narrativa, se puede mencionar el cuento de Tulio González *Ni casorio ni velorio*. Por desarrollarse en una finca rodeada de cafetales y otras plantas autóctonas, y por estar protagonizado por personajes de la tierra que hablan con inflexiones idiomáticas

⁴⁷⁸ Rafael Azula Barrera, “Nariño o el humanismo político”, en “Monografía del Bachué, *op. cit.*, p.3. En la “Monografía del Bachué”, otra referencia a la tradición se encuentra en el artículo de Darío Samper, “Luis Vargas Tejada o la aventura” (pp. 4 y 5). Yendo en contra al nihilismo de quienes dicen que en la cultura colombiana del pasado no hay nada que valga, Samper reivindica a la figura de Luis Vargas Tejada, autor de la obra *Sogamuxi*, en cuanto muestra fidelidad a la tierra, auspiciando la aparición de una cultura colombiana independiente y por fin libre de la sumisión a los modelos europeos. Más referencias se encuentran en el “Cuaderno del Bachué”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 17 de agosto de 1930. “Esquema lírico de la conquista” de Rafael Azula Barrera (pp.2 y 3) es una prosa lírica que exalta la hispanidad (Azula Barrera era conservador) hablando de indios melancólicos y de imaginaciones y sueños de los conquistadores españoles; mientras Juan Pablo Varela H., en “Marroquín, el santaferño” (pp.9-10) se refiere a Marroquín como un hombre y un escritor atento a las tradiciones y al mundo indígena; alguien que amó su tierra y que, si bien procedía de la clase alta, supo descender a todos los rincones y clases sociales del país. Lo considera un precedente de los mismos Bachué. “Marroquín – se lee - realizó en forma plena la labor de nacionalismo que venimos predicando, sobre su obra puede instalarse nuestra cruzada y pisaría terreno propio, porque de eso se trata, de hacer literatura criolla como medio de unificación nacional, de domar la naturaleza y arrancarle sus velados tesoros, de escribir algo con sabor nuestro, que exhiba una modalidad autóctona, que tenga a la vez proyecciones universales y que contribuya a fomentar la cultura patria”.

⁴⁷⁹ Está implícita aquí la idea del famoso aforismo de Óscar Wilde según el cual la vida imita al arte más de cuanto el arte imite la vida.

locales, este texto se constituye como ejemplo de “cuento nacional”. En poesía, en cambio, sobresalen un proyecto grupal de poema terrígena sobre la lucha por la independencia que tenía que llamarse *Poema bárbaro de la guerra civil*. Sin embargo, de esta obra alcanzaron a aparecer solo el canto primero, “El combate”, escrito por Rafael Azula Barrera, y el canto segundo, “Los héroes”, escrito por Darío Samper⁴⁸⁰. Como último, por lo que respecta el “discurso visual” de la *Monografía*, el hecho que la imagen en primera plana sea el *Relieve indígena* de Ramón Barba, también conocido como “Ofrenda”, deja pensar en un prolongamiento de ese desfase entre nacionalismo artístico de carácter simbólico, basado en temas prehispánicos, y perspectivas teóricas de carácter realista y social que ya se ha evidenciado anteriormente con respecto a la segunda época de *Universidad*. Sin embargo, las otras imágenes que acompañan los insertos van en una dirección diferente: aparece el realismo y los temas no se circunscriben al mundo indígena, sino que se extienden a la época colonial. En la portada del *Cuaderno del Bachué*, por ejemplo, aparece un dibujo de Ramón Barba que, lejos de todo indigenismo, presenta un retrato realista de la artista Hena Rodríguez (Fig. 91). La figura está cubierta por un mantel que remite a lo católico y a lo colonial. De hecho, el *Cuaderno* está consagrado a la Bogotá de la época virreinal y Barba, con su retrato, se propone evocarla

⁴⁸⁰ Cfr. Tulio González, “Ni casorio ni velorio”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, p.5; Rafael Azula Barrera, “Poema bárbaro de la guerra civil (canto primero: el combate), *ibid.*, p. 6; Darío Samper, “Poema bárbaro de la guerra civil (canto segundo: lo héroes), *ibid.*, p. 7. Además, se puede mencionar el homenaje a Rafael Maya del “Tablero”, *Ibid.*, p. 9.



Ilustración 94 - Portada del "Cuaderno del Bachué", publicado en Lecturas Dominicales de El Tiempo el 17 de agosto de 1930. La imagen es un retrato a carboncillo de Hena Rodríguez Parra, que entonces era docente de la joven.

Si bien el nombre de Bachué está relacionado con la célebre escultura de Rozo y si bien este último sea considerado como un maestro por los miembros del grupo, cabe señalar que ni la *Monografía* ni el *Cuaderno* contienen alguna reproducción de un trabajo del chiquinquireño. Acercar demasiado los Bachué con Rómulo Rozo es un error. El artista más cercano al grupo no fue Rozo, sino Ramón Barba, lo que no deja de ser algo paradójico, siendo este último de origen español y los Bachué una agrupación que aspiraba a una nacionalización de la cultura. A esto posiblemente se debe el hecho que, si bien en los textos de la *Monografía* y del *Cuaderno* existen múltiples referencias a Barba, junto con varias reproducciones de sus obras, su nombre no figura en la nómina del grupo. La sombra de Barba, además, está presente detrás del nombre de la joven Hena Rodríguez Parra, que en ese momento era una de sus más prometedoras alumnas en la Escuela de Bellas Artes.

Pero no sería del todo correcto negar a los Bachué el estatus de vanguardia. Sin duda no fueron una vanguardia formalista, pero se concebían como vanguardia de una renovación nacional que tenía que ser llevada a cabo por la vía de la educación, la cultura y la política.

Muy significativo, al respecto, es el artículo “Obús en el frente, *los nuevos* y nosotros”, aparecido en el *Cuaderno del Bachué*. Aquí los Bachué se comparan con las precedentes corrientes renovadoras de la literatura colombiana – los *Arquilókidas* (Silvio Villegas, Germán Arciniegas, José Camacho Carreño, Augusto Ramírez Moreno), *Voces* (Gregorio Castañeda Aragón, Lobo Marino), *Los Nuevos* (Rafael Maya, Jorge Zalamea, León de Greiff, José Restrepo Jaramillo) – llegando a considerarse como el eslabón más avanzado de esta cadena. En particular, polemizan con “los nuevos” en cuanto, a su decir, no propusieron nada realmente nuevo y no supieron dar una orientación a las nuevas generaciones. “Los Bachués” – concluyen - hemos traído también nuestra inquietud, nuestra idea. La hemos agitado ante todas las mentes como una bandera de juventud. Hemos provocado una discusión de ideas y hemos resucitado en el pueblo y en la juventud, el sentido de la patria, de la tierra, de la nacionalidad”⁴⁸¹.

Pero el aspecto más original de la *Monografía del Bachué* y del *Cuaderno del Bachué* es quizás que sus ideas y sus valores no estaban pensados sólo para la esfera artística, sino también para las esferas cívica y política. Los Bachué plantearon un proyecto integral de país, no sólo un proyecto cultural. Pero este es un aspecto con frecuencia soslayado por la historiografía.

Son cuatro los ejes temáticos que vertebran todo el discurso político del grupo. Primero: un compromiso en favor del progreso de la nación, hecho que los empuja a buscar un diálogo con el pueblo y a rechazar las posturas estetizantes y elitistas que caracterizan los manifiestos de la mayoría de las agrupaciones de vanguardia; segundo: el americanismo, entendido ni como latinoamericanismo ni como hispanoamericanismo, sino como un panamericanismo muy cercano a las ideas de Waldo Frank, cuyo nombre, no acaso, aparece en la *Monografía*; tercero: un nacionalismo y un americanismo culturales abiertos, pensados como instrumentos de emancipación espiritual de la región y capaces de

⁴⁸¹ Cfr. “Obús en el frente. Los nuevos y nosotros”, en “Cuaderno del Bachué”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 17 de agosto de 1930, p. 10. Casi para disipar cualquier sospecha de indigenismo radical y de rechazo de la matriz hispana, este segundo suplemento es presentado como un breviario de amor dedicado a la ciudad virreinal, o sea la Bogotá colonial, definida como “pórtico, enseña y escudo de nuestra cruzada” (ibid., p.1).

articularse originalmente con una perspectiva universalista; y último: un neto distanciamiento de las posiciones indigenistas radicales, en nombre de una concepción mestiza, tanto de América como del arte americano. Veamos estos puntos uno por uno.

El compromiso político

Generalmente, al hablar de los Bachué, se tiende a reducir la finalidad del grupo a la construcción de un nacionalismo cultural. Ahora bien, esta es seguramente la preocupación que domina la *Monografía del Bachué*, sin embargo, mirando al conjunto de los textos del grupo, aparecen también unas más amplias finalidades de tipo político, que están en sintonía con el discurso - moderado y conciliador - de la recién inaugurada República Liberal. En el *Cuaderno del Bachué* hay dos artículos - "Proyector: educación pública" y "Proyector: itinerario de acción" - donde se esboza todo un programa político de inspiración nacionalista, hasta llegar a plantear la idea de crear un partido político.

En "Proyector: educación pública" se aboga para que Colombia siga el ejemplo del México de Vasconcelos y lance una gran cruzada educativa que alcance las capas más desfavorecidas de la población. Frente a la tragedia educativa colombiana y al persistir de modelos culturales extranjerizantes, el grupo considera urgente fomentar la popularización del saber, para que el pueblo se vuelva consciente de su propia cultura. Los Bachué no dudan en criticar la pobreza del presupuesto nacional para la educación, sobre todo si comparado con el presupuesto mucho más grande que México destinaba a este asunto, sin embargo, se muestran esperanzados frente a las intenciones del neopresidente Enrique Olaya Herrera de lanzar una "cruzada por el alfabeto", manifestando así una clara empatía con el gobierno. "Nos parecen tan dignas de acatamiento - escriben - las palabras que el presidente Olaya soltaba a todos los vientos al encargarse de la rectoría de la nación. Consideraba el mandatario como urgente para la educación pública "una gran cruzada del alfabeto que, predicada por el gobierno, se propague por todos los ámbitos de la patria y enrole en filas entusiastas a todas las fuerzas morales y sociales del país". Es la misma fórmula realizada por Vasconcelos en México cuando distribuía sus falanges de intelectuales por todos los puntos de peligro para propagar la cultura en la república azteca.

Y es evidente. Si queremos ganar aprecio como entidad constructiva, precisa que luchemos con tesón por destruir la ignorancia de nuestro pueblo”⁴⁸².

Más importante aún es el artículo “Proyector: itinerario de acción”. Aquí no se aborda un problema circunscrito; se esboza un programa político de alcance mucho mayor que, por sus fuertes tintes sociales, se muestra más afín a lo que sería el lopismo que a la moderación programática del olayismo. Conscientes de encontrarse frente a un país letárgico, los Bachué se proponen agitar las aguas y afirman de perseguir realizaciones inmediatas, “las que no pueden ser logradas en campos de inacción, sino interviniendo de manera vigorosa y consciente en el plano de la política nacional”⁴⁸³. Para esto, proyectan constituir una “asociación política distinta en la forma de las tendencias tradicionales y amoldada a nuestro carácter de juventudes libres, ejercitada en el estadio de las luchas constantes”⁴⁸⁴. No se preocupan de las élites extranjerizantes, sino de las grandes masas populares, que consideran depositarias del auténtico ser nacional. Confiados en su vigor juvenil, quieren enfrentar los graves problemas sociales que afligen la sociedad. “La sumisión – escriben - de las clases laborantes a fuertes intereses creados, la miseria a que se ha reducido forzosamente al obrero y el fracaso sucesivo de todas las instituciones de defensa urbana y rural...han sido el espectáculo inicial ofrecido a nuestras miradas vigilantes”; y frente a este panorama afirman que “rehuimos nosotros, los *bachués*, la actitud de profetas de la desesperanza y del renunciamento”⁴⁸⁵.

Razonado de manera pragmática, los integrantes del grupo consideran – y este es un elemento que muestra todo su distanciamiento del clima tardo-romántico y decadente - que para intervenir eficazmente es necesario primero un diagnóstico objetivo de la situación del pueblo: hay que estudiar y conocer al pueblo obrero y campesino, darse cuenta de sus necesidades, para poder planear políticas efectivas para su desarrollo; se

⁴⁸² “Proyector. Educación Pública”, en “Cuaderno del Bachué”, *op. cit.*, p. 10. La nota crítica la concentración de los esfuerzos sobre la reforma universitaria, considerando que es importante empezar por la primaria, ya que es allí donde “es fácil plasmar espíritus y voluntades y no en la edad donde está determinada, de modo invariable, la personalidad de nuestras unidades sociales”.

⁴⁸³ Los Bachués, “Proyector. Itinerarios de acción”, en “Cuaderno del Bachué”, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

requieren personas acreditadas para la elaboración de “estadísticas fidedignas que habrán de ser de digna utilidad para el exacto conocimiento de nuestro pueblo y de sus necesidades, facilitando de este modo la inmediata aplicación de los remedios indispensables”; y se requieren también consultas con técnicos y peritos “con el fin de que colaboren con esquemas de solución de determinadas cuestiones de carácter administrativo, pedagógico, agrícola y técnico”⁴⁸⁶.

“El fin esencial nuestro - escriben - radica en el estudio detallado de la vida colombiana como también la pormenorización de los vínculos y articulaciones que unen a la sociedad (¿patria?) mediante la crítica libre no sometida a sujeciones de ninguna naturaleza, la defensa de todos los órdenes de la actividad, la protesta activa o pasiva cuando nuestra soberanía o integridad se vean amenazadas y el fomento inmediato de órganos técnicos, educativos, agrarios, económicos, etc.”⁴⁸⁷. Pero al diagnóstico tiene que seguir la acción. Los Bachué son conscientes de no ser más que una “sociedad de espíritus”, pero se proponen crecer y arraigarse entre la población. Para difundir sus ideas planean utilizar todos los medios – periódicos, mítines, conferencias, charlas privadas - hasta llegar a constituirse en un partido político que recorra rutas nuevas, distintas a las de los partidos tradicionales y que se aproxime a estos último solo pragmáticamente, cuando haya en discusión puntos de interés común, acordes con la política nacionalista y la custodia de la patria que el grupo se propone.

Estamos entonces frente a una agrupación profundamente politizada, cuyo nacionalismo cultural, si bien toma inspiración del pasado, mira al presente y al futuro. Afuera del nombre de Bachué, hay muy poco de arqueologismo en ellos; así como como hay muy poco de indigenismo radical. Esta última bandera queda expresamente excluida en nombre del carácter esencialmente mestizo de la sociedad colombiana y de la importancia que tiene el pasado colonial (tema afrontado en el *Cuaderno del Bachué*, en gran parte dedicado a la Bogotá virreinal) para la identidad nacional.

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ibid.

Una actitud más abierta hacia los Estados Unidos

Otros elementos que acercan los Bachué al gobierno liberal de Olaya Herrera son la ausencia de prejuicios hacia los Estados Unidos y la aceptación de una perspectiva panamericanista. Estas posiciones constituyen una novedad con respecto a los viejos humores latinoamericanistas y antiestadounidenses, tan difundidos en la intelectualidad joven hasta la segunda época de *Universidad*. Darío Achury Valenzuela condena expresamente las tesis de Rodó, sosteniendo que contraponer una América del Norte materialista (Calibán) a una América del Sur espiritual (Ariel) es el producto de un “lamentable fanatismo”. Para este autor, que sigue de cerca el pensamiento de Waldo Frank, todas las fronteras que dividen a los países americanos son falsas. “Buscando un intercambio espiritual y material con las diez y ocho nacionalidades restantes que integran la América india, - sostiene Achury Valenzuela - queremos una absoluta compenetración con la América anglosajona, cimentada en conocimiento y entusiasmo, desechando tontos prejuicios de imperialismos absorbentes; deseamos que la América futura crezca y renazca sobre una base de amor y de buena voluntad”⁴⁸⁸.

Los Bachué parecen sugerir una provechosa integración entre la potencia material de la América sajona con los valores espirituales de la América hispana. “La fórmula que debemos buscar y realizar - concluye Achury Valenzuela - ha de ser la misma que ha venido proponiendo tesoneramente ese apóstol maravilloso, saturado de fe y de amor, y que se llama Waldo Frank: la comunión entre las dos Américas”. No se trata solo de la posición de Achury Valenzuela; es todo el grupo que mira a Frank. En uno de los “tableros” de la *Monografía* – los “tableros” son textos suscritos por todo el grupo - se hace expresa referencia al *Primer mensaje a la América Hispana* de Waldo Frank para rebatir la tesis de la oposición entre Saxoamérica y Latinoamérica que había sido planteada, anteriormente, por el conde de Keiserling⁴⁸⁹. Para los Bachué, figuras como Emerson, Lincoln, Walt

⁴⁸⁸ “Tablero”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁹ Cfr. Hermann Graf Keyserling, *Diario de viaje de un filósofo*, 1925. Aristocrático de origen lituano-alemán, el conde de Keyserling (1880-1946), como se lo conoce en Latinoamérica, fue un exponente del irracionalismo y del intuicionismo filosóficos de comienzo del siglo XX. Concedor del Oriente – era

Whitman y ahora Waldo Frank corrieron la América sajona desde el pragmatismo de William James, que Keiserling seguía identificando como la ideología de América del Norte, hacia posiciones de carácter más humanista. Waldo Frank se confirma, así uno de los principales inspiradores del cambio de mirada hacia los Estados Unidos que, a comienzo de los treinta, experimentaron sectores importantes de la intelectualidad colombiana. Y habría que agregar que fue este cambio de mirada que permitió al panamericanismo de quedar planteado como una posibilidad concreta⁴⁹⁰.

Un nacionalismo amplio

El nacionalismo cultural es quizás el elemento que caracteriza mayormente a los escritores y artistas del grupo Bachué. Darío Samper se dice convencido de que hasta ese momento los artistas colombianos, por haber estado apegados a modelos culturales importados, habían vagado afuera de sí mismos. ¿Quiénes somos? Esta era la primera pregunta que había que hacerse⁴⁹¹.

Para responder a la pregunta hacía falta escuchar el llamado de la tierra; prestar atención al territorio, a las selvas y a los montes, así como a las poblaciones autóctonas, tanto en su dimensión social como en su dimensión emocional y psicológica. En otras palabras, había que redescubrir el país para luego construir un arte fiel a sus dictados. Solo así era posible plasmar un arte que tuviese un sello de autenticidad y originalidad. El mismo Samper pensaba en una literatura y un arte “afianzados en el espíritu de la América india, que tengan el sabor y el carácter del suelo colombiano, del trópico luminoso y múltiple, bajo cuyos meridianos habita un hombre distinto, cuyas costumbres, cuya historia, cuya sensibilidad, se encauzan por canales de expresión y de interpretación únicos e inconfundibles, con los del hombre de otros climas en donde la civilización ha corrido senderos distintos y donde la tierra curvada bajo destinos diferentes es el fondo de un

apreciado por Tagore – viajó por el mundo y gozó de una fama inmensa que hoy en día ha sido notablemente opacada. Influyó culturalmente en diferentes países de Latinoamérica.

⁴⁹⁰ “Tablero”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹¹ Juan Pablo Varela Hoyos, “Textos del Bachué”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, pp. 10 y 11.

paisaje que no nos pertenece, que no hemos vivido, que no se anuda a nuestro espíritu con la fuerza de la sangre”⁴⁹².

Otro objetivo era el de unificar la cultura nacional, superando los viejos particularismos departamentales. En el artículo “Significado social y político de nuestro nacionalismo”, Tulio González pone el problema de la fragmentación interior de Colombia y plantea “emprender sistemáticamente una literatura de incorporación a la tierra, que sepa tejer con hilos espirituales las piezas dislocadas del país; penetrarnos todos los colombianos de una misma idealidad borrando en la mente siquiera los mojones malditos y los abominables gentilicios departamentales que tanto nos han extraviado las actividades y ambiciones y reducido la órbita cordial al terrón donde incidentalmente nacimos”⁴⁹³.

Pero hay que aclarar que los Bachué no pensaban en un nacionalismo estrecho, cerrado, xenófobo, sino en un nacionalismo abierto al contacto y a la contaminación positiva con los aportes de otros pueblos. El mismo Tulio González, en el artículo apenas señalado, argumenta que renegar radicalmente de los aportes de la cultura extranjera sería estúpido por lo menos cuanto doblegarse pasivamente frente a las modas extranjeras. Por su lado, Azula Barrera, quien por ser conservador tiende siempre a asumir posiciones moderadas, aconseja no rechazar en bloque las influencias extranjeras, sino aceptarlas con cautela, combinándolas con los dictados provenientes de una cultura autóctona que, de por sí, considera carecer de una tradición suficiente para poder instituirse, ella sola, como referencia. En síntesis, la propuesta de Azula Barrera es una “perfecta nacionalización de la cultura adquirida” para así reconciliarse con la tierra⁴⁹⁴.

⁴⁹² Darío Samper, “Los Bachués y la crítica”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1930, p.5. En otro lugar Samper afirma: “Solo siendo fieles con la tierra, con su tradición, con sus costumbres, con su leyenda, con sus ritmos musicales, con sus múltiples motivos que nos sirven de material prodigioso para realizar una obra auténtica, solo marchando a la conquista del trópico, de su belleza cálida y de sus formas múltiples podremos decir que hemos hecho obra sincera. Lo demás, puede ser interesante, pero no es nuestro” (Darío Samper, “Luis Vargas Tejada o la aventura”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, pp.4 y 5).

⁴⁹³ Tulio González, “Significado social y político de nuestro nacionalismo”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁴ Rafael Azula Barrera, “Textos del Bachué”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, pp. 10 y 11.

También Jaime Barrera Parra, un intelectual liberal-moderado que gravitó en la órbita de los Bachué, defiende el valor del aporte europeo al arte nacional. Desde su punto de vista, Europa suministra instrumentos formales válidos para representar el ambiente físico y moral colombiano. Individuar los temas y explotarlos adecuadamente, esta sería la tarea de los americanos. “No se trata – dice - de levantar dentro del universo literario una especie de doctrina Monroe”⁴⁹⁵.

En conclusión, los Bachué se muestran convencidos de la posibilidad de imprimir un sello nacional y americano en la producción cultural local, sin necesidad de dar la espalda a los aportes foráneos. Esta es una idea que tendría mucha fortuna. De hecho, en arte, la combinación de soluciones estilísticas de origen exógeno con temas, colores y formas provenientes de la realidad local se volvería el denominador discursivo del perdurable proceso de “nacionalización de las imágenes”, permitiendo a la plástica colombiana de combinar la atención a lo autóctono con una abertura hacia el acontecer artístico internacional. Pero este discurso de fondo será declinado de diferentes maneras: desde los tipos autóctonos de matriz naturalista esculpidos a comienzo de los treinta por la escuela del escultor Ramón Barba, al muralismo de Pedro Nel Gómez de la segunda mitad de los treinta, donde los temas sociales e históricos de la nación son tratados a partir de soluciones formales que remiten tanto al arte mexicano como al posimpresionismo europeo, hasta el nacionalismo de corte expresionista teorizado en los cincuenta por Arístides Meneghetti y la abstracción de resonancias ancestralistas propuesta, en esa misma década, por José Gómez Sicre y Marta Traba.

El rechazo del neochibchismo

Otra consideración importante que hay que hacer es que los Bachué, a pesar de tomar el nombre de la mitología chibcha, no prospectan ningún tipo de arte neoprehispánico. Darío Samper aclara que la referencia a la diosa Bachué “apenas tiene la fuerza de un símbolo” y no debe ser interpretada como el anuncio de un programa de resurrección del pasado

⁴⁹⁵ Ibid.

precolombino⁴⁹⁶. Los Bachué – aclara - no se proponen una campaña únicamente “chibchista, esto es, de vuelta a la antigüedad chibcha, para captar en ella motivos que puedan integrar la cultura colombiana. Este trabajo – escribe - sería apenas perceptible, por la pobreza misma de tal cultura aborígen que no podría prestarnos sino simples materiales decorativos, pero no los elementos que pueden constituir una cultura... Lo que Los Bachués aspiramos a realizar es la producción de una cultura y de una civilización arraigadas en la patria en cuanto ella tiene de significación trascendente, lo espiritual y moral en el espacio y en el tiempo; una cultura y un arte vinculados al ambiente en que se efectúan, a la tierra de la que toman sus mejores materiales: el alma de la raza y su reflejo en el paisaje nativo por los lazos de la historia, de las costumbres, de las expresiones artísticas”⁴⁹⁷.

Cuando afirma que la cultura aborígen “no podría prestarnos sino simples materiales decorativos”, Darío Samper señala implícitamente que el camino de los Bachué no puede ser el del Rozo parisino-sevillano, donde predomina lo decorativo; debe ser un camino más apegado a la tierra y a los hombres que constituyen el “cuerpo” de la idea de patria. La referencia a lo indígena no queda excluida; es más bien reorientada hacia la realidad presente de los indígenas, identificados con la masa campesina y proletaria que sustancia la nación⁴⁹⁸. Más que al pasado, los Bachué miran al presente y al futuro. Para ellos, el indigenismo no significa resucitar un pasado muerto, sino dar forma artística e insertar en la historia a esa gran masa campesina y proletaria de raíz indígena que constituye la esencia

⁴⁹⁶ Darío Samper, “Los Bachués y la crítica”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1930, p.5.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Refiriéndose a la labor de Vasconcelos y Rivera en México y a la de Mariátegui en el Perú, Samper considera indigenista “todo ideal que tienda a la revaluación de los “indígenas” de la nación, es decir su gran masa campesina y proletaria que es la esencia de la nacionalidad”. Mariátegui y Vasconcelos, que tanto habían influenciado la generación de *Universidad*, estaban en el horizonte intelectual de los *bachué* cuando estos identifican indígenas y pueblo, a pesar de que su postura fuera más panamericanista que latinoamericanista. El 6 de julio de 1930, *Lecturas Dominicales de El Tiempo* publicó un artículo sobre Mariátegui escrito por Germán Arciniegas (“José Carlos Mariátegui”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 6 de julio de 1930, p. 4) mientras el 29 de julio del mismo año apareció un artículo de Fernán Félix de Amador sobre México titulado “La renovación espiritual de México” donde se habla de Vasconcelos como “potente apostólica figura...verdadero propulsor de la redención espiritualista de México” (Fernán Félix de Amador, “La renovación espiritual de México”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1930, sip).

viva de la nacionalidad. En la conceptualización del grupo, deudora de Solano, Mariátegui y Haya de la Torre, indígenas y mestizos vienen de hecho a coincidir. Son ellos el pueblo. Ivonne Pini resume así el sentido de la discusión: “No se trataba de la defensa a ultranza del indigenismo, sino de abrirle paso a un nacionalismo reflexivo, al mestizaje”⁴⁹⁹.

El chibchismo pasa entonces a segundo plano, reducido a componente de una cultura mestiza en cuya complejidad entran también otros ingredientes, como la tradición cristiana-católica, implantada por los conquistadores. El talante mestizo del pensamiento del grupo está bien representado por la “Advocación lírica a Nuestra Señora la Diosa Bachué”, un texto que aparece en la primera plana de la *Monografía*. Se trata de una plegaria a la diosa Bachué en la cual, sin embargo, hay más de una referencia a la Virgen católica. Ya en el título, Bachué es llamada “Nuestra señora”, un apelativo que desde los tiempos de San Bernardo de Clairvaux es referido a la madre de Jesús (se recuerde la catedral parisina de *Notre Dame*); mientras al final, donde se dice “acógenos propicia bajo la luz de tus brazos siempre abiertos para romper los vientos que traen las nubes adversas sobre la roja desnudez de los campos”, hay una referencia a la tradicional imagen de la Virgen que protege a los fieles bajo el manto⁵⁰⁰. Lo muisca y lo cristiano se sobreponen, se mezclan, tratan de armonizarse. Bachué es la Virgen y la Virgen es Bachué.

Sin embargo, más allá de estas deliberadas ambivalencias culturales, *Bachué* aparece también como símbolo de un nacionalismo de la sangre y de la tierra. “Tu sobre la tierra de nuestros abuelos simbolizas las tres fuerzas que fecundan la emoción de la raza (el agua, la energía vital, y el fuego, *ndr*)... vertiste en la sangre de los tuyos preceptos saludables que plasman en arcilla de amor los secretos vigos que empujan a realizar las grandes empresas y los hechos heroicos”.

Bachué aparece, en suma, como un símbolo de la esencia mestiza de la nación, donde lo prehispánico se funde con lo católico. El indigenismo es remplazado por la teoría del mestizaje biológico y cultural. Entre los Bachué, existe una clara conciencia de que, en

⁴⁹⁹ Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*, Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, 2000, p.102.

⁵⁰⁰ “Advocación lírica a Nuestra Señora la Diosa Bachué”, en *Monografía del Bachué, op. cit.*, p. 1.

Colombia, el indio puro casi no existe. El pueblo es mestizo. Por esto Juan Pablo Varela dice que “dentro la literatura y la pintura, por ejemplo, el indigenismo no tendría en Colombia sino proyecciones menores”; la personalidad del colombiano es mestiza: “en literatura, en pintura debemos ser radicalmente mestizos”: es esta la vía hacia un arte autóctono y que tenga sabor a trópico⁵⁰¹.

Darío Achury Valenzuela es aún más radical: “Desistimos radicalmente de aquellos que preconizan un retorno al indio nuestro en cuestiones artísticas. ¿Si nos empeñamos en la formación de un arte autóctono, por qué no exploramos otras rutas...? Yo creo que Colombia, por su situación espiritual, debe intentar una “transfiguración” y no una “resurrección”, puesto que somos en gran parte una realidad de la raza “latina” y tenemos todas las ventajas de las razas bellamente impuras. Pero debemos desechar la idea del retorno al indio: tentativa inútil, demasiado vaga y ridículamente romántica. No debemos sentir ternura por un pasado muerto. No despertemos a nuestros ancestros, dejemos que ellos se pudran en paz”⁵⁰².

El abandono de un acercamiento puramente decorativo y pasadista al indio es reclamado también por Manuel Antonio Arboleda, otro intelectual que, si bien no integró oficialmente los Bachué, fue cercano a ellos. Según Arboleda, para hacer un verdadero arte autóctono hay que poner al centro el indio verdadero, despojándolo de todos los oropeles literarios y los convencionalismos que rodean su figura: “Es preciso hacer de él una mejor interpretación biológica, y tratar de averiguar que aporte puede crear su sensibilidad, sus características, a nuestras maneras de expresión intelectual, y hasta las tragedias vitales de su vida política en las postrimerías de la historia como amos de estos suelos. Pues no sólo me refiero al indio histórico, es decir, al vasallo de los Zipas, Zaques y Nutibaras, belicosos y fuertes, sino que también me refiero al indio paria y degenerado de hoy, cuyas retinas conservan con nostalgias inexorables la angustia de los soles viejos”⁵⁰³.

⁵⁰¹ Juan Pablo Varela Hoyos, “Textos del Bachué”, en “Monografía del Bachué”, *op. cit.*, pp. 10 y 11.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

Ramón Barba y los Bachué

Hena Rodríguez Parra (1915-1997) fue la única artista entre los firmantes de la *Monografía del Bachué*, pero quizás no fue la que más influyó sobre las posiciones de los Bachué en materia de artes plásticas. Por cuanto talentosa y dotada de una fuerte personalidad, en 1930 Hena Rodríguez tenía solo 15 años, lo que hace improbable una participación completamente autónoma en la aventura del grupo. Se podría discutir acerca del grado de autonomía de la participación de Hena Rodríguez (este argumento será tratado de forma más extensa en el párrafo dedicado específicamente a la artista) pero existen elementos para pensar que su aparición en la nómina de los Bachué fue casi en remplazo del escultor español Ramón Barba (Madrid, 1892-Bogotá 1964), quien en ese momento era su maestro de disciplinas plásticas y su mayor influencia y quien, por ser español, no podía figurar en un grupo de talante nacionalista.

Barba llegó a Colombia hacia mitad de los años veinte y pronto se insertó en el ambiente de los intelectuales *nuevos* y del grupo de *Universidad*. Luego de unos ensayos iniciales, algunos de los cuales en la línea del indigenismo neoprehispánico de Otálora y de Rozo (como la talla en madera "Ofrenda"), a comienzo de los treinta Barba estaba sintonizó con los planteos de los Bachué al volverse, junto con José Domingo Rodríguez, un pionero del redescubrimiento y del análisis, tanto plástico como anímico, de los tipos colombianos de extracción popular: el campesino, el labriego, el mendigo... Reviviendo la tradición colonial y española de la talla directa en madera, el escultor representó sujetos populares y marginales con un estilo que fundía naturalismo y expresionismo.

La tesis que aquí se propone es que Barba, mucho más que Rozo o la misma Hena Rodríguez, fue el principal referente y la principal inspiración de los Bachué en materia de arte. Lo evidencia, entre otras cosas, el hecho que las obras que aparecen en las portadas de la *Monografía* y del *Cuaderno del Bachué* son suyas y que su nombre aparece señalado, en los textos de la agrupación, como el de un artista cercano a la nueva formación. Si Barba no aparece entre los integrantes oficiales de los Bachué es posiblemente porque, como ya dicho, era español. De la misma manera, el hecho que Hena Rodríguez, entonces joven y

prometedora alumna del maestro, aparezca en la nómina del grupo, hace pensar que Barba haya podido cederle su lugar. Pero cabe aclarar que el hecho de evidenciar esta presunta función “sustitutiva” de Hena Rodríguez no implica disminuir o quitarle valor a su participación en el grupo; sirve, más bien, para destacar el aporte de Barba, quien solitamente es dejado a la sombra de Rozo y de Hena Rodríguez.

Vida de aventuras

¿Quién era Ramón Barba? ¿Cómo se formó? ¿Cómo llegó a Colombia? No es fácil contestar con precisión estas preguntas, ya que existe mucho mito y, al mismo tiempo, mucha carencia de información confiable y verificada acerca de la vida del escultor antes de que llegara a Colombia. Para reconstruir el trayecto inicial del artista, se pueden utilizar dos artículos de prensa aparecidos en los años treinta a firma de intelectuales que conocían tanto el artista como el panorama plástico de aquellos años: “Episodios de la vida de un escultor en Bogotá”, de Germán Arciniegas⁵⁰⁴; y “Ramón Barba (ensayo sobre el ramonismo)”, de Alejandro Vallejo⁵⁰⁵.

Ambos artículos presentan una reconstrucción bastante novelesca y no siempre convergente de la vida de Barba antes de su llegada a Colombia. Sin embargo, tomando los datos que coinciden es posible trazar un breve esbozo biográfico. Barba nació en 1892 en Madrid (España) en el seno de una familia numerosa. A los 13 años, ingresó en la Escuela de Artes y Oficios, donde ganó una beca para estudiar dibujo al natural en el Círculo de Bellas Artes, y luego pasó a la Escuela de Artes Decorativas. Además, trabajó como aprendiz en el taller de Miguel Blay, donde ensayó el modelaje, la talla y pasó al mármol numerosos trabajos del maestro, en su mayoría dedicados a personajes históricos y religiosos.

Las noticias acerca del periodo comprendido entre su salida de España y la llegada a Colombia son envueltas en un aire casi mitológico, que resiente mucho de los hiperbólicos relatos que el mismo artista, al parecer, solía hacer a sus amigos colombianos. Alejandro

⁵⁰⁴ Germán Arciniegas, “Episodios de la vida de un escultor en Bogotá”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 13 de mayo de 1934, p. 1.

⁵⁰⁵ Alejandro Vallejo, “Ramón Barba (ensayo sobre el ramonismo)”, en revista *Pan*, n. 32, julio de 1939, pp. 35-38.

Vallejo, periodista y escritor cercano del artista, arroja algunas luces sobre las fases previas a la llegada del español a Colombia. Una vez dejada España, Barba primero fue soldado en Marruecos, luego, tras un paso por La Habana (Cuba), se radicó en México, donde llegó a vivir casi como un mendigo en el centro de la capital, hasta que la victoria de un premio de escultura promovido por la Secretaría de Educación dio un giro inesperado a su destino. Sin embargo, por tomar parte en una no precisada intentona revolucionaria fallida, el artista cayó nuevamente en desgracia; tuvo que abandonar México y de allí pasó a Colombia, donde se quedaría por el resto de su vida.

Llegado a Bogotá hacia 1925, Barba se estableció en un paraje humilde en la periferia de la ciudad y empezó a trabajar en dos direcciones: por un lado, como empresario edil - actividad que le permitió construir un sólido patrimonio y ponerse definitivamente al reparo de los reveses económicos sufridos anteriormente -; por el otro, como escultor y dibujante. Estas dos actividades, la de constructor edil y de artista, se sostenían mutuamente. La independencia económica era fundamental para que el artista pudiera crear libremente, manteniéndose fiel a su inspiración, su sensibilidad y sus intereses, sin tener que adecuarse a la demanda de un mercado muy restringido, que en escultura se limitaba a pedir imágenes religiosas o, a lo sumo, bustos de hombres notables.

Una vez establecido en la capital, Barba se insertó en el ambiente bohemio de los intelectuales *nuevos*. De acuerdo con Germán Arciniegas, lucía como un adolescente rubio y de ojos claros y poseía la luminosidad de un cuadro de Sorolla. Entre otras cosas, frecuentó el café Windsor y el café Victoria, que era presidido por una cabeza de Lenin. En esos lugares, recuerda Arciniegas, “nos dimos a oír todas sus barbaridades”, que pronunciaba con voz roca, pero clara. Consciente de la importancia de la escultura de Barba en la historia del arte colombiano, Arciniegas se preocupa de “nacionalizar” al artista. “Ramón – escribe - era el último llegado de España – ¿quién de nosotros no viene, no ha venido, no vendrá de España? – y fue colombiano desde el primer día, es decir, unos cuantos años antes de que solicitase y obtuviese su carta de nacionalidad... Traía sí algo de la técnica europea, pero

llegaba fresco para ver nuestra vida en primer término. El material humano de que iba a servirse para hacer sus primeras obras era el nuestro”⁵⁰⁶.

Un dato que emerge con cierta prepotencia en el cuadro trazado hasta aquí es la profunda empatía del artista con las clases populares - empatía posiblemente acompañada por un pensamiento de corte socialista – a la cual debe asociarse cierta alergia a las altas esferas del poder económico y político. Este tipo de sensibilidad humana y social emerge también del artículo dedicado al escultor por Alejandro Vallejo. En ello, se rememoran las reuniones bohemias en el café *Riviere*, en la calle 14, donde, sólo entre hombres, se discutía de “la Biblia, la poesía pura, la Revolución rusa, el genio de Bolívar, Picasso...” y se hablaba mal “del Club Rotario, de la grandilocuencia, de la Sociedad bolivariana, de los Notables y del doctor Stefano”; y entre todos era Barba el que más hablaba, con un gusto del burlesco y del grotesco de clara matriz española⁵⁰⁷.

El escultor y su círculo

A lo largo de su carrera, Barba realizó también obras clasicistas, como el busto en mármol del poeta José Asunción Silva, pero su importancia en la historia del arte colombiano se debe sobre todo a sus tallas directas en madera de estilo crudamente realista, en parte deudoras del naturalismo extremo de su maestro Miguel Blay. Pero la importancia histórica del español no está ligada solo a las obras que produjo, sino también al hecho de haber sido el principal impulsor de un renacimiento de la talla directa en madera, técnica que había alcanzado niveles excelsos en la colonia, pero que fue prácticamente abandonada en la época republicana, cuando se impuso el modelo de los bronce franceses o al estilo francés. Germán Arciniegas, en su nota sobre Barba, afirma que “la República ha matado al escultor” y que “apenas ahora, y en parte como una protesta contra los bronce estúpidos, contra los Sucres de hoja-de-lata y contra los Bolívares buenos mozos (véase el de

⁵⁰⁶ Germán Arciniegas, “Episodios de la vida de un escultor en Bogotá”, *op. cit.*, p. 1 Arciniegas describe Ramón Barba como un hombre activo y decidido, que solía juntarse con un Roberto Pizano blanco, delgado, españolista, nervioso y activo.

⁵⁰⁷ Alejandro Vallejo, “Un escultor”, en *El Gráfico*, n. 959, 21 diciembre de 1929, p. 187.

Benlliure), una escuela de escultores se está formando y hará a su debido tiempo la rectificación definitiva”⁵⁰⁸. Adicionalmente, más allá que por haber rescatado la práctica, en Colombia, de la talla directa en madera – técnica que tenía una larga tradición en España y que, a partir de las tallas de Gauguin, había resurgido en el arte moderno occidental, encontrando por ejemplo terreno fértil en México, donde Gabriel Fernández Ledesma fundó, en 1927, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y donde fue activo un tallista de excepción como Mardonio Magaña – Barba tiene que ser reconocido por haber empleado esta antigua práctica no para la representación de sujetos religiosos, de héroes oficiales de la patria o de sujetos neoprehispánicos (a parte el caso de “Ofrenda”, que parece haber sido un ensayo sin una continuación relevante), sino de hombres colombianos pertenecientes a las clases humildes (campesinos, labriegos y hasta mendigos), esculpidos con un realismo tan intenso y crudo que se acerca al expresionismo.

El hecho que hoy en día una buena cantidad de las mejores tallas en madera de Barba siga reunida en manos de los descendientes del artista señala que el escultor no realizaba sus obras para la venta, cosa que además hubiera resultado muy difícil en un medio donde todavía no existía un sistema de museos, galerías, coleccionistas y críticos que garantizase la circulación de los trabajos y donde, adicionalmente, obras como las de Barba eran ajenas al gusto de las clases adineradas colombianas, que eran las únicas que hubieran podido adquirirlas.

¿A qué se debe entonces la influencia de Barba en el medio colombiano, tanto artístico como intelectual? Un primer factor fue, posiblemente, la participación del artista en la bohemia capitalina – en falta de instituciones especializadas, los cafés eran nudos neurálgicos para la circulación de ideas estéticas y obras – mientras otro fue su actividad como docente de escultura en la Escuela de Bellas Artes, institución a la cual se incorporó a finales de los años veinte. Este segundo factor resulta especialmente significativo, ya que Barba reunió a su alrededor un grupo de talentosos discípulos (tres mujeres, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Carolina Cárdenas, y un hombre, Sergio Trujillo Magnenat) que

⁵⁰⁸ Germán Arciniegas, “Episodios de la vida de un escultor en Bogotá”, *op. cit.*, p. 1.

dejarían una huella significativa en el arte colombiano de los años treinta y cuarenta (Fig. 92). Sin duda Josefina Albarracín y Hena Rodríguez fueron las más cercanas al escultor. La primera se casaría con él y realizaría una obra muy afín a la suya; mientras la segunda, luego de participar, en simbiosis con el maestro, en la aventura del grupo Bachué, siguió trabajando la talla en madera y los sujetos populares, aunque con un estilo más personal del de Josefina Albarracín, Carolina Cárdenas y Sergio Trujillo Magnenat, por otro lado, no siguieron la vía del realismo y se encaminaron por el sendero del *art deco*. Pero el grupo quedó relativamente unido, tanto a nivel de amistad como de intercambios artísticos, hecho rastreable considerando las relaciones fluidas y porosas (y aún no muy bien estudiadas) que existieron en los treinta entre estética nacionalista y *art deco*.



Ilustración 92 - Ramón Barba con Josefina Albarracín (a su izquierda), Hena Rodríguez (abajo a la izquierda) y Carolina Cárdenas (abajo a la derecha) en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá

El dibujante

Si bien, desde un punto de vista histórico-artístico, la vertiente más importante de la obra de Barba es representada por las tallas en madera, hay también otra vertiente que merece ser resaltada, la del dibujo a carboncillo. La producción del Barba dibujante es importante no sólo porque dejó una marca importante en la historia del dibujo colombiano, influyendo por ejemplo en los dibujos de Hena Rodríguez y, por medio de esta última, en un artista como Luis Caballero, sino porque los dibujos de Barba muestran ciertas afinidades con esas tallas en madera de sujetos populares por los cuales el artista es recordado.

Hay dos vertientes en los dibujos de Barba: los retratos y los desnudos femeninos. Ambas estas vertientes se caracterizan por el dominio de la anatomía y de la técnica académica de la representación – a nivel formal, el estilo de Barba es muy cercano al de los dibujos de Victorio Macho, otro artista español que se cruza en más de una ocasión con la historia del arte moderno colombiano -, pero si en los retratos prima la penetración psicológica, los desnudos descuellan por la carga de tensión, expresividad y erotismo aplicada a cuerpos antiapolíneos. En últimas, tenemos un dibujante que no idealiza, sino que representa con un naturalismo en el cual conviven penetración psicológica y cierto grado de crudeza expresiva. Transportadas a la escultura, estas son justamente las características más relevantes de las tallas de sujetos nacionales que Barba empezó a realizar a partir del comienzo de los años treinta, luego de un periodo en el cual su estilo y sus temáticas resultan todavía indefinidos.

Los retratos de Barba no tardaron en tener reconocimiento. Ya en 1929, Enrique Caballero Escobar, impresionado por la penetración psicológica de los retratos que el español hizo de Rafal Maya y Porfirio Barba Jacob, publicó en *Universidad* un artículo específicamente dedicado a esta vertiente de la obra del español. “Para lograr que el espíritu halle cabida en la fisionomía – escribe, refiriéndose a los retratos de los dos poetas - ha deformado, ha interpretado. Un dibujo suyo no puede ser remplazado por una fotografía. Es creación, no copia... Busca Ramón Barba lo bello en la naturaleza y una vez descubierto lo traduce su

estilo para que lo vean sus ojos...”⁵⁰⁹. En el artículo, al cual *Universidad* remite desde la portada (Fig. 93), se dice, entre otras cosas, que “tal vez don Ramón sea mejor dibujante que escultor. Pero él está enamorado de la escultura, y sólo como ejercicio dibuja. Tan poca importancia da a los ensayos de caballete, que, en su precipitada, ansiosa existencia de viajero va dejando en posadas y fondas cuanto no cabe en su pequeña maleta. Apenas sí conserva veinte pliegos de robusto trazo que atestiguan su fácil maestría, olvidados en cualquier rincón de su cuarto, del cuarto ordenadamente desarreglado que preside la sonrisa buena de aquel labriego candoroso de pobre sayal apostólico que rezaba con voces de niño a la estatua de María del Campo”⁵¹⁰.



Ilustración 935 - Portada del n. 147 de la revista Universidad, publicada el 17 de agosto de 1929, en la cual aparece un retrato a carboncillo de A. Caballero realizado por Ramón Barba.

Pero los retratos no son quizás lo más relevante del Barba dibujante. Llamán más la atención sus desnudos, por esa singular mezcla de naturalismo y de expresionismo que luego pasará (junto con la penetración psicológica de los retratos) en las tallas en madera. Un artículo

⁵⁰⁹ Enrique Caballero Escobar, “Los dibujos de Ramón Barba”, en *Universidad*, N.147, Bogotá, 17 de agosto de 1929, pp. 173-175.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.175.

aparecido en la revista *El Gráfico* en noviembre de 1929 señala que “la escultura y el dibujo de Barba han tenido su expresión electa en el desnudo. Pero no el desnudo tierno y a curvas suaves de las fantásticas venus aborígenes, que han activado los pinceles policromáticos de nuestros afichistas sociales. Su desnudo es un desnudo autóctono: brusco, moreno y de contorsiones indígenas (Fig. 94). Su desnudo es casi mental, reflexivo. Su producción sugiere más ciencia que arte... Barba ve, dibuja y esculpe músculos: sus desnudos son la hipérbole del músculo...La virilidad del arte de Barba se caracteriza por la exagerada expresión: cualidad moderna de todas las manifestaciones artísticas...Y su expresionismo no lo coloca dentro de ninguna tendencia. Él es personal... Es autóctonamente tropical, no sólo en cuanto a la expresión de sus seres musculosos, de fisionomía similar a nuestros árboles, a nuestros ríos y a nuestros torsos montañosos, sino a la elección de sus motivos: aborígenes o mulatos en contorsiones primitivas y en expresiones inciviles de sus gestos, bajo una luz ecuatorial”⁵¹¹.

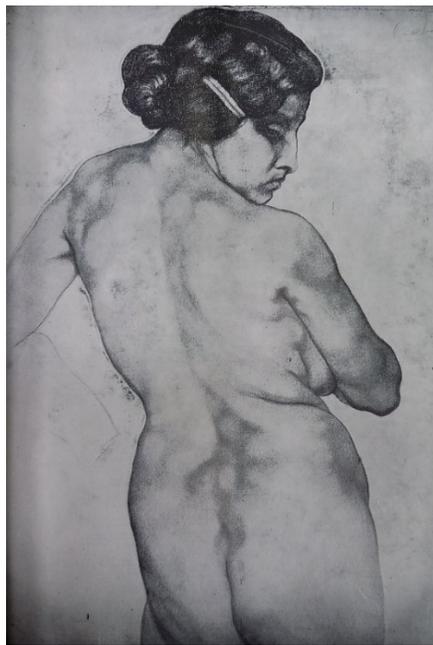


Ilustración 946 - Ramón Barba, Estudio de desnudo, carboncillo publicado el 16 de noviembre de 1929 sobre la revista El Gráfico.

⁵¹¹ Alfonso María de Ávila, “Ramón Barba”, en *El Gráfico*, n.954, Bogotá, 16 de noviembre de 1929, pp.1588-1590.

Barba y Pizano

Los comentarios anteriores sugieren que el magisterio de Barba en la Escuela de Bellas Artes se orientó principalmente hacia la representación realístico-expresiva de la anatomía en el dibujo y en el modelado, quedando siempre entre los confines de la tradición. A finales de los veinte, Barba puede ser definido un academicista moderado. Lo comprueba la cercanía que el artista tuvo con el pintor e historiador del arte Roberto Pizano, que a partir de 1927 fue director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.

Si bien mostró cierta abertura hacia el tardo impresionismo, Pizano siempre fue devoto a la tradición artística y a España. Hacia 1921, luego de haberse formado en la Academia de San Fernando de Madrid, se acercó al Círculo de Bellas Artes de Bogotá y empezó a recopilar material para escribir un importante texto sobre Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, el principal pintor de la Colombia virreinal, que publicaría en Francia en 1926. Hacia 1923 volvió a España, donde trabajó por un tiempo en el estudio del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor, que entonces era también director del museo del Prado. A su regreso a Bogotá, en 1927, asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes, adonde organizó un museo de reproducciones en yeso y en grabado de grandes obras de la tradición artística occidental.

En la Escuela de Bellas Artes, Barba y Pizano trabaron una amistad que duró hasta la prematura muerte del segundo, el 9 de abril de 1929. La cercanía entre los dos está comprobada por el hecho que, en algunas ocasiones, trabajaron a partir de los mismos modelos al natural. Por ejemplo, el estudio de desnudo de Barba que aparece reproducido en el artículo de Enrique Caballero Escobar antes mencionado (Fig. 94) fue realizado a partir del mismo modelo al natural que Pizano utilizó para pintar su *Desnudo de espaldas*, que una foto publicada por *El Gráfico* en 1929 muestra en un rincón de su estudio (Fig. 95). Sin embargo, al confrontar sus respectivos trabajos, emergen las diferencias de mirada y de ejecución: el desnudo de Barba resulta más recio y crudo, el de Pizano más idealizado y adocenado⁵¹².

⁵¹² De acuerdo con la nota de *El Gráfico* (Daniel Samper Ortega, "Exposition Internationale des Beaux Arts de la Ville de Bordeaux", n. 946, 21 de septiembre de 1929, pp. 1141-1142) estos dos trabajos, puestos uno al



Ilustración 95 - Roberto Pizano, Desnudo de espaldas (abajo a la derecha) en revista El Gráfico n. 946, 21 de septiembre de 1929.

La relación de amistad que unió Ramón Barba y Roberto Pizano es mencionada también en un artículo que Luis Enrique Osorio publicó sobre *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* en 1934⁵¹³. La ocasión del artículo fue la (des)aventura de los calcos que Pizano hizo traer de Europa para su museo de reproducciones y que llegaron en buena parte rotos por unos percances ocurridos durante el viaje entre la costa colombiana y la capital. “Ramón Barba – se lee – fue uno de los que más íntimamente acompañaron a Pizano en este apocalipsis de su bella empresa. Me atrevo a decir que los unió, más que el arte, la nostalgia. Pizano era un recio españolista, fanático del Museo del Prado, adorador de Velásquez. Barba era un español que deseaba americanizarse porque no cabía en la rigidez tradicional de la península. No sé hasta qué punto se hallarían identificados en principios estéticos; pero en todo caso lograron acomodarse en un mismo plano espiritual”⁵¹⁴.

lado del otro, son como un recuerdo del “compañerismo habido entre los dos maestros” que fue interrumpido por la prematura muerte de Pizano.

⁵¹³ Luis Enrique Osorio, “El maestro Ramón Barba”, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, Bogotá, 20 de mayo de 1934, p. 12.

⁵¹⁴ *Ibid.*

La escultura

Ya se mencionó que el Barba escultor no se dirigió inmediatamente hacia las tallas en madera de sujetos tomados del reservorio popular de la nación. Antes de llegar a este tipo de realizaciones, esculpió una serie de trabajos en mármol dedicados a hombres notables como el músico alemán Ludwig van Beethoven o, en el ámbito colombiano, el Padre Almansa o el poeta José Asunción Silva. Aquí puede hacerse una primera consideración: Barba decidió utilizar la madera, material humilde y popular, con arraigo en la tradición de los imagineros coloniales, cuando se propuso tallar sujetos nacionales de extracción popular; mientras que utilizó el mármol, material más noble y sofisticado, para representar sujetos más convencionales.

El artista empezó a hacerse notar con sus obras en mármol, pero la respuesta del medio no fue alentadora. En un artículo que escribió para *El Gráfico* en 1929, Alejandro Vallejo recuerda como la escultura del Padre Almansa había quedado olvidada en el taller del escultor, que describe como un lugar desordenado, lleno de libros, sombreros, pedazos de mármol, muchos proyectos y dibujos inconclusos, las manos de un santo, la cabecita de una niña, etcétera. Al mismo tiempo, el autor recuerda que el busto de Beethoven había sido regalado al conservatorio porque nadie lo compraba; y comenta, amargo, que también la estatua de José Asunción Silva, entonces en preparación, iba a ser regalada “porque seguramente el monumento oficial del autor del Nocturno se encargará a Checoslovaquia”⁵¹⁵. Sin embargo, la nota agrega que el escultor, consciente de la realidad del medio “se ríe de todo eso” ya que “el albañil está haciendo una fortuna”⁵¹⁶.

A finales de los años veinte, Barba no había todavía consolidado la práctica de la talla de madera de carácter nacionalista. Una obra como *Ofrenda*, realizada hacia 1928, tiene que ser vista como un experimento en el surco del indigenismo neoprehispánico inaugurado por Otálora y consolidado por Rozo. Tal experimento (se lo puede considerar así en cuanto, por

⁵¹⁵ Alejandro Vallejo, “Un escultor”, *op. cit.*, p.1870. La nota hace referencia a una época de pobreza en Madrid y al viaje a México. No hay referencias a la realización, de parte del artista, de tallas en madera de personajes marginales.

⁵¹⁶ *Ibid.*

lo que se sabe, no tuvo continuación) pudo nacer a partir de un contacto y de una sintonía ideológica entre al escultor y el grupo de la revista *Universidad*. De hecho, la obra fue publicada en la portada de *Universidad* (n. 80 del 5 de mayo de 1928) antes de ser utilizada, en junio de 1930, para ilustrar la *Monografía del Bachué*, cuya aparición guarda igualmente relación con la segunda época de *Universidad*, ya que el inserto, como se vio, derivaba de unas reflexiones sobre el nacionalismo planteadas por Solano y por un grupo de intelectuales jóvenes sobre aquella publicación.

A finales de los veinte, la imagen del Barba escultor no estaba todavía ligada a las tallas en madera, sino a trabajos como el busto, en estilo académico, de José Asunción Silva. En la portada de la revista *El Grafico* del 16 de noviembre de 1929, aparece una versión en yeso de este trabajo (Fig. 96). Barba se estaba preparando a pasarlo en mármol a sus expensas ya que nadie estaba dispuesto a costear la realización del monumento a Silva⁵¹⁷. La nota, realizada a partir de una visita al taller de dibujo y escultura del artista, destaca la profundidad psicológica de la obra: “Su cabeza de Silva es una fantasía académica... (en la cual) hay la expresión psicológica del genial Silva, que no han logrado expresar los cien críticos o apologistas de nuestro continente y de la península castellana, que han escrito refiriéndose a él y a su obra”⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Alfonso María de Ávila, “Ramón Barba”, *op. cit.*, pp.1588-1590.

⁵¹⁸ Ibid. Lo que aquí es definido “fantasía académica”, Rufino Blanco Fombona lo llama “cabeza griega” (cfr. Rufino Blanco Fombona, “La nueva exposición de pintura de la Escuela de Bellas Artes”, en *El Gráfico*, n.985, Bogotá, 14 de junio de 1930, p. 411).

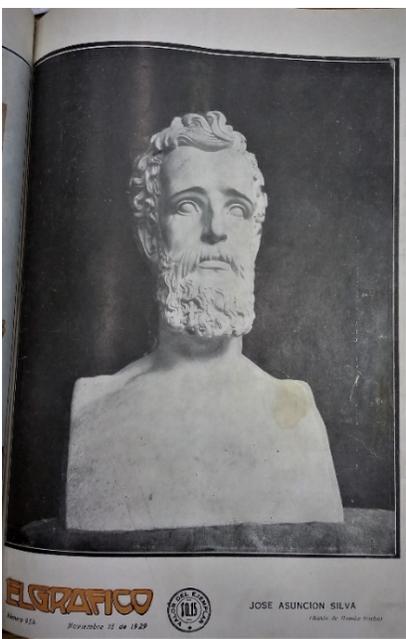


Ilustración 967 - Ramón Barba, yeso preparatorio para la estatua de José Asunción Silva publicado en la revista El Gráfico el 16 noviembre de 1929.

Por estas mismas fechas – finales de 1929 - Barba estuvo trabajando también en la restauración de los yesos que Pizano había hecho traer de Europa; pero el autor del artículo aclara que “Barba comenzó a encontrar pronto una materia prima más dúctil que el yeso importado, y más abandonado que las célebres reproducciones que le tocó reconstruir. Ramón Barba – dice, haciendo referencia a su magisterio en la Escuela de Bellas Artes - descubrió un venero de arte admirable, de profundo temperamento artístico en el alma de nuestras mujeres. Puso el buril ante los tres o cuatro lustros de Hena Rodríguez y de Josefina Albarracín. La primera, de dieciocho años apenas, salió ya para Europa a devolver la visita de los yesos mudos. La otra... acaba de rubricar su talento convirtiéndose en la compañera de este niño grande con sombrero de anchas alas, que vino de Iberia para sentirse colombiano”⁵¹⁹

La enseñanza de Barba en la Escuela de Bellas Artes fue ampliamente reconocida en el marco de la exposición que la misma institución organizó a finales de 1929 en el Bosque de

⁵¹⁹ Luis Enrique Osorio, “El maestro Ramón Barba”, *op. cit.*

la Independencia de la capital. “Ramón Barba – se lee en otro artículo publicado por *El Gráfico* – a cuyo cargo está ahora la clase de escultura, ha realizado en menos de dos años una labor admirable de comprensión y de amplitud que va dando al país magníficos escultores como Carolina Cárdenas, Hena Rodríguez, María y Lucía Forero y Trujillo”; y, refiriéndose a Carolina Cárdenas, la nota aclara que “es en esta muchacha y en Hena Rodríguez en quienes más altas facultades artísticas, más inquietud y más originalidad se revelan entre el personal femenino actual de la escuela. El mismo profesor Barba nos lo ha manifestado así al guiarnos a través de todos los trabajos exhibidos”⁵²⁰. Un hecho destacable de esta exposición, donde el propio Barba expuso *Ofrenda*, la cabeza del *Indio Sancho* y el busto de José Asunción Silva – piezas que por su diversidad revelan cierta inquietud tanto estilística como temática – fue que uno de los trabajos presentados por Hena Rodríguez fuera una talla en madera que, por formato y técnica, tenía afinidades con *Ofrenda* de Barba. Esto permite pensar que el resurgimiento de la talla en madera en Colombia tiene que ser colocado en el periodo entre la realización de la *Ofrenda* y esta exposición. Fue de aquí en adelante que empezó a tomar forma un movimiento de tallistas en madera que tuvo entre sus mayores exponentes, por un lado, a Barba y sus alumnos y, por el otro, a José Domingo Rodríguez.

Del indigenismo arcaizante al nacionalismo bachué

La relación que se estableció a finales de los años veinte entre Barba y el grupo de *Universidad* está probablemente a la base de la decisión del escultor de distanciarse de materiales y sujetos convencionales (véase el busto en mármol de José Asunción Silva) para tomar una dirección al tiempo más arraigada y experimental con respecto a la tradición escultórica local. Esta nueva dirección es representada por la producción de tallas en madera de temática nacionalista que fueron evolucionando desde el indigenismo

⁵²⁰ “La exposición de Bellas Artes”, en *El Gráfico*, n.595, Bogotá, 23 de noviembre de 1929, pp. 1644-1645. Entre las imágenes que ilustran el artículo no aparecen trabajos que puedan ser catalogados en sentido estricto como “nacionalistas”, pero sí bustos de estudio de Josefina Albarracín y Hena Rodríguez.

neoprehispánico de *Ofrenda* hacia representaciones naturalistas-expresivas de sujetos autóctonos de extracción popular.

El acercamiento al grupo de *Universidad*, fechable hacia 1928, marca posiblemente una primera adhesión del artista a un programa de nacionalismo cultural. La aproximación al grupo de *Universidad* es testimoniada, entre otras cosas, por la reproducción en la portada de la revista de un par de obras del artista reconducibles a la temática nacionalista - *Ofrenda* (mayo de 1928) e *Indio Sancho* (diciembre de 1928)⁵²¹ - y por la aparición, en diciembre de 1928, del artículo de Germán Arciniegas "Ramón Barba y la escultura simbólica" en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*⁵²²

Ofrenda (Fig. 33) es la obra que marca el resurgir en Colombia de la técnica de la talla en madera y el acercamiento del autor al tema autóctono, aunque todavía en una perspectiva neoprehispánica. El trabajo tuvo bastante circulación. Además de aparecer en las páginas de *Universidad*, fue presentado, junto con el busto de *José Asunción Silva* y *El indio Sancho*, en la mencionada exposición organizada en 1929 por la Escuela de Bellas Artes en el Parque de la Independencia⁵²³. Adicionalmente, el 15 de junio de 1930, en virtud del carácter nacionalista de la obra y de la sintonía que se había establecido entre Barba, su alumna Hena Rodríguez y los otros fundadores el grupo Bachué, *Ofrenda* fue utilizada también para

⁵²¹ *Ofrenda* apareció por primera vez en la portada de *Universidad* del 5 de mayo de 1928 (número 80) con el título de *El indio*; y el 15 de diciembre de 1928 apareció también como ilustración en las páginas internas de la misma revista (número 112) con el nombre de *Bajo relieve indígena* y junto con otras obras que no tienen un contenido nacionalista (la escultura del *Padre Almansa*, un relieve al cual la revista se refiere con el término de *Decoración* y el busto de *Isabel Restrepo Espinosa*). *El indio Sancho*, en cambio, apareció como portada de *Universidad* del 12 de enero de 1929 (número 116).

⁵²² Germán Arciniegas, "Ramón Barba y la escultura simbólica", en *Lecturas Dominicales*, diario *El Tiempo*. Bogotá, 9 de diciembre de 1928, pp. 33-34.

⁵²³ En el n. 595 de la revista *El Gráfico*, fechado 23 de noviembre de 1929, aparece el artículo "La exposición de Bellas Artes" (pp. 1644-1645). La exposición de la Escuela de Bellas Artes, dirigida entonces por Ricardo Gómez Campuzano, sucedido al malogrado Roberto Pizano, tuvo lugar en el Bosque de la Independencia. Allí Hena Rodríguez y Carolina Cárdenas presentaron estudios de desnudos que son juzgados como dotados de estilos independientes. "Ramón Barba – se lee – a cuyo cargo está ahora la clase de escultura, ha realizado en menos de dos años una labor admirable de comprensión y de amplitud que va dando al país magníficos escultores como Carolina Cárdenas, Hena Rodríguez, María y Lucía Forero y Trujillo". Hablando de Carolina Cárdenas, la nota señala que "es en esta muchacha y en Hena Rodríguez en quienes más altas facultades artísticas, más inquietud y más originalidad se revelan entre el personal femenino actual de la escuela. El mismo profesor Barba nos lo ha manifestado así al guiarnos a través de todos los trabajos exhibidos".

ilustrar la portada de la *Monografía del Bachué*⁵²⁴, aunque el tipo de nacionalismo que evocaba no coincidía del todo con la conceptualización del nacionalismo que estaba siendo elaborada por los jóvenes Bachué.

La otra obra de Barba de resonancias nacionalistas que fue portada de *Universidad* es el *Indio Sancho* (Fig. 34) que, a la par de *Ofrenda*, fue también exhibido en la muestra de la Escuela de Bellas Artes de 1929. Refiriéndose a esta exposición, Arciniegas recuerda que “en un rincón de la sala de exhibiciones de la Escuela de Bellas Artes, presentó, Ramón Barba, por aquellos días una cabecita sólida, pulida en una piedra morena, redonda y chata como son las cabezas de los chibchas, que él dijo ser la cabeza del Indio Sancho”⁵²⁵. Para Arciniegas, el escultor había llegado al fondo del alma de los indios colombianos, pero la impostación académica del trabajo, el material empleado y la posible dimensión simbólica, señalada por un título que parece evocar el célebre ayudante de Don Quijote, casi queriendo “indigenizarlo” y sugerir, con esto, algunas características psicológicas del indígena dejan todavía el *Indio Sancho* lejos de las expresivas tallas de madera de sujeto popular que realizará sucesivamente.

Barba, sin embargo, no tardaría mucho en adecuar su nacionalismo estético a las ideas de los Bachué. Lo testimonia la aparición, en 1931, de la escultura *Jacob el Mendigo* (1931 – Fig. 97), que retrae un habitante de la calle con un realismo crudo y expresivo, sin edulcoraciones ni pietismos, marcando así un cambio, en el ámbito de la escultura de temática nacional, con respecto a trabajos como *Ofrenda* o el *Indio Sancho*. El argumento de la escultura guarda quizás alguna relación con el periodo durante el cual el propio artista fue mendigo en México, pero lo importante, desde el punto de vista histórico-artístico, es que deja atrás la fantasía neoprehispánica de *Ofrenda* y el simbolismo literario del *Indio Sancho* para tomar contacto con la realidad social del presente.

⁵²⁴ Barba, junto con Hena Rodríguez, fue sin duda cercano a este grupo, que lo nombra en distintas ocasiones y en cuyas publicaciones, la *Monografía* y el *Cuaderno del Bachué*, aparecen en portada dos obras del artista: *Ofrenda* (en la “Monografía”) y un retrato a carboncillo de Hena Rodríguez (en el “Cuaderno”).

⁵²⁵ Germán Arciniegas, “Episodios de la vida de un escultor en Bogotá”, *op. cit.*, p. 1.

Cabe señalar, sin embargo, que en el plano estilístico el *Indio Sancho* y *Jacob el mendigo* resultan mucho más clasicistas que un trabajo anterior como *Ofrenda*. *Jacob el mendigo*, por ejemplo, recuerda las cabezas naturalistas de la antigüedad. ¿A qué se debe este clasicismo estilístico? Es posible que esto se deba, por lo menos parcialmente, al diálogo con la escultura clásica que Barba entretuvo trabajando en la restauración de los yesos que Pizano trajo de Europa. Las fechas coinciden.

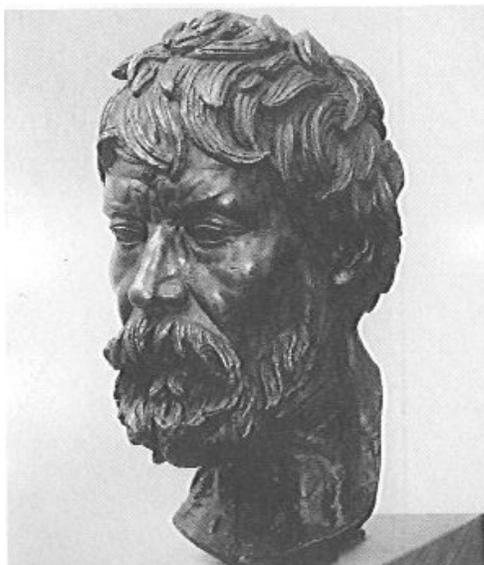


Ilustración 978 - Ramón Barba, *Jacob el mendigo*, 1931.

Jacob el mendigo fue presentado en el Salón de Artistas Independientes organizado en 1931 por Alfonso María de Ávila, crítico de arte de *El Mundo al Día*, en alternativa al Salón de Artistas colombianos promovido ese mismo año por la Dirección Nacional de Bellas Artes⁵²⁶. Aquí hay un dato sobre el cual vale la pena reflexionar. Barba – y, con él, su círculo de alumnos más cercanos - participaron en el contra-salón organizado por el crítico de *El Mundo al Día* y no en el salón gubernamental. ¿Por qué, si a esa altura Barba ya era un

⁵²⁶ “El Salón de Artistas Independientes”, en *Mundo al Día*, Bogotá, 14 de noviembre de 1931, pp. 11-12 y 34. Sería interesante estudiar mejor la figura de este crítico que, además de organizar el salón en cuestión, se distinguió por llevar muestras del arte moderno colombiano en las regiones del occidente del país. “Ambuló – se lee en la nota - por el occidente colombiano, situando su tienda de bellezas – las obras de los jóvenes maestros de la pintura – en las principales ciudades del país”.

escultor reconocido? No hay que caer en burdas contraposiciones entre oficialistas y rebeldes, conservadores y progresistas. El salón oficial no era retrogrado. También allí, por ejemplo, se registró un acercamiento de la escultura colombiana al tipo de nacionalismo pregonado por los Bachué, gracias a la participación de artistas como Luis Alberto Acuña, Gomer Medina y, sobre todo, José Domingo Rodríguez, quien al lado de su célebre *Eva* presentó una serie de pequeñas tallas en madera de sujetos populares que, además de ir en la misma dirección de Barba al representar hombres de clase humilde, por la tendencia a simplificar las formas resultan aún más modernas, estilísticamente, con respecto al enfoque naturalista del español. La no participación de este último y de sus alumnos en el salón oficial no tuvo que ser dictada por factores estilísticos, sino por otras razones, como por ejemplo unas diferencias que podían haber surgido entre el artista y el pintor Ricardo Gómez Campuzano, quien sucedió a Pizano en la dirección de la Escuela de Bellas Artes luego del fallecimiento de este último.

Además de Ramón Barba y de sus alumnas Hena Rodríguez y Josefina Albarracín, el Salón de Artistas Independientes, organizado en el Edificio Laurens de la Carrera 7, vio la participación del francés Pierre Dagué y de varios otros jóvenes colombianos, incluido José Domingo Rodríguez, quien también presenciaba en el oficial, pero que en este caso no mostró esculturas, sino pinturas de tema indeterminado⁵²⁷. Forzando un poco la realidad de las cosas, la prensa presentó el evento como más osado con respecto al salón oficial. “Al Salón de los Independientes – se lee en *El Mundo al Día* - han asistido todos los jóvenes de talento y de audacia artística, quienes bien sabían que sus obras sólo en este salón se hallan en el ambiente apropiado a las inquietudes artísticas de la juventud briosa y resuelta”⁵²⁸.

⁵²⁷ Posiblemente José Domingo Rodríguez no mostró esculturas porque no tenía nada inédito. Sus tallas más significativas estaban en el salón oficial. No conocemos los temas de las pinturas que presentó, aunque posiblemente, considerando sus transcurso como pintor, pudo tratarse de paisajes. De la prensa solo sabemos que “en sus cuadros hay una intención fantasiosa de un decorativismo ameno, que pudiera decirse musical”. (“El Salón de Artistas Independientes”, en *Mundo al Día*, *op. cit.*).

⁵²⁸ “El Salón de Artistas Independientes”, *op. cit.*

La obra más descollante de Barba fue sin duda *Jacob el mendigo*, que el comentarista *El Mundo al Día* asoció a un actitud rebelde y socialista. “Es un artista español nacionalizado oficialmente – comenta el articulista en referencia a Barba -. Y decimos oficialmente porque ya artísticamente lo había sido; ya hace muchos años colabora en el arte colombiano, y el motivo de sus obras ha sido siempre el de nuestra vida racial. En su *Jacob el mendigo*, talla en madera, se presenta Barba en toda la masculina expresión de su arte. La materia generosa, elegida con talento, da de sí toda la vitalidad expresiva que se advierte en la cabeza del anciano tallado: un ser del hampa en gesto de (in)conformidad rebelde. Acaso *Jacob el mendigo* sea la mejor y más elocuente encarnación del socialista, quien dentro de él lleva toda una revolución a estallar”; habla también de la piedra del *Indio Sancho* que dice “pudiera decirse que es la intelectualización de nuestro arte aborígen”⁵²⁹

El naturalismo expresivo alcanzado por Barba en *Jacob el mendigo* se volvería su particular cifra estilística. En ello convergen maestría técnica, anticonformismo, expresividad, penetración psicológica y sensibilidad social. De aquí en adelante los sujetos populares empiezan a repetirse en la producción del artista, pero cabe subrayar que, al tratarlos, Barba evitó siempre los tonos reivindicatorios y la politización en sentido ideológico o partidista. Esto es un rasgo que Barba tiene en común con todos aquellos escultores que pueden ser propiamente llamados Bachué (en particular Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y José Domingo Rodríguez) y que distingue esta fase del proceso de “nacionalización de las imágenes”, correspondiente a los primeros años treinta, con la de la segunda mitad de la década, donde la politización de las obras sería más marcada.

Luego de *Jacob el mendigo*, el pasado prehispánico imaginado no volvería a aparecer en la obra del artista; esta se dirigió, más bien, hacia la interpretación de hechos históricos protagonizados por el pueblo, por medio de un tratamiento monumental de las figuras y con una connotación política más definida, aunque nunca abiertamente ideológica. El ejemplo más fehaciente de esta nueva orientación es el grupo de *Los comuneros*, uno de

⁵²⁹ Ibid.

los proyectos de mayor envergadura emprendidos por Barba, cuya gestación empezó al comienzo de los años cuarenta y cuya realización se extendió a lo largo de varios años⁵³⁰. La obra se compone de una serie de tallas en madera de grandes dimensiones, dedicadas a un episodio clave de la historia virreinal: la rebelión de los comuneros (1781), en la cual el pueblo del Virreinato de la Nueva Granada se levantó en contra de la administración colonial. En su trabajo, Barba monumentaliza los héroes de la revuelta popular (Fig. 98) mostrando cierta alineación con la narración histórica impulsada, en la segunda mitad de los treinta, por el partido liberal lopista y, en particular, por el volumen *Los comuneros* de Germán Arciniegas (1938)⁵³¹.



Ilustración 98 - Ramón Barba, El hombre de la cruz, talla en madera perteneciente al grupo de Los comuneros, en revista Bolívar, septiembre de 1951.

Desde el punto de vista de la evolución histórica del arte colombiano, el momento más significativo en la trayectoria de Ramón Barba es cuando, a comienzo de los treinta, con obras como *Jacob el mendigo*, logra plantear una vía para superar ese “desfase” que se

⁵³⁰ Hacia 1951 el grupo estaba casi terminado, sólo faltaba el personaje de Galán. Una de las obras de este grupo, el *Hombre de la cruz*, fue enviado por Barba, junto con el relieve en madera *Descendimiento* a la Bienal Hispanoamericana de Madrid de 1951.

⁵³¹ Cfr. Germán Arciniegas, *Los comuneros*, Bogotá, ed. ABC, 1938.

había creado, a finales de los veinte, entre un nacionalismo artístico que aprovechaba simbólicamente lo prehispánico y un nacionalismo político más atento a la realidad, tanto geográfica como humana, de la Colombia de ese momento. El español superó ese “desfase” en paralelo con otros dos artistas, cuyas obras conocieron, por vías autónomas, una evolución similar: José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo. Pero la marca dejada por Barba en ese periodo crucial comprendido entre finales de los veinte y comienzos de los treinta fue quizás más profunda, tanto por la vinculación directa que hubo entre el artista y el grupo Bachué, como – y esto es lo más importante – por la influencia que el escultor tuvo sobre sus alumnos en la Escuela de Bellas Artes, en particular sobre Josefina Albarracín y Hena Rodríguez. Todas estas consideraciones ponen de manifiesto cómo Ramón Barba, aún más que Rómulo Rozo, sea el verdadero arquetipo del artista Bachué.

Hena Rodríguez

Hena Rodríguez y Josefina Albarracín fueron las alumnas de Barba que siguieron más de cerca el nuevo nacionalismo escultórico elaborado por el escultor español. A comienzo de los treinta, ambas se volcaron hacia la representación de “tipos raciales”, recurriendo principalmente a la talla en madera, técnica que llegaron a dominar con destacada maestría. Aquí se analizará específicamente el caso de Hena Rodríguez, una artista que, aún muy joven, figuró entre los firmantes de la *Monografía del Bachué* y que en los años treinta y cuarenta ha sido una voz incisiva y original en la historia del arte colombiano. No se profundizará, en cambio, la figura de Josefina Albarracín, no porque su obra no sea significativa - todo lo contrario, fue una tallista en madera de primer orden, que ya en la primera mitad de los treinta alcanzó resultados de excelencia en la representación de tipos nacionales, como comprueban esculturas como *Cabeza de anciana* (Fig. 99) o *Tipo racial* (Fig. 100), fechables con seguridad antes de 1934⁵³² - sino porque su trabajo, aunque

⁵³²Estas obras aparecen reproducidas en el artículo de Oscar Delgado, “Glosa de Josefina Albarracín” (*Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de mayo de 1934, sip.). De sus tallas, el artículo dice que “son figuras elaboradas con tal suave perfección, con tal amor de pulimento, que la estética potencia que contienen se ordena dentro de ellas en una sencillez equivalente a la que equilibra los primores en las manufacturas familiares del azúcar”. En los cuarenta la obra de la artista parece radicalizarse hacia la

resulte más pulido, se acerca mucho al de su maestro y esposo; y además porque, al haber sido ser ella una figura bastante retirada de la vida pública, su un impacto sobre los debates y los desarrollos del medio artístico colombiano fue menor que el de su compañera y amiga Hena Rodríguez.



Ilustración 99 - Josefina Albarracín, Cabeza de anciana, talla en madera, anterior a 1934.



Ilustración 100 - Josefina Albarracín, El bobo de Pamplona, talla en madera, anterior a 1934.

izquierda, al tratar temas como “El obrero” (talla en madera - I Salón de Artistas Colombianos, 1940) y “El guerrillero” (talla en madera – Exposición de la Gran Colombia, Universidad Javeriana, 1943).

Hena Rodríguez Parra es una personalidad rica y compleja, que últimamente ha sido objeto de un renovado interés de parte de la historiografía. Su condición de artista mestiza, homosexual y contracorriente (usaba pantalón, tenía el pelo corto, bailaba jazz, fumaba cigarrillos, conducía autos...) en el ambiente todavía cerrado de la Colombia de los años treinta y cuarenta, la rinden un sujeto muy apto para investigaciones que tengan una perspectiva de género. Este es, por ejemplo, el punto de vista desde el cual se la aborda, junto con otras artistas colombianas, en exposiciones relativamente recientes como *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*⁵³³ y *Voces íntimas. Relatos e imágenes de mujeres artistas*⁵³⁴. Pero en este estudio, por cuanto su “extra-ordinariedad” sea un elemento insoslayable para el análisis de su trayectoria, no se adoptará este tipo de enfoque y se concentrará la atención sobre la incidencia que la artista tuvo en el proceso de “nacionalización de la imagen” en Colombia.

Talento precoz y dotada de una fuerte personalidad, Hena Rodríguez abrazó desde muy joven la causa de la nacionalización del arte y de la cultura colombiana. Su nombre empezó a circular hacia 1930, cuando ella, sin haber todavía terminado los estudios en la Escuela de Bellas Artes, apareció en el elenco de firmantes de la *Monografía del Bachué*. Luego, en el curso de los años treinta y cuarenta, la escultora se volvería uno de los protagonistas del movimiento artístico nacionalista colombiano, no sólo por sus yesos y tallas en madera que retrataban a ancianas campesinas o tipos raciales, sino también por sus intervenciones críticas y sus batallas públicas para que el Estado reconociera la importancia de los artistas para el progreso del país y no los dejara olvidados, como se acostumbraba a hacer. Es a esta faceta nacionalista y social del trabajo de Hena Rodríguez que se dirigen estas páginas; mientras se dejará a un lado la faceta más íntima de su trabajo, testimoniada por carboncillos como su presunto *Autorretrato* (1930 - Fig. 101), en el cual la artista explora el

⁵³³Curada por Carmen María Jaramillo, *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género* es una exposición basada en una serie de carteles que ha tenido lugar en diferentes ciudades de Colombia entre diciembre 2015 y enero de 2016.

⁵³⁴ La exposición *Voces íntimas. Relatos e imágenes de mujeres artistas* estuvo abierta en el Museo Nacional de Bogotá entre el 11 de noviembre de 2016 y el 5 de febrero de 2017.

tema de la ambigüedad de género, o *Vida* (1938 - Fig. 102) donde representa un torso femenino erotizado, por medio de un estilo muy cercano al de Barba⁵³⁵.

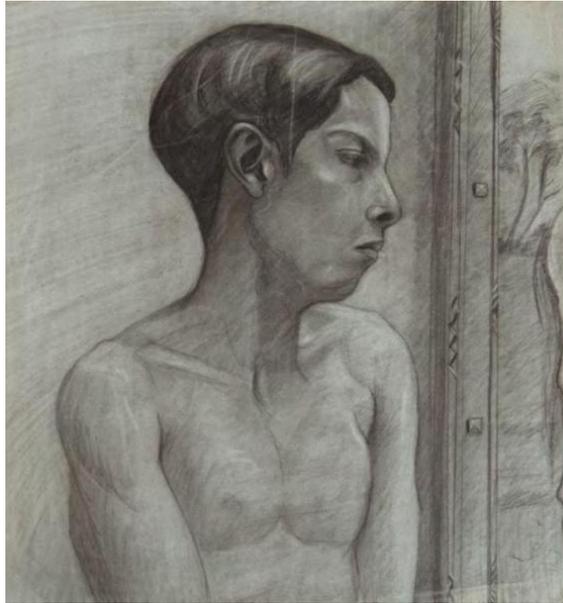


Ilustración 101 - Hena Rodríguez, ¿Autorretrato?, carboncillo, 1930.



Ilustración 102 - Hena Rodríguez, Vida, carboncillo, 1938.

⁵³⁵ *Vida* es una de las primeras, si no la primera obra del arte colombiano en el cual aparece una representación naturalista del vello púbico femenino.

Miembro del grupo Bachué

La participación de Hena Rodríguez en la aventura del grupo Bachué es un hecho objetivo, pero no tuvo la fuerza propositiva ni la envergadura conceptual de otros miembros de la agrupación, como Darío Achury Valenzuela, Darío Samper o Rafael Azula Barrera. Una columna de un periodista de pseudónimo Pertinax recuerda que para los otros Bachué, todos varones, la artista no pasaba de ser un ornamento y un símbolo⁵³⁶. Esto corroboraría la tesis, ya señalada, según la cual su inserción en la nómina de la agrupación remplazaba de alguna manera la ausencia de su maestro de escultura, Ramón Barba, una figura de mucho más peso y vigor artístico en ese momento, pero que al ser español no cabía dentro de un grupo cuyo eje era el nacionalismo cultural⁵³⁷.

Lo débil de la participación de Hena Rodríguez se refleja, por ejemplo, en el hecho que ella no escribió ningún texto teórico para la *Monografía*. Su tarea específica fue más bien la de ilustrar y ornamentar los textos, algo que hizo reproduciendo obras suyas y de Ramón Barba. Un dibujo de su autoría (Fig. 103) que aparece en el *Cuaderno del Bachué* - inserto especialmente dedicado a la Bogotá virreinal - aparece todavía muy escolar⁵³⁸. *Patio interior de San Carlos* – así se titula - ilustra de manera casi literal unos versos reportados justo abajo: “En la mansión señorial y cabe la arcada vigilante – salto robusto de emoción – rumora la fontana y en enlaza el cuello de la palmera con líquida canción intercadente”⁵³⁹. La ausencia de textos firmados por Hena y la indefinición estilística de *Patio interior de San Carlos* corrobora que se su participación en los Bachué fue marginal, si bien no del todo accesoria y falta de autonomía. A pesar de su corta edad en ese momento, Hena Rodríguez

⁵³⁶ En la columna “Paréntesis” del periódico *La Patria* del 5 de agosto de 1939, un autor con el seudónimo de Pertinax (¿Armando Solano?) recuerda la aventura de los bachué, señalando que sus integrantes, entre los cuales incluye figuras como Jorge Rodríguez Paramo y Juan Varela, consideraban a Hena Rodríguez como ornamento y símbolo del grupo. La nota remarca que el principal objetivo de los bachué era la nacionalización del arte y la cultura, pero que el entusiasmo no duró mucho y que el sobrevenir de unas diferencias políticas contribuyeron luego a liquidar esa experiencia.

⁵³⁷ Barba tuvo un seguro ascendente sobre el movimiento. Lo demuestra el hecho que tanto su nombre como sus obras aparecen en la *Monografía del Bachué* y en el *Cuaderno del Bachué*.

⁵³⁸ “Cuaderno del Bachué”, *op. cit.*

⁵³⁹ *Ibid.*

estaba seguramente en sintonía con los Bachué y con Barba. Lo demuestra el hecho que en los años sucesivos seguiría moviéndose en la senda del arte nacionalista, llegando a realizar obras de indiscutible valor y originalidad.



Ilustración 103 - Hena Rodríguez, Patio interior de San Carlos, ilustración para el "Cuaderno del Bachué", en Lecturas Dominicales de El Tiempo, 17 agosto de 1930.

La exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1930

La inclusión de Hena Rodríguez en la fugaz pero históricamente significativa agrupación de los Bachué es sintomática de un talento artístico que había sido notado por quienes la rodeaban. Lo corrobora el hecho que un bajo relieve en madera, titulado *Anita* (Fig. 104), que presentó en la Exposición de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de 1930 recibió sendos elogios en las páginas de *El Gráfico*, justo el día anterior a la aparición de la *Monografía del Bachué*, por parte del renombrado escritor y político venezolano Rufino Blanco Fombona, portador de una visión latinoamericanista, progresista y social muy cercana a la de los Bachué⁵⁴⁰. Fombona comenta las obras de varios de los participantes en la exposición. Habla del monumento a José Asunción Silva de Ramón Barba, de paisajistas

⁵⁴⁰ Rufino Blanco Fombona, "La nueva exposición de pintura", en *El Gráfico*, n.985, Bogotá, 14 junio de 1930, pp.411-412.

como Jesús María Zamora y Eugenio Peña, de artistas extranjeros como Scandroglío o Barbé, pero reserva sus mayores elogios para la obra de Hena Rodríguez, considerando que la artista “forma la vanguardia de la escuela por su gran temperamento artístico y su adhesión a las labores minuciosas”; “se presenta – escribe - con una magnífica talla en madera (*Anita, ndr*) que ha merecido los más encendidos elogios de los técnicos en la materia. Lo mismo su estudio en piedra, cuyos rasgos generales son de una mesura y de una precisión definitivas. En Hena Rodríguez – concluye Fombona - tiene el elemento femenino de la escuela una de sus más seguras promesas”⁵⁴¹.

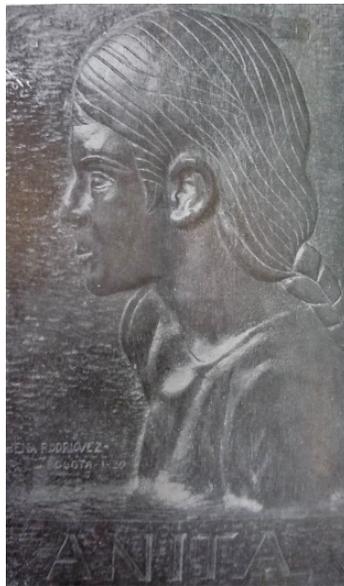


Ilustración 104 – Hena Rodríguez, Anita, relieve en madera, 1930.

Si bien *Anita* carezca de un explícito contenido nacionalista, tanto neoprehispánico como etno-social, el soporte, el formato y la técnica delatan un estrecho diálogo con la talla *Ofrenda* de Ramón Barba, que seguramente la artista conoció, no sólo por ser un trabajo de su maestro de escultura, sino también porque la obra ya había sido reproducida en *Universidad* y había sido expuesta en la exposición de la Escuela de Bellas Artes del año

⁵⁴¹ Ibid., p. 412.

anterior. La muchacha de nombre Anita que aparece de perfil en la talla de Hena Rodríguez es posiblemente una de las compañeras de la artista en la Escuela de Bellas Artes. La pieza es con seguridad el producto de ensayos en la talla en madera que Barba y sus alumnos estaban realizando en esa época. Se trata de un trabajo que presenta cierto sintetismo deco (por ejemplo, en el tratamiento del pelo y de la trenza) y que se construye a partir de un contraste entre lo pulido de la figura y la rusticidad intencional del fondo y del nombre “Anita” tallado grueso en la parte inferior de la tabla⁵⁴².

La *vis* polémica

Mientras se daba a conocer como artista, Hena Rodríguez empezó también a hacerse notar como polemista, papel que asumiría en repetidas ocasiones a lo largo de su trayectoria. En abril de 1930, antes aún de figurar en la nómina de los Bachué, aprovechó un artículo que escribió para *El Gráfico* en ocasión de la muerte, en Roma, del pintor colombiano Ricardo Acevedo Bernal, para atacar el sistema político y burocrático colombiano que, en vez de promover el arte y la belleza, parecía hacer de todo para sofocarla. Según ella, generales, doctores y diplomáticos colombianos hacían sus mejores batallas en contra de los creadores de genio que, de ser adecuadamente valorados, hubieran hecho grande a Colombia en la belleza y pensamiento⁵⁴³. Esta inconformidad con un país que se desinteresaba de la cultura y del arte es un *leit motiv* que acompaña toda la trayectoria de la artista y que se manifiesta con fuerza sobre todo en los años cuarenta, cuando ella y otros artistas empezaron a asociarse y movilizarse para defender los intereses de su propio gremio⁵⁴⁴. La temprana intervención polémica de Hena Rodríguez a la cual se acaba de hacer referencia señala por lo menos dos aspectos de su personalidad: por un lado, una fe en la posibilidad del arte de hacer grande un país y, por el otro, una incansable *vis* polémica, que la caracterizaría a lo

⁵⁴² De acuerdo con el testimonio de Fombona y con unas imágenes que aparecieron sobre la revista *El Gráfico*, en la exposición en la Escuela de Bellas Artes Hena Rodríguez presentó también algunos ensayos de tallas directas en piedra. Por un lado, un busto y una cabeza que dejan entrever algunas geometrificaciones y estilizaciones de gusto decó; por otro lado, un torso de mujer, de un academismo no privo de tensión erótica, que anuncia la larga serie de carboncillos y de pinturas de desnudos que el artista realizará posteriormente.

⁵⁴³ H.R.P., “Ricardo Acevedo Bernal”, en *El Gráfico*, n. 974, Bogotá, 12 de abril de 1930, pp. 2582-2584.

⁵⁴⁴ Véase el cap. 6.

largo de toda su vida como una inconforme, una mujer que no se siente a gusto en el sistema donde opera.

La exposición de la Escuela de Bellas Artes del 1931

El año siguiente a la participación en la *Monografía del Bachué* y en la exposición de la Escuela de Bellas Artes, Hena Rodríguez y el grupo que la rodeaba - Ramón Barba, Josefina Albarracín y Carolina Cárdenas - se hicieron notar por su ausencia en el Salón de Artistas colombianos organizado por la Dirección Nacional de Bellas Artes⁵⁴⁵. Pero sí se presentaron en el Salón de Artistas Independientes que fue organizado paralelamente, en forma privada, por el crítico de *El Mundo al Día* Alfonso María de Ávila para dar espacio a todas aquellas personalidades y corrientes que, por uno u otra razón, no tuvieron espacio en el salón oficial.

En el Salón de Artistas Independientes, Barba y sus alumnos figuraron junto con artistas como Óscar Rodríguez Naranjo, Gomer Medina, Félix María Otálora, León Cano y José Domingo Rodríguez⁵⁴⁶. Hena Rodríguez participó con un relieve en madera que se movía en

⁵⁴⁵ La exposición contó con más de 200 obras, entre las cuales se encontraban trabajos de maestros ya plenamente consolidados, como Francisco Antonio Cano, junto con trabajos de artistas jóvenes como José Domingo Rodríguez, Luis Alberto Acuña y Gustavo Arcila. El crítico progresista Alfonso María de Ávila, en una nota para *El Mundo al día*, destacó el costado escultórico de la muestra, con la "obra de avance" en piedra, madera y barro presentada por "los valores nuevos de nuestro arte nacional" (Cfr. Alfonso María de Ávila, "El Salón de Artistas Colombianos", en *Mundo al día*, Bogotá, 14 de agosto de 1931, pp. 8 y 85).

⁵⁴⁶ De acuerdo con Alfonso María de Ávila, en el Salón de los independientes participaron Inés Guzmán, que ya hemos encontrado retratada en un bajo relieve de Hena Rodríguez, los pintores Rodríguez Naranjo (alumno de Borrero) y Rivera, quienes presentaron paisajes, Félix María Otálora, con el paisaje policromo *Tunjuelo*, León Cano, con "Hilandera chibcha", cuyo título remite al filón del indigenismo anticuario, aunque visto por medio del filtro del trabajo. Pero la presencia más destacada fue posiblemente la de Gomer Medina, "el más audaz escultor y pintor. Es – continúa Alfonso María de Ávila - un intelectualista del arte plástico. Su "Sinfonía del dolor divino" es un poema futurista de emoción introspectiva. Su "Sansón" es una creación universal de ese mito del antiguo Testamento. Lo realiza con todo el valor fantástico de su origen, en un decorativismo estatuuario muy nuevo" (Cfr. Alfonso María de Ávila, "El Salón de Artistas Independientes", en *Mundo al día*, Bogotá 7 de noviembre de 1931, pp. 11-12 y 34). Gomer Medina es una figura de gran interés, que habría que redescubrir y estudiar a fondo. Participó de la oleada de artistas nacionalistas de comienzo de los treinta con una serie de obras que, por las descripciones que tenemos, siguen la poética de los Bachué. Particularmente destacada fue su participación en el Salón de Artistas Nacionales de 1931, donde Alfonso María de Ávila señala que exhibió "una colección de terracotas, en las cuales nos da a sentir motivos costumbristas. Con honda devoción reconstruye situaciones de la vida pintoresca de nuestros indígenas campesinos. "Autofoto" es un indio sentado en el suelo que trabaja la alfarería, con unción de artista. Es él, el artista modelador de la tierra. "Melancolía" es otro tipo de

la senda de *Anita*. Esta vez el sujeto era Inés Guzmán, una de sus compañeras en la Escuela de Bellas Artes, quien también participaba en el evento como artista. La actuación de Hena Rodríguez, así como la de Barba y Josefina Albarracín, fue destacada por una crónica de *El Mundo al día*. “Esta muchacha de gran talento – se lee, en referencia Hena Rodríguez -, esculpe y talla con mano masculina: firme se han manejado el escoplo o la grubia entre sus delicadas manos femeninas. Su relieve “Inés Guzmán” (una de las artistas que exponían, ndr – Fig. 105) ofrece una pureza de líneas que da majestad y delicadeza a la obra. Acaso sea la obra que mejor diga de la psicología de una mujer artista. Sus obras en piedra “Josefina” y “Talla directa” son de una austeridad artística superior”⁵⁴⁷



Ilustración 105 – Hena Rodríguez, Inés, relieve en madera, ca. 1931.

campesino sentado en el suelo, con un desgano de sí mismo, en abandonada laxitud sus miembros. Un intelectual antioqueño, que admiraba la obra en nuestra compañía, dijo que más bien debería llamarse “Pereza”” (Cfr. Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Colombianos”, *op. cit.*). Siempre con referencia a la participación de Gomer Medina en el Salón de Artistas Nacionales de 1931, Francisco Antonio Cano comenta que el artista es “bien conocido por ser el escultor de la gleba, de la indiada doliente y sufrida que vive esclavizada a la tierra, en espera de la transformación social que haya de traerles la redención apenas soñada” (Cfr. “El maestro Cano y la pintura colombiana”, en *Mundo al día*, Bogotá, 7 de noviembre de 1931, pp. 24-25 y 30).

⁵⁴⁷ Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Independientes”, en *Mundo al día*, Bogotá, 7 de noviembre de 1931, pp. 11-12 y 34. Nótese la expresión “con mano masculina”, una forma discriminadora característica de una época que solo puede elogiar las capacidades técnicas de una artista mujer dotándola de masculinidad.

También el ex Bachué Darío Samper se interesó en la exposición. Escribió una nota para *Mundo al día* en la cual no solo destaca el trabajo escultórico de Hena Rodríguez, sino que recuerda la participación de esta última en la breve aventura de los Bachué, a los cuales se refiere, un poco reductivamente, como un “aguerrido y fanfarrón grupo literario” que realizó un auto da fe nacionalista⁵⁴⁸. En la escultura de Hena Rodríguez, Samper reconoce un “espíritu de revuelta”, una “energía extraordinaria”, un “trabajo de raíces hondas en la propia tierra maternal” y además – dato importante para una interpretación en clave de género – considera que la obra de artista anuncia, junto con la de Josefina Albarracín y Carolina Cárdenas, el fin del “cautiverio para una raza de mujeres que pacían su ignorancia bajo la sombra de la superchería coetánea y de los prejuicios ancestrales”⁵⁴⁹. La artista es presentada como una “vida simple dada al arte con sencilla desenvoltura”, destacando “su firme orientación hacia formas nuevas de contenido y expresión, su deseo de llegar a una técnica de síntesis, característica del arte de nuestra época”⁵⁵⁰. Samper reconoce la importancia del magisterio de Barba y se declara convencido que “en el taller de Ramón Barba, siguiendo las indicaciones del artista que nos ha ganado por sus esculturas y dibujos, Hena Rodríguez, muchacha del altiplano...nos dará para alimentar nuestra admiración lo que esperamos de su genio con segura confianza: una obra de trascendental influencia en la historia del arte colombiano, que marca el comienzo de la rebelión espiritual de la mujer hacia la conquista de la inteligencia”⁵⁵¹. Y agrega que “Hena Rodríguez, al lado de Josefina Albarracín y Carolina Cárdenas significan el aporte más vigoroso que a la cultura nacional le ofrece la nueva generación de mujeres, mientras los jóvenes como José Domingo Rodríguez, Ramón Montejo, Luis Alberto Acuña, Félix M. Otálora, Delio Ramírez y Gomer Medina, abren un ciclo de extraordinaria fecundidad en el arte colombiano que no tiene antecedentes en ninguna época de nuestra historia”⁵⁵².

⁵⁴⁸ Darío Samper, “Hena Rodríguez y la Escultura Nacional”, en *Mundo al día*, Bogotá, 28 de noviembre de 1931, pp.7 y 29.

⁵⁴⁹ Ibid.

⁵⁵⁰ Ibid.

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² Ibid.

Estas palabras son importantes en cuanto detectan el formarse de un movimiento de vanguardia nacionalista, prevalentemente escultórico, donde el grupo de las artistas mujeres alumnas de Ramón Barba - Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y Carolina Cárdenas – se suma a un grupo jóvenes artistas hombres - José Domingo Rodríguez, Ramón Montejo, Luis Alberto Acuña, Félix M. Otálora, Delio Ramírez y Gomer Medina - en una lucha por afirmar sus ideas y su trabajo en una escena todavía marcada por el tardo impresionismo y el academicismo folclorizantes y donde, además, no había casi espacio para una profesionalización del trabajo de las mujeres en el campo del arte⁵⁵³. Es significativo que en el elenco no aparezca el nombre de Rómulo Rozo. Este artista, si bien jugó un reconocido papel simbólico en el delinearse de una escuela nacionalista, tuvo una escasa influencia sobre las concretas dinámicas artísticas del país, debido a su ausencia física del mismo.

El bachuismo de los años treinta

Si bien Hena Rodríguez haya sido tempranamente identificada como representante del movimiento escultórico nacionalista emergente, entre las obras que se conocen de ella del periodo comprendido entre 1929 y 1931 no hay casi ninguna cuya temática sea claramente identificable como nacionalista⁵⁵⁴. Tenemos el embrionario dibujo del *Patio interior de San Carlos*, pero allí no hay figuras “raciales”, campesinos u labradores asociables a la conceptualización del nacionalismo de los Bachué. Sin embargo, ya para finales de 1933 varios de los líderes del nacionalismo cultural colombiano - desde Germán Arciniegas hasta ex Bachué como Rafael Azula Barrera y Darío Samper, pasando por un hombre cercano a la sensibilidad del grupo como Antonio García – la enrolan con decisión entre las filas de un nacionalismo artístico de rasgos cada vez más sociales.

⁵⁵³ Es un hecho que, al incluir tantas artistas mujeres, esta vanguardia nacionalista emergente no se destaca solo por sus innovaciones estilísticas y temáticas, sino también por una notable apertura y progresismo con respecto a los códigos de género de la sociedad tradicional.

⁵⁵⁴ Por una declaración hecha a *El Tiempo* en ocasión de la muerte de Hena Rodríguez por parte de una de sus amigas, Gloria de Campuzano, sabemos que a comienzo de los treinta la artista colaboró en la decoración de la catedral de Bogotá, posiblemente en colaboración con Barba, quien realizó las esculturas de Santa Isabel de Hungría y San Luis Beltrán. Cfr. “Murió la escultora Hena Rodríguez” en *El Tiempo*, 18 de abril de 1997. Accesible online: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-510742>

En un importante artículo de 1933 aparecido sobre *Lecturas Dominicales de El Tiempo* y titulado “El sentido de la escultura nacional”, Germán Arciniegas, observador atento y comprometido con la causa del arte nacional, coloca a Hena Rodríguez entre los principales representantes de una escuela de escultura nacionalista que se había venido delineando en los años anteriores y que, de acuerdo con el autor, no empezaba con Rómulo Rozo, sino con José Domingo Rodríguez⁵⁵⁵. Esta colocación de la artista dentro de una línea tan definida hace pensar que, para ese momento, su talento no se había manifestado solo en trabajos de corte escolar como las tallas *Anita* o *Inés*, sino que ya existían resultados notables y maduros dentro del filón expresamente nacionalista. Una prueba que así fuera se encuentra entre las ilustraciones de un artículo sobre Hena Rodríguez que apareció a los pocos meses del de Arciniegas: “Hena Rodríguez Parra o la pasión nacionalista”, publicado el 24 de septiembre de 1933 sobre *Lecturas Dominicales de El Tiempo* a firma de otro ex Bachué, el intelectual conservador Rafael Azula Barrera⁵⁵⁶. Entre las imágenes que acompañan la nota destaca un estudio para el busto de una anciana campesina (Fig. 106) con la frente surcada por las arrugas, una expresión melancólica y las manos cruzadas sobre el pecho. Esta es posiblemente la primera obra expresamente nacionalista en el sentido Bachué que se conoce de la artista⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Germán Arciniegas, “El sentido de la escultura nacional”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de agosto de 1933, pp. 8-9.

⁵⁵⁶ Rafael Azula Barrera, “Hena Rodríguez Parra o la pasión nacionalista”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 24 septiembre de 1933, p. 1.

⁵⁵⁷ Al leer este texto, la historiadora del arte Fabiana Serviddio se pregunta si no se trate de un yeso de una difunta, ya que los ojos cerrados y la posición de las manos encajan con una amplia iconografía fotográfica de difuntos. Es posible, ya que Hena Rodríguez realizó varias mascarillas mortuorias, a la par de su maestro Barba (recuérdese la escultura mortuoria del padre Almansa). Pero la verticalidad de la obra, la presencia del gorro y el sujeto humilde dificultan identificar esta obra exclusivamente como la estatua de una difunta.



Ilustración 106 – Hena Rodríguez, Busto de anciana campesina, modelo en yeso, anterior a 1933.

Retomando el mismo discurso de Arciniegas, Azula Barrera coloca a Hena Rodríguez, junto con José Domingo Rodríguez, dentro de un movimiento artístico que seguía el derrotero conceptual trazado, ya desde finales de los veinte, por el grupo Bachué. “Asombrados por los cielos occidentales – escribe - ignoramos que la arcilla que nos sustenta guarda venas codiciables y ocultas, una suma de valores inéditos y una energía latente quizás mucho más poderosa y eficaz que todas las zonas de cultura que nos brindan las naciones extrañas. Va para un lustro que esta verdad sencilla fue levantada como trapo de guerra por un grupo de jóvenes colombianos que aspiraba a la afirmación poderosa de la propia cultura. Invocaba a Bachué, la diosa chibcha que simboliza las fuerzas de la fecundación universal y la emoción de nuestra raza aborigen”; y, hablando específicamente de Hena Rodríguez, recuerda que a la aparición del grupo Bachué “su fervor apasionado y profundo tradujo sobre la piedra dura la melancolía de la raza en los rasgos violentos y estrujados de una cabeza heroica. Las tesis nacionalistas hallaron en ella su más preciado interprete”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ Ibid. p. 275

Esta “cabeza heroica” en piedra que Hena Rodríguez habría tallado en los albores del grupo *bachué* no cuenta por el momento con una identificación segura. Trazos heroicos se encuentran en una cabeza sin fecha segura conocida como *Copla popular* (Figg. 107 y 108) pero primero esta escultura es en madera y segundo la poderosa expresividad y la factura “modernista” de este trabajo, emparentado con la escultura cubista picassiana (Fig. 109) y con las soluciones más osadas de las esculturas del Barba maduro, hacen imposible su colocación en 1930, en cuanto no tendría parangón con otras obras de la época y obligaría a reconocer en una muchacha de 15 años una madurez artística y una libertad estilística demasiado grandes con respecto a lo que era en ese momento el contexto local. Talla vigorosa y trágica en la cual el tema nacionalista se combina con una fragmentación de planos de corte “modernista”, *Copla popular* ha sido seguramente esculpida después o a lo sumo durante un viaje que la artista realizó en Europa entre 1934 y 1938. Es segura, en cambio, la participación de esta escultura en el marco del primer Salón Nacional de Artistas, que tuvo lugar en Bogotá en 1940. La pieza está incluida en el elenco oficial de las obras con las cuales la artista participó en el certamen⁵⁵⁹. Además, la participación de *Copla popular* en el primer Salón Nacional de Artistas es documentada por unos fotogramas de un documental sobre Colombia que fue realizado por la OCIAA – acrónimo del Office of the Coordinator of Inter-American Affairs -a comienzo de los años cuarenta. La OCIAA era una oficina norteamericana dirigida por Nelson Rockefeller que había sido creada en el marco de la Segunda guerra mundial para acelerar un acercamiento en la América sajona y Latinoamérica, con el fin de impedir que algún país del hemisferio occidental pudiese aliarse con el eje nazi-fascista, llevando así la guerra en el nuevo continente. El documental en cuestión, titulado *Colombia: crossroads of the Americas*, propone una imagen favorable de Colombia y, entre otras cosas, destaca los progresos del arte colombiano por medio de una serie de tomas realizadas durante el primer Salón Nacional de Artistas. En estas tomas, además de *Copla popular*, se reconoce *Mulata cartagenera* de Enrique Grau, obra que el

⁵⁵⁹ Cfr. Camilo Caledrón Shrader, *50 años: Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p.275.

artista presentó por primera vez en aquella ocasión⁵⁶⁰. *Copla popular* es, a todas luces, una obra de ruptura con el medio circundante; es más, es el primer ejemplo auténtico de vanguardismo “modernista” en Colombia, anterior aún a los primeros ensayos en la abstracción de Marco Ospina, que se remontarían a 1943. En *Copla popular* el bachuismo encuentra el “modernismo”, abriendo las puertas a una “nacionalización de las imágenes” de corte “modernista” que sería un trazo caracterizante del arte colombiano de los años cincuenta. Pero ni la crítica de arte de la época ni la historia del arte escrita posteriormente se han detenido adecuadamente sobre esta obra, que hoy en día sigue en un estado de semiolvido del cual tiene que ser sacada, para que reluzca en todo su valor formal e histórico.



Ilustración 9- Hena Rodríguez, Copla popular, talla en madera, ca. 1940, reproducida en un recorte de prensa del archivo de la artista.

⁵⁶⁰ El documental *Colombia: Crossroads of the Americas* fue realizado en 1942 por cuenta de la OCIAA (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*). Accesible online: <https://www.youtube.com/watch?v=MHxa5aXghcE> El tema de la OCIAA es tratado ampliamente en el cap. 8.



Ilustración 10 - Hena Rodríguez, Copa popular, talla en madera, ca. 1940, en una imagen del archivo de la artista.



Ilustración 109 - Pablo Picasso, Cabeza de mujer (Fernande), 1909.

Dada la dificultad a identificar la “cabeza heroica” a la cual se refiere Azula Barrera, el estudio de la vieja campesina de brazos cruzados, cuyo yeso preparatorio se conserva en el *Museo de los oficios del cuero y de los años 40*, donde se custodia también el archivo de Hena Rodríguez, queda como la primera obra de carácter nacionalista y social que pueda ser puesta en relación con la producción de artistas activos en ese momento como Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Josefina Albarracín, Luis Alberto Acuña o, en fotografía, Luis B. Ramos. El artículo de Azula Barrera nos ofrece una fecha *ante quem* para realización de esta obra: septiembre de 1933.

Pero esta campesina nos dice algo más del simple alineamiento de Hena Rodríguez con el oleaje de la nueva escultura nacionalista. De manera sutil, nos habla de las relaciones entre las artistas mujeres activas en ese momento en Bogotá, así como de los nexos que existieron entre nacionalismo y *art deco*. En el archivo de Sergio Trujillo Magnenat – el principal artista decó colombiano – hay una fotografía muy sugerente donde Hena Rodríguez aparece trabajando a la escultura de la vieja campesina en su taller en el horno de ladrillos de San Cristóbal, al sur de Bogotá (Fig. 110). Al lado de ella está otra artista, Alicia Cajiao, con quien Hena Rodríguez compartía el taller. En la imagen se ven dos versiones de la campesina, una en yeso, casi terminada, y otra en madera, sólo esbozada. Hena Rodríguez, flaquísima, pelo corto, pantalones de bota ancha, está tomando medidas en la versión en yeso para pasar la obra en la madera y, detrás de ella, se aprecia una grande tela, también de su autoría, en la cual aparecen dos desnudos femeninos erotizados tendidos, en sentidos opuestos, sobre una cama. A espaldas de Hena Rodríguez, volteada en sentido opuesto, se encuentra Alicia Cajiao, vestida de una manera mucho más tradicional y ocupada en pintar un cuadro. Al fondo, colgada a la pared, campea una tela de grandes dimensiones de mano de Alicia Cajiao. El tema popular de la obra da cuenta de que también esta artista seguía el filón nacionalista, aunque, por lo que se aprecia, desde una perspectiva más folclórica.



Ilustración 110 - Hena Rodríguez (izq.) y Alicia Cajiao trabajando en un taller compartido (ca. 1933).

La foto fue tomada posiblemente por el mismo Trujillo Magnenat y es fechable alrededor de 1933, ya que una imagen de la escultura de la campesina en la que Hena Rodríguez está trabajando apareció ese mismo año como ilustración en la nota de Azula Barrera antes mencionada⁵⁶¹. A un examen atento, la fotografía dice muchas cosas sobre Hena Rodríguez. Está su pasión nacionalista, en el yeso de la vieja campesina. Está su homosexualidad, en el cuadro erótico a su espalda. Y queda evocado también el círculo de artistas mujeres en el cual estaba inserta. Esto no solo por la presencia de Alicia Cajiao, sino también por la evocación indirecta de la figura de Carolina Cárdenas – otra de las estudiantes de Barba, con la cual Hena Rodríguez habría supuestamente tenido una relación – por medio de la pose de las manos de la anciana campesina cruzadas sobre el pecho. Esta pose se aleja del realismo de la cara y de las manos de la campesina. Es justamente una pose, una posición construida, que imita el arte y no la naturaleza. ¿De dónde la tomó la artista? Además de coincidir con un gesto que caracteriza a los difuntos, las manos cruzadas sobre el pecho de

⁵⁶¹ Rafael Azula Barrera, “Hena Rodríguez Parra o la pasión nacionalista”, *op. cit.*

la campesina pueden ser puestas en relación con una foto bastante conocida que Sergio Trujillo Magnenat tomó de Carolina Cárdenas con las manos exactamente en la misma posición de la vieja campesina de Hena Rodríguez (Fig. 111). Ese gesto de cruzar las manos sobre el pecho une la imagen de una auténtica diva *deco*, como fue Carolina Cárdenas, con la representación realista de una campesina boyacense, mostrando un cruce ambiguo, pero muy sugerente, entre estéticas y discursos que suelen considerarse por separado. ¿Es la campesina de Hena Rodríguez que deriva de la foto de Carolina Cárdenas o el contrario? No es fácil responder, pero lo cierto es que en el estrecho grupo de artistas que operaron en la escena bogotana de vanguardia durante los primeros años treinta, la relación entre realismo nacionalista y *art deco* fue mucho más rica y porosa de lo que comúnmente se piensa.



Ilustración 111 – ¿Sergio Trujillo Magnenat?, retrato fotográfico de Carolina Cárdenas, década del treinta.

El mismo día del artículo de Rafael Azula Barrera, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* publicó otro artículo acerca de Hena Rodríguez, esta vez firmado por Adel López Gómez. Aquí se recuerda que “fue al maestro Ramón Barba a quien cupo el honor de descubrir la extraordinaria capacidad artística de Hena Rodríguez... A su lado, en el taller alegre y desordenado, donde un reducido grupo de muchachos encontró el mejor ambiente que ha tenido en Bogotá en esta materia, la jovencita inspirada se encontró a sí misma”⁵⁶². De manera acertada, la nota recuerda que el exordio de Hena Rodríguez, tres años antes, en la

⁵⁶² Adel López Gómez, *Hena Rodríguez*, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, Bogotá, 24 septiembre de 1933, p. 6.

Exposición de la Academia de Bellas Artes, si bien revelaba un seguro talento, fue algo frío; pero luego Hena Rodríguez se volvió una artista apasionada, activa y decidida a luchar contra vientos y mareas por sus ideales. “Hena – se lee - es la persona a quien uno se encuentra en todos los sitios donde se habla de arte y se trabaja en cosas de arte. No le importan las contrariedades ni la pasiva resistencia circundante...”⁵⁶³. Mientras muchos hablan, ella trabaja duramente, se encierra meses enteros con un trozo de mármol o con un rubio bloque de piedra”⁵⁶⁴.

También *El Gráfico*, el día antes de los artículos de Azula Barreta y Adel López Gómez, publicó una nota titulada “Hena Rodríguez Parra, escultora y artista de mérito”⁵⁶⁵. El artículo no agrega mucho a lo que ya sabemos de la artista, pero es sintomático de un momento de particular interés hacia su figura, posiblemente debido a algún hecho - ¿una exposición? - que hubo en ese periodo y del cual, sin embargo, no queda rastro ni en los artículos ni en los documentos de archivo.

Las notas de *El Gráfico* y de *El Tiempo* no fueron las últimas. A comienzo del mes siguiente, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* publicó otra nota a firma de Antonio García, un intelectual de ideas socialistas que estuvo cercano a los Bachué y fue uno de los padres del indigenismo político en Colombia, en la cual se ofrece una interpretación en clave política y social de la obra de Hena Rodríguez. García vincula a Hena Rodríguez con la tierra y al mismo tiempo, siguiendo su postura ideológica, vincula la tierra a las masas. “El regreso a la tierra – escribe - es el regreso a las masas, a las clases expoliadas, a los rebaños. Este es el sentido vivo y concreto del regreso a la tierra, que bajo la advocación de *Bachué*, predicamos contra el estudentismo vacío de los compañeros de generación y el equilibrio no menos vacío del resto de espíritu nacional”⁵⁶⁶. Pero esta asociación entre Hena Rodríguez y las masas no encuentra asidero en la escultura de la artista, siempre ligada a figuras individuales, ni en la

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ “Hena Rodríguez Parra, escultora y artista de mérito”, en *El Gráfico*, n. 1147, Bogotá, 23 de septiembre de 1933, pp. 944-945.

⁵⁶⁶ Antonio García, “Hena Rodríguez”, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1933, p. 11.

pintura, donde prevalece el tema erótico. El comentario de García fuerza un poco la realidad, pero es importante porque anticipa la que pronto se revelaría una nueva evolución del proceso de “nacionalización de las imágenes”: la representación de las masas populares, que empezaría a delinearse con claridad el año siguiente – 1934 - con los primeros murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín.

Cabe destacar, además, que el mismo día del artículo de Antonio García, *Lecturas Dominicales* publicó también una nota del ex Bachué Darío Samper donde el arte de Hena Rodríguez es colocado, junto al de figuras como Pedro Nel Gómez, José Domingo Rodríguez y Josefina Albarracín, no dentro de una perspectiva únicamente nacional, sino dentro de una perspectiva continental. Exponente de un liberalismo de izquierda que colindaba con el aprismo y que tendría su auge en el periodo de la Revolución en marcha de López Pumarejo, Samper explica cómo el nacionalismo de los viejos Bachué - “insurgentes nacionalistas” que abogaban por una “literatura terrigenista”- hubiese evolucionado, sin contradicciones, hacia un continentalismo indo-americanista cuyo fundamento era la identidad social y económica que acomunaba los pueblos americanos. En la visión de Samper, el arte y la literatura debían orientarse a crear la conciencia del hombre americano frente al mundo y la vida; y, en particular, el arte de los pueblos campesinos de América debía expresar un anhelo de superación y de revolución hacia un “alto ideal de liberación común”⁵⁶⁷. Samper considera que este ideal americanista impregnaba la obra de artistas mexicanos como Diego Rivera y José Clemente Orozco y que sus principales intérpretes, en Colombia, eran Hena Rodríguez, Pedro Nel Gómez, José Domingo Rodríguez y Josefina Albarracín (no nombra ni a Barba, posiblemente en cuanto extranjero, ni a Rómulo Roza, posiblemente por estar lejos de Colombia).

El viaje a Europa (1934-1938)

El auge que el nombre de Hena Rodríguez conoció hacia 1933 se conecta de alguna manera con una beca estatal de dos años que recibió para estudiar en Europa. La artista salió hacia

⁵⁶⁷ Darío Samper, “Hena Rodríguez y el arte nuevo de América”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1933, p. 8.

el viejo continente en 1934, pero en lugar de regresar en 1936 prolongó su estadía hasta 1938. Su primera destinación fue Madrid, donde se matriculó en la Academia de San Fernando y permaneció hasta 1936; luego, una vez comenzada la guerra civil, se mudó a París, donde se quedaría hasta 1938. ¿Cómo impactó en su obra este periodo europeo? Tanto el periodo español como el periodo francés resultaron proficuos para su trabajo. En Madrid trabajó obras en madera como *Campesino segoviano* (Fig. 112) donde interpreta la psicología y la gestualidad de un tipo popular español desde la misma perspectiva del nacionalismo bachué colombiano. Durante el periodo parisino, en cambio, se destaca una exposición individual que presentó en la galería Billiet. La muestra pudo concretarse gracias al apoyo de la infanta Eulalia de España, del embajador de Colombia en París (Hernández Bustos) y del cónsul de la república de Chile (Eugenio Labarca, director del periódico *Express*) y le valió comentarios elogiosos de parte de escultores reconocidos como Mateo Hernández, Victorio Macho y Mariano Benlliure. Además, la artista consiguió una medalla de oro en la Exposición internacional de París de 1937, donde presentó algunas obras – entre ellas también unos grabados, técnica no muy usual en su producción - en el pabellón de Uruguay⁵⁶⁸. No es mucho, en realidad, lo que se sabe acerca de los contactos y de las obras del periodo europeo de la artista. No hay rastro, por ejemplo, de un dialogo cerrado con la producción de las vanguardias “modernistas”, pero algo tuvo que ocurrir si consideramos resultados descollantes como la mencionada *Copla popular*, que seguramente fue ejecutada antes de 1940.

⁵⁶⁸ Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de Artistas en Colombia*, Barcelona, ed. Plaza y Janes, 1979, pp. 417-418 (1ra ed., Bogotá, ed. Imprenta Litografía Arco, 1965).



Ilustración 112 – Hena Rodríguez, Campesino segoviano, talla en madera, ca. 1935-36.

El regreso a Colombia

El regreso de Hena Rodríguez a Colombia, en 1938, no pasó inobservado. Tan pronto desembarcó en Barranquilla, el periódico local *El Heraldo* destacó su figura y sus éxitos en España y Francia⁵⁶⁹. Lo mismo hizo el periódico nacional *El Tiempo* por medio de un artículo firmado por Eduardo Caballero Calderón e ilustrado por Leo Matiz, en el cual, entre otras cosas, se menciona la intención de la artista de fundar una escuela y una fábrica de cerámica con el apoyo del industrial don Efraín Rodríguez⁵⁷⁰.

De acuerdo con el *Diccionario de Artistas en Colombia* de Carmen Ortega Ricaurte, ese mismo año Hena Rodríguez realizó algunas esculturas para el espacio público y en 1940 participó en el primer Salón Anual de Artistas Colombianos, con obras como *Campesino segoviano* (madera), *Copla popular* (madera) y *Baronesa Chislaine de Limmander* (mármol)⁵⁷¹. Si *campesino segoviano* confirma su arraigo en los temas populares tratados

⁵⁶⁹ “Hena Rodríguez Parra”, en *El Heraldo*, Barranquilla, 8 de febrero de 1938, sip.

⁵⁷⁰ Eduardo Caballero Calderón, “Media hora con Hena Rodríguez”, en *El Tiempo*, Bogotá, 3 de julio de 1938, segunda sección, pp. 3 y 4.

⁵⁷¹ La página web del Salón Nacional de Artistas presenta así el surgimiento de este importante certamen que, a pesar de algunos periodos de interrupción, ha seguido vigente hasta nuestros días: “En octubre de

de manera realista⁵⁷², *Copla popular*, como ya anticipado, muestra un abordaje novedoso de esos mismos temas desde una perspectiva “modernista”. El tema popular ibérico de *Campesino segoviano* señala que la artista, fiel a la que había sido la poética de los Bachué, reconoce en lo español una raíz de lo americano; pero la dimensión trágico-heroica de *Copla popular* nos habla del aparecer de una nueva sensibilidad estética y política, que supera del todo la dimensión costumbrista y otorga a lo popular un aura épica, manifestando cierta sintonía con el pensamiento político progresista del liberalismo de izquierda.

Es posible que, hacia 1940, Hena Rodríguez haya sido interceptada por la política de la OCIAA de Nelson Rockefeller. Este acercamiento es sugerido por el mencionado documental de la OCIAA *Colombia: crossroads of the Americas* (1942), donde aparecen unos fotogramas dedicados a la exposición de *Copla popular* en el marco del primer Salón Nacional de Artistas, pero sobre todo por la participación de la artista, junto con otros artistas colombianos y latinoamericanos, en una exposición que tuvo lugar en el marco de otro evento patrocinado por la OCIAA, la *Macy's Latin American Fair* de New York, donde *Copla popular* mereció una mención de honor⁵⁷³.

Sin embargo, en el marco de la Segunda guerra mundial, Hena Rodríguez fue cercana también a iniciativas que provenían de la izquierda comunista. El hecho no es en realidad sorprendente, ya que la amenaza representada por el nazi-fascismo empujó el centroizquierda moderado (respaldado por la OCIAA) a hacer un frente común con la

1940, cuando Jorge Eliécer Gaitán era ministro de Educación, y Eduardo Santos era presidente de la República, se inauguró el primer Salón Anual de Artistas en Colombia, éste fue realizado en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Su inauguración fue la consolidación de dos intentos anteriores de reunir en una exposición lo que sucedía en el arte nacional; el primero de ellos fue la primera gran exposición que se realizó en 1886, y el segundo fue el primer Salón de Artistas Colombianos realizado en 1931. En el discurso de apertura, Jorge Eliécer Gaitán mencionó dos roles importantes de la institución que acababa de nacer. Su primer papel consistía en ser un espacio donde el público pudiera “decidir, en última instancia, si hay o no un arte propio” y el segundo, era convertirse en un centro de formación donde los artistas se capacitarían para “juzgar y estimar, con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás”. (Cfr. <http://salonesdeartistas.com/historia-sna>)

⁵⁷² Siempre según Ortega Ricaurte, en 1946 participó con el dibujo *Aguadora en reposo* en la Exposición colectiva de pintura tradicional que tuvo lugar en la galería El Callejón. Cfr. Carmen Ortega Ricaurte, *op. cit.*, p. 418.

⁵⁷³ Acerca de *Macy's Latin American Fair* véase Lisa Crossmann, “Macy's Latin American Fair: A Temple Built on the Anxieties of Inter/Americanism”, en *Material Culture Review*, 1 de marzo de 2014; accesible online: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/24329/28171>

izquierda más radical (gaitanistas, socialistas, incluso comunistas estalinistas). Es así como, en marzo de 1943, encontramos a la artista entre quienes acogieron con favor la visita a Bogotá del pintor estalinista mexicano David Alfaro Siqueiros. El mexicano, como se verá sucesivamente, llegó a la capital colombiana en el marco de una gira por Latinoamérica que fue aprobada y en parte financiada por la misma OCIAA y cuyo objetivo era promover una movilización de los artistas en contra del nazi-fascismo⁵⁷⁴.

Consciente de la desagregación del medio artístico local, Siqueiros llamó a sus integrantes a agremiarse para hacerse valer frente al Estado y obtuvo que en los meses sucesivos algunos artistas se movilaran y dieran vida al Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP), cuyos objetivos eran defender los intereses del gremio y presionar al Estado para que comisionara trabajos en la decoración de los edificios públicos. Hena Rodríguez, que ya desde su juventud había mostrado sensibilidad hacia estos temas, adhirió al sindicato, cuyo secretario era un joven artista de orientación comunista, Marco Ospina, destinado, en los años sucesivos, a ocupar un lugar importante en la escena artística y crítica colombiana⁵⁷⁵.

Hena Rodríguez participó en la Exposición del Sindicato de Artes Plásticas que fue inaugurada en Bogotá el 24 de agosto de 1945 y estuvo involucrada en varias actividades planeadas por este organismo, como recoger materiales para artistas o publicar un libro con reproducciones de obras de varios artistas nacionales, sin limitaciones de escuela o de grupo. Pero, como se desprende de una carta que Marco Ospina envió en junio de 1946 a la artista y a los otros miembros del sindicato, el experimento de agremiación entró pronto en crisis. En su carta, Ospina lamenta que la concurrencia a las asambleas era casi nula, que los asociados participaban muy poco y pregunta a los socios activos si el sindicato debía seguir contando o no con su participación⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Sobre el paso de Siqueiros por Bogotá y sus implicaciones estético-políticas véase el cap 7.

⁵⁷⁵ La vinculación existente entre el paso de Siqueiros y la creación del STAP es analizada en el cap. 7.

⁵⁷⁶ Carta de Marco Ospina, secretario del STAP (Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas) a Hena Rodríguez, Bogotá, junio de 1946, en Archivo Hena Rodríguez, Fundación Museo de los años 40, Bogotá. La mayoría de los datos aquí mencionados acerca del STAP vienen de esta carta, de la cual se aprende también que el sindicato pedía el pago de cuotas mensuales y que se planeaba cambiarle el nombre en Asociación de Pintores y Escultores. Estamos aquí al comienzo de un proceso de autonomización y profesionalización del

La exposición del Hotel Granada

El año de 1944 fue uno de los más importantes en la carrera de Hena Rodríguez. La artista empezó a trabajar como docente de escultura en la Escuela de Bellas Artes - la docencia, en diferentes instituciones, sería una constante de su actividad hasta la muerte, acontecida en 1990⁵⁷⁷ - y tuvo una memorable exposición individual el Salón Azul del Hotel Granada, el mismo donde el año anterior Siqueiros había dictado una de sus más concurridas conferencias bogotanas. La muestra contó con un decidido aval gubernamental al ser inaugurada por el historiador Indalecio Lievano Aguirre, quien entonces se desempeñaba como secretario privado del segundo mandato del presidente López Pumarejo. Entre otras cosas, la artista exhibió su célebre *Cabeza de Negra* (1944 – Fig. 113), que extiende la poética bachué hasta los afrodescendientes, al lado de otras tallas en madera como *Campesino segoviano* o *Copla popular*, definida por el crítico Moreno Clavijo como un trabajo que expresa “el vigor y la angustia de una raza”⁵⁷⁸, y de varios dibujos.



Ilustración 113 – Hena Rodríguez, Cabeza de negra, talla en madera, 1944.

campo artístico, que conocerá otros intentos de agremiación, como el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (1955), casi siempre de breve duración.

⁵⁷⁷ A la actividad docente de Hena Rodríguez se puede reconducir también la fundación, en 1945, del Museo de Impresiones y Reproducciones de grandes artistas, en el teatro de Colón de Bogotá, donde dejó obras como *Manos* de Nicanor Zabaleta; *Manos* de Roberto Benzi (niño); *Manos* de Andrés Segovia, etcétera.

⁵⁷⁸ Jorge Moreno Clavijo, “La exposición de Hena Rodríguez”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1944, sip.

La exposición del Hotel Granada fue organizada luego de unas feroces polémicas. En un artículo publicado sobre *El Tiempo*, Moreno Clavijo relata que la artista quiso realizar esta exposición luego que Manuel Díaz Vargas, entonces director de Museos y Exposiciones, le había puesto trabas para participar al V Salón Nacional de Artistas con *Cabeza de Negra*. Según la escultora, Díaz Vargas ya había individuado el ganador del Salón en el escultor Miguel Sopó y no quería competidores⁵⁷⁹. Excluida del Salón Nacional, *Cabeza de negra* tomó su revancha en la exposición del Hotel Granada, pasando por mil pesos a las colecciones del Museo Nacional, y ganando, el año siguiente, la medalla de bronce en el VI Salón de Artistas Colombianos.

A comienzo de 1945, la exposición del Salón Azul fue reseñada en la *Revista de Indias* por el crítico austriaco Walter Engel, llegado hace poco al país y destinado, en los años siguiente, a dejar una marca considerable en la evolución del medio artístico nacional⁵⁸⁰. En su nota, Engel destaca que Hena Rodríguez era la única mujer activa como profesora de escultura en la Escuela de Bellas Artes y ofrece una rotunda descripción del carácter y la vocación de artista: “Temperamento combativo, espíritu rebelde, mujer persuadida de su misión artística y dispuesta a abrirse paso cueste lo que cueste”. A juicio del crítico, la fuerte “autoestima” de la escultora era merecida y la obra que más se destacaba era *Cabeza de Negra*⁵⁸¹.

Para Hena Rodríguez, la visibilidad que obtuvo con la exposición en el Salón Azul representó una ocasión para volver a criticar al Estado por el olvido en que dejaba a los artistas. Entrevistada por *El Sábado*, denunció la falta de un presupuesto público para decorar los edificios públicos de arquitectura moderna que se estaban construyendo en ese momento en Bogotá. En particular, refiriéndose a edificios de volúmenes puros como la Biblioteca Nacional y el Palacio de Comunicaciones, hizo el siguiente comentario: “Últimamente

⁵⁷⁹ Ibid. A diferencia de otros participantes, incluido Miguel Sopó, a Hena Rodríguez no fue concedida una prórroga de los términos para presentar su *Cabeza de Negra*, en la que estaba trabajando intensamente. En el marco de la polémica, la artista habría llegado a tildar de ignorante y fatuo al ex Bachué Darío Achury Valenzuela, aunque luego ella desmentiría el haber utilizado estas palabras.

⁵⁸⁰ De la figura de Walter Engel se trata más extensamente en el cap. 10.

⁵⁸¹ Walter Engel, “Tres exposiciones”, en *Revista de Indias*, n. 73, Bogotá, enero de 1945, pp. 134-136.

hemos visto surgir en nuestras ciudades una arquitectura de estilo muy moderno, de líneas estilizadas y cubistas, si el término cabe. Estructuras inmensas, de tramos enormes y severos a la vez, tal el edificio de la Biblioteca Nacional, el del Palacio de Comunicaciones, y otros de entidades particulares. Pues bien, en tales edificios y en otros cuya iniciación empieza o está proyectada, pese a nuestra decantada cultura, se ha prescindido total y absolutamente de toda ornamentación artística y ¿con ello, que se ha hecho? Sencillamente dejar de lado a nuestros artistas, en tal forma y manera que resulta verdaderamente incomprensible, tanto por la manera insulsa como se hace surgir nuestra incipiente forma arquitectónica, cuanto porque nada se hace que pueda merecer el título de grande. Por esto tenemos y quizá tengamos indefinidamente enormes bloques de cemento armado que nada dicen, que nada pueden ni podrán decir de nuestra cultura, pues que en ellos no aparece, fuera de su relativa comodidad comercial, nada que diga de nuestro progreso artístico. Ni un fresco que decore armoniosamente sus muros; ni una estatua o conjunto de estatuas grande o pequeño que realce y dé majestad y belleza a su estructura; ni un relieve que haga resaltar armónicamente un conjunto superpuesto de líneas rectas, de suyo frías y matemáticamente exactas; ni un friso que rompa la estéril superficialidad de la materia pétreo. Solamente se ha tenido en cuenta el utilitarismo, y en manera alguna lo estético y cultural, mucho menos lo divinamente perfecto. Y lo peor de todo esto es que nadie ha reparado en estas cosas... encuentro inconducente que el gobierno y los particulares no incluyan en sus presupuestos la partida adecuada para la decoración de sus edificios... Mientras prime este criterio, habrá patria chica y chico también será el criterio y el círculo en que habrán de moverse nuestros artistas”⁵⁸².

En la misma entrevista, la artista denuncia también la inutilidad de los concursos que el gobierno realizaba para otorgar comisiones, si luego estas eran concedidas solo a quienes contaban con influencias personales. “Es inexplicable – dice - que el gobierno se empeñe todavía en abrir concursos entre nuestros artistas para llevar a efecto uno cualquiera de los monumentos que a la república obligan. Lo lógico y natural fuera que en tales casos se

⁵⁸² “Hena Rodríguez habla sobre arte”, entrevista realizada por Gil Blas, *El Sábado*, Bogotá, 18 noviembre de 1944, p.8.

llamara a una figura ya consagrada para que lo realizara, y no llevar a entendidos y profanos a competir en justas en las cuales la mayoría de las veces el galardón es para aquel que no tiene más méritos que sus influencias personales. Sin ir más lejos, a la vista tenemos el ejemplo de lo que actualmente sucede con el proyectado monumento al general Guarín”⁵⁸³.

Además, Hena Rodríguez lamenta el aislamiento en que las instituciones tenían a José Domingo Rodríguez, uno de los protagonistas del bachuismo de los años treinta, y se disocia de nacionalistas como Gonzalo Ariza - la alusión es a una polémica que tuvo lugar en la revista *Espiral* entre el escritor español Clemente Airó y el propio Ariza - que atacaban la crítica extranjera únicamente por ser tal. La artista defiende la crítica extranjera, siempre y cuando sea honesta y competente⁵⁸⁴.

Desde su temprana aparición con los Bachué (1930) hasta la mitad de los años cuarenta, Hena Rodríguez fue entonces una personalidad de primer plano, tanto como artista que como polemista, dentro del panorama artístico colombiano.

José Domingo Rodríguez

El Departamento de Boyacá es rico de sitios arqueológicos muiscas y de pueblos coloniales. Es quizás la región de Colombia donde más se advierte el legado de las épocas pasadas. A pesar del intenso proceso de modernización vivido por el país en las últimas décadas, su gente - campesinos la mayoría – sigue llevando esta historia escrita en sus rostros, en sus manos, en sus expresiones idiomáticas, en sus vestimentas, en sus costumbres, en su mirada... La fuerte conexión que se advierte, en Boyacá, con el pasado prehispánico y virreinal ayuda, quizás, a entender porque durante los años veinte y treinta muchos de los intelectuales, escritores y artistas que abogaron por la construcción de un nacionalismo cultural procedían, u buscaban su inspiración, en este corazón histórico del país.

⁵⁸³ Ibid. En un artículo sucesivo, siempre sobre *El Sábado*, Hena Rodríguez critica el método de entrega de premios en los salones nacionales, sosteniendo que en ninguna parte del mundo se ve que los expositores se voten a sí mismos, distorsionando los resultados. Cfr. Elvira Salcedo Román, “Los artistas hablan acerca de los Salones Anuales”, en *El Sábado*, Bogotá, 3 de noviembre de 1945, p.11.

⁵⁸⁴ De la polémica entre Ariza y Vidales sobre las páginas de la revista *Espiral* se habla en el cap. 8.

Un lugar preminente, por lo que respecta el desarrollo de un nacionalismo artístico que superara los modelos del indigenismo neoprehispánico, le corresponde al boyacense José Domingo Rodríguez (Santa Rosa de Viterbo, Boyacá, 1895 – Macuto, Venezuela, 1965 u 1968) quien debe ser considerado, junto con Ramón Barba, el padre de la escultura nacionalista de los primeros años treinta; una escultura que abandonó la mitología prehispánica y la inflexión decorativa para fijar su mirada en el pueblo real, en la “raza”, interpretándola de manera realista y poniendo atención tanto a la dimensión social como a la dimensión psicológica. Se vio que figuras como Barba, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez llegaron a esta nueva escultura nacionalista a partir de un dialogo estrecho con el grupo de los Bachué, que les proporcionó los elementos conceptuales para forjarla. José Domingo Rodríguez, en cambio, no estuvo vinculado con los Bachué, si bien no hay duda de que estuvo al tanto de sus elaboraciones teóricas y que su obra, aunque indirectamente, se relaciona con el clima cultural en el cual maduró el grupo.

José Domingo Rodríguez fue uno de los artistas que más hondamente sintieron el “llamado de la tierra” evocado por los Bachué. Este llamado se percibe, sobre todo, en unas pequeñas tallas en madera que realizó en los primeros años treinta y donde, siguiendo de cerca las indicaciones brindadas por Armando Solano – otro boyacense - en *La melancolía de la raza indígena*, plasmó el cuerpo y el alma de la Colombia campesina y labriega. Pero su profundo apego a la tierra se advierte también en los esfuerzos juveniles para capturar, en pintura, los valores lumínicos y formales del paisaje nacional, así como en la obra monumental y socialmente comprometida de los segundos años treinta.

Recalcando cuanto hecho con Ramón Barba y Hena Rodríguez, se procederá ahora a analizar las fases salientes de la trayectoria de José Domingo Rodríguez, al fin de comprender en qué momento y por cual camino el artista se constituyó como uno de los principales exponentes de la plástica colombiana de entonación nacionalista y moderna.

La formación

Ya se habló de los comienzos de José Domingo Rodríguez cuando se examinó el costado artístico de la primera época de *Universidad*⁵⁸⁵. Entre finales de los años diez y comienzo de los años veinte, el artista estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, donde fue discípulo del pintor y escultor Francisco Antonio Cano y, además, se volvió uno de los líderes del Centro de Bellas Artes, una agrupación de jóvenes pintores y escultores de intenciones nacionalistas y renovadoras, que gozaba de la protección del grupo de la revista *Universidad*, de Gustavo Santos y, hasta cierto punto, del propio Cano⁵⁸⁶.

En principio Rodríguez cultivó sobre todo la pintura de paisaje, con el anhelo de expresar la luz y los valores formales de su tierra sin el filtro de miradas extrañas. Una reseña que la segunda época de *Universidad* dedicó a una exposición de pinturas que el artista realizó en 1927 en la Casa del Estudiante de Bogotá permite intuir el profundo apego de Rodríguez a su tierra natal. El autor de la reseña, que se firma con el monograma H.J.C., subraya el arraigo del artista, en contra de quienes lo juzgaban como derivativo, y toma su obra como ejemplo para atacar – tema recurrente entre los promotores del nacionalismo cultural de la época - la teoría de la “deshumanización el arte” de Ortega y Gasset. “La exposición de José Domingo Rodríguez – se lee - ha sido una sorpresa para muchos, para quienes la manera de pintar de este joven artista no es sino el reflejo de las inquietas escuelas europeas. Y es curioso: en realidad podría afirmarse que cada lienzo es como una voz que dice a quién lo contemple: “Soy tierra de Colombia” ... José Domingo Rodríguez no hace sino interpretar bellamente nuestra tierra. En el ramaje; en las aguas profundas a donde llegan, para mirarse, los colores; en la luz que se quiebra sobre los vellones celestes; en la hora henchida por la luz matinal, como lámpara de milagro, en la hora que se recoge y se apaga si la tocan las sandalias de la noche; la emoción que produce nuestra tierra no queda ceñida dentro de la vieja visión fotográfica que inspiraba a los antiguos maestros de los pintores que ahora surgen”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Cfr. cap. 2.

⁵⁸⁶ Sobre el Centro de Bellas Artes véase cuanto dicho en los capítulos 1 y 2.

⁵⁸⁷ H.J.C., “El glosario de una exposición”, en *Universidad*, n. 52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, p. 408.

La exposición en la Casa del Estudiante a la cual se acaba de hacer referencia puede ser tomada como el punto conclusivo de la parábola pictórica de José Domingo Rodríguez. De aquí en adelante, aunque no abandonó del todo la pintura, la atención del artista pasó a concentrarse sobre la escultura. El cambio se dio durante un periodo de estudio en Europa (1927-1929) que resultó posible gracias a una beca de la Gobernación de Boyacá⁵⁸⁸. Su meta principal fue Madrid, donde siguió los pasos de Rozo al estudiar con el escultor Victorio Macho, el cual fue, verosímilmente, quien corrió el interés de Rodríguez hacia la escultura. Pero el artista no se quedó únicamente en Madrid. De acuerdo con su pasaporte, que se conserva en el archivo del maestro en el Museo Nacional de Bogotá, hizo muchos viajes a Paris, donde pudo tomar clases en escuelas libres como la Academia Grand Chaumier y pudo acercarse a artistas como Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña, que en esos años vivían y trabajaban en esa ciudad.

José Domingo Rodríguez tuvo que darse cuenta pronto de la fascinación, relatada una y otra vez por los cronistas de la época, que había en Paris para todo lo exótico. A los artistas americanos que llegaban a Paris no se les pedía de imitar la tradición europea; al contrario, se les pedía de americanizar sus obras, imprimiéndoles un sello indígena y prehispánico, siendo estos los principales elementos que, junto con el paisaje, diferenciaban América de Europa. Este tipo de demanda, sumada a una urgencia más íntima de los artistas colombianos (sobre todo de los que se encontraban en el exterior) de producir imágenes para construir la identidad de su propia nación, hicieron que los sujetos y los motivos decorativos ligados al pasado indígena prehispánico tuviesen cierto revival durante los años veinte. Rozo produjo sus fantasías neas-chibchas para responder a este tipo de sugerencias; asimismo, el tema del culto solar, uno de los rasgos principales de las civilizaciones prehispánicas, fue abordado por artistas como Otálora, Quintero y Barba. Pero José Domingo Rodríguez, si exceptuamos algunos interesantes apuntes o bocetos de tema indígena que datan alrededor de 1928 - una fuente en homenaje al indio, una cabeza de indio, un carboncillo dedicado "al padre sol" y un proyecto para un monumento al

⁵⁸⁸ Sería importante investigar para saber si en los años veinte y treinta hubo algún tipo de política cultural coherente de parte de la Gobernación de Boyacá.

Libertador, cuya base está claramente construida a partir de motivos prehispánicos (Figg. 114 a 117) - no se dejó arrastrar por la tendencia a realizar fantasías decorativas de sabor arqueologizante⁵⁸⁹. La línea principal y más auténtica de su obra no fue el revival de mitos y motivos decorativos del pasado prehispánico, sino la representación realista, tanto desde el punto de vista social como psicológico y emotivo, de la gente humilde de la Colombia de entonces.



Ilustración 114 – José Domingo Rodríguez, Fuente en homenaje al indio, ca. 1928, lápiz sobre papel (Archivo de José Domingo Rodríguez, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, reg. 6286).



Ilustración 115 - José Domingo Rodríguez, Cabeza de indígena, ca. 1928, lápiz y tinta sobre cartulina (Archivo de José Domingo Rodríguez, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, reg. 6423).

⁵⁸⁹ Otro viento que soplaba fuerte en París era el del orientalismo, acompañado por todo un caleidoscopio de saberes de carácter esotérico sobre el hombre y la historia de la humanidad. José Domingo Rodríguez, al igual que Rozo, mostró un interés hacia el arte oriental, sobre todo por lo que respecta las proporciones de las figuras. En París, el artista adquirió algunos libros de arte hindú y estudios-bocetos realizados a partir de estos mismos libros, que el artista siguió conservando hasta su muerte. Cfr. Ricardo Rey Márquez, manuscrito inédito.



Ilustración 116 - José Domingo Rodríguez, *Al padre sol*, ca. 1928, carboncillo y lápiz sobre papel (Archivo de José Domingo Rodríguez, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, reg. 6412).



Ilustración 117 - Proyecto para monumento al Libertador, ca. 1931, tinta y acuarela sobre cartulina (Archivo de José Domingo Rodríguez, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, reg. 6413).

La distancia de José Domingo Rodríguez de los motivos neochibcha es evidente si tomamos en cuenta la obra principal que realizó durante su periodo europeo: *Eva*, un yeso patinado cuya realización se remonta a 1929 (Fig. 118) y que guarda algunas significativas relaciones con la *Bachué* de Rozo. El tema de fondo es el mismo de *Bachué*, el de la madre progenitora de la humanidad, pero aquí el mito indígena es remplazado por el mito judaico-cristiano de Eva, mucho más real, en el sentido de anclado a una cultura viva, que la “intelectualizada” *Bachué*, referida a un pasado cultural con el cual se habían cortados los lazos⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Durante la etapa europea, José Domingo Rodríguez representó también el tema del sufrimiento en la figura bíblica de Job y realizó una obra llamada *El Trabajo* que, posiblemente, constituye el punto de partida



Ilustración 118 – José Domingo Rodríguez, *Eva*, yeso patinado, 1929.

Pero el tema de la historia sagrada es solo un pretexto. Alfonso María de Ávila escribió que la obra “es la humanización de un mito de varias religiones, que se ramifican cuando termina el antiguo Testamento... EVA es la mujer en su brote original...es la mujer en el instante sexual, en éxtasis humano, en rebeldía a la voluntad del Creador... Es una interpretación freudiana de un mito universal”⁵⁹¹.

Por su simbolismo, su sensualidad y su conmixión entre sagrado y profano, *Eva* hunde sus raíces en el clima decadente de la Europa de finales del siglo XIX. Pero el mórbido languor del cuerpo y la fijación del instante en el cual este parece desbalancearse hacia atrás, por la gruesa serpiente que se remonta por el abdomen (¿una transculturación del tema mitológico de Leda y el Cisne? – Fig. 119) la alejan del hieratismo y del sintetismo narrativo de *Bachué*.

de su producción de temática social. A estas obras hace referencia Germán Arciniegas en “Las esculturas de José Domingo Rodríguez”, en *Cromos*, n. 680, Bogotá, 5 de octubre de 1929, sip.

⁵⁹¹ Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Colombianos”, *op. cit.*



Ilustración 119 - Leda y el cisne, copia del siglo XVI de un original perdido de Miguel Ángel

Eva y *Bachué* son diferentes, pero al mismo tiempo se complementan. Como notado por Juan Ricardo Rey Márquez, el hecho que en *Eva* la serpiente se entremezcle con el cuerpo de la mujer sugiere la presencia de una relación directa con *Bachué*, si bien desde otra angulación cultural⁵⁹². Si ponemos las obras una al lado de la otra (Figg. 120 y 121) saltan a la vista los nexos (relación serpiente enroscada-mujer; tema de la mujer progenitora de la humanidad) y las diferencias (hieratismo vs. dramatismo; mito muisca vs. mito judaico-cristiano). Al acercarlas, las dos esculturas no solo activan todos sus significados, sino que se alimentan mutuamente la una de la otra, entablando un dialogo entre lo prehispánico y lo europeo y constituyéndose como una única gran imagen de las dos principales tradiciones (la prehispánica y la cristiana) que componen la identidad nacional.

Eva se hizo rápidamente celebre. En 1929, año de su ejecución, ganó la medalla de oro en una grande muestra de arte colombiano que tuvo lugar en el Pabellón colombiano de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla, el mismo que Rozo acababa de decorar⁵⁹³. Esto implica que fue expuesta a poca distancia de *Bachué*, razón que refuerza la existencia de un nexo entre las dos obras; y luego fue transportada a Colombia, donde en 1931 se convirtió

⁵⁹² Cfr. Juan Ricardo Rey Márquez, manuscrito inédito.

⁵⁹³ En el patio interior de la primera planta del pabellón colombiano se organizó una exposición de arte contemporáneo, curada por Roberto Pizano, quien adquirió las obras con dinero del gobierno nacional. Las demás salas del pabellón fueron usadas para exhibir distintos productos comerciales y culturales del país: diamantes, esmeraldas, platería, arte colonial, café y publicaciones.

en la pieza central del Salón de Artistas Colombianos organizado en Bogotá por la Dirección Nacional de Bellas Artes.



Ilustraciones 120 y 121 - Bachué de Rozo a comparación con Eva de José Domingo Rodríguez

Cuando José Domingo Rodríguez regresó de España, Germán Arciniegas, uno de los viejos patrocinadores del Centro de Bellas Artes, lo celebró como una grande promesa del arte colombiano. En el artículo “Las esculturas de José Domingo Rodríguez” que apareció sobre *Cromos* en octubre de 1929, Arciniegas coloca al artista dentro de un selecto grupo de renovadores de la literatura y el arte nacional (León de Greiff, Rafael Maya, Félix María Otálora, Ricardo Rendón y Gustavo Arcila) atribuyéndole, a la par de Gustavo Arcila, el papel de renovador de la escultura académica, cuyo último exponente había sido Tobón Mejía.

“... trabajador silencioso... descompuso primero en su paleta los colores. Quebró como un artista las luces, las adelgazó con el primor de un benedictino, las hizo desfilas por los lienzos

buscándoles consonancias, juegos, transposiciones, como las horas y los minutos encantados que destilan en sus relojes los magos. Más audaz, quiso trasladar estos poemas de la imaginación al barro. Estudió las formas; todas las actitudes humanas desfilaron bajo sus dedos, su taller se llenó de figuras que muchas veces tenían que adivinarse, pero que siempre decían algo, que siempre eran fieles al esfuerzo y poco esquivas a la imagen sobre ellas proyectada.

José Domingo Rodríguez ha ido a España. Victorio Macho lo decía no hace mucho en un mensaje que todavía Colombia no ha recogido: en José Domingo Rodríguez y cuatro o cinco más está la revelación más estupenda de esta patria. Que se le ofrezcan oportunidades, que se les confíen monumentos públicos, que se les alivien de las preocupaciones mezquinas las horas de estudio, que se les muestre ancha y generosa la patria.

José Domingo Rodríguez ha probado ser un escultor de grandes emociones. Ha movilizad el dolor en la figura de Job, la voluptuosidad y la delicia en Eva, la rudeza y la nobleza campesina en El Trabajo. Ha presentado en el secreto de la estilización intencionada, audaz, sin perder la curva amable, la teoría humana, el modelo eterno de la mano de Dios. No se le ve una ligereza, un deseo de sorprender con trucos artificiosos, sino el ánimo honrado, serio, de quien piensa y siente profundamente: sólo aceptaría el triunfo íntimamente conquistado: no espera tanto la recompensa en el aplauso ajeno sino en la íntima satisfacción del trabajo cumplido”⁵⁹⁴.

Detrás del juico de Arciniegas – “No se le ve una ligereza, un deseo de sorprender con trucos artificiosos” - se puede adivinar una crítica indirecta a Rozo, muy similar a la que formuló Acuña en ese mismo periodo⁵⁹⁵. De ser así, implicaría que ya para 1929 – o sea antes de la publicación de la *Monografía del Bachué* – se estaba gestando la superación, por la vía de un realismo sintético de corte humanista, del indigenismo neoprehispánico de Rozo. Esto no significa que ya hubiese tomado forma el nuevo indigenismo, sin embargo, la referencia de Arciniegas a una escultura de José Domingo Rodríguez como *El Trabajo*, donde aparece

⁵⁹⁴ Germán Arciniegas, “Las esculturas de José Domingo Rodríguez”, *op. cit.*

⁵⁹⁵ Cfr. cap. 4.

“la rudeza y la nobleza campesina”, señala que había comenzado un movimiento en esa dirección. Desafortunadamente no tenemos una imagen de esta escultura.

Poniendo entre paréntesis el caso de *El Trabajo*, el bachuismo de Rodríguez se manifestaría abiertamente en la serie de pequeñas tallas en madera dedicadas a sujetos humildes - campesinos indígenas al trabajo, maternidades campesinas, etcétera - que presentó, junto con *Eva*, en el Salón de 1931. Estas piezas constituyen lo más íntimo y auténtico de su producción y al mismo tiempo encarnan, de la manera más patente, la idea de la vuelta hacia la “raza” y a la realidad de la vida del pueblo que constituyen los trazos más genuinos del arte bachué. Una nota de *El Mundo al Día* aclara que esas tallas son de tema indígena: “El mismo autor (de *Eva*, ndr) expone una colección de tallas en madera, en las cuales resuelve motivos indígenas, con acierto de expresión anímica y de movimiento”⁵⁹⁶; pero ya no se trata de indigenismo arqueológico; aquí, como en Mariátegui y como en Solano, el indígena es identificado con el campesino mestizo, elemento primario y fundacional de la nacionalidad, resultante de la fusión entre indígenas y españoles.

Las tallas en madera de tema indígena-campesino que Rodríguez presentó en el Salón de 1931 fueron posiblemente cinco. Esto se desprende de una imagen de la sala de exposición publicada por la revista *El Grafico*, en la cual las estatuillas aparecen dispuestas en fila, de espaldas, sobre una mesa cubierta por un mantel, delante de la estatua de *Eva* (Fig. 122).

⁵⁹⁶ Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Colombianos”, *op. cit.*



Ilustración 122 – Una imagen del montaje del salón de 1931 en la cual se pueden apreciar Eva y, de espaldas sobre una mesa recubierta por un mantel, una serie de estatuillas en madera de temática bachué hechas por José Domingo Rodríguez (revista El Gráfico, 29 de agosto de 1931).

Dada la dificultad de identificar con certeza las estatuillas de madera presentadas en el Salón de 1931, se hará referencia a una talla que, por tamaño, estilo y temática, se acerca a ese grupo de esculturas y fue realizada con seguridad antes de 1935, fecha en que apareció publicada en un reportaje dedicado al artista por la revista *Pan*. *Desgranador de Mazorcas* – este es el nombre de la pieza (Fig. 123) - representa una figura sentada, con el rostro escondido bajo un sombrero y el cuerpo cubierto casi integralmente por una amplia ruana. El centro de la imagen son sus manos intentas al trabajo de desgranar mazorcas sobre una cesta. Es una escena humilde, como la madera con que está hecha; una escena silenciosa, algo meditabunda (asociable, por ciertos aspectos, al pensador de Rozo), pero en ella hay algo que va más allá de lo que se ve, y que constituye, quizás, el verdadero objeto de la obra: un aire de resignación y melancolía. La obra traduce plásticamente la melancolía de la raza indígena de la cual pocos años antes había hablado Armando Solano, el principal inspirador de los artistas nacionalistas de la corriente bachué. En la escultura no hay ninguna reivindicación social; no se enarbola ninguna bandera política; solo hay un hondo

y mudo testimonio del espíritu de una raza. Conterráneo de Solano, José Domingo Rodríguez fue quizás su más fiel interprete.



Ilustración 123 - José Domingo Rodríguez, El desgranador de mazorcas, talla en madera, ca. 1931.

Formalmente, *Desgranador de Mazorcas* exhibe un realismo sintético, recio, que rehúye los detalles decorativos y la ilusión de verdad. La madera no está perfectamente levigada y pulida; es rústica, áspera y no esconde los signos del cincel. La obra manifiesta cierta distancia con respecto a otra talla en madera, titulada *Mi madre* (Fig. 124), que el artista realizó en 1930. Este es uno de los trabajos más naturalistas, o, si se quiere, más veristas que se conocen de Rodríguez, razón por la cual se lo puede acercar a la escultura de Barba, en prevalencia inclinada hacia el naturalismo. Pero si Barba tiende al dramatismo expresivo, Rodríguez aquí se centra en la dimensión meditativa - aparece otra vez la melancolía - y evoca una gama de afectos, implicados por la relación madre-hijo.



Ilustración 124 - José Domingo Rodríguez, Mi madre, talla en madera, 1930.

Las consideraciones hechas hasta aquí sobre el trayecto que llevó José Domingo Rodríguez a realizar sus esculturas de entonación nacionalista sugieren una consideración: todos los artistas colombianos que trabajaron en el taller de Victorio Macho – desde Rozo a Acuña, a Rodríguez - en lugar de “españolizarse” profundizaron su “colombianización”. Victorio Macho, y con él el ambiente artístico español, no obstaculizaron el surgimiento de un arte nacional colombiano; al contrario, proporcionaron los instrumentos para realizarlo. Lo entendió Gustavo Santos, quien, al hablar de José Domingo Rodríguez, escribió: “De Macho supo aprovechar su técnica incomparable, ese soplo grandioso que imprime a la materia, esa austera concepción de las masas y las líneas, pero conservando intacta su alma, la inspiración que le viene del terruño, el sabor entre ácido y amargo de su ambiente natal”⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ Gustavo Santos, “José Domingo Rodríguez”, en *Cromos*, n. 747, Bogotá, 31 enero de 1931, sip. En esos años Gustavo Santos estuvo trabajando para el desarrollo y el fortalecimiento de un arte nacional. El artículo se centra en la idea que hay artistas nacionales, como José Domingo Rodríguez, que merecen ganar encargos públicos y que es una terrible injusticia seguir encargando obras afuera del país a “comerciantes de mármoles y bronces al peso”. “Poco a poco – continúa - tenemos que acabar con el prejuicio, o más bien con la insensata modestia que nos hace desconocer los valores nacionales, y nos arroja en brazos del primer nombre de pronunciación gutural que nos pase por la imaginación o por los ojos... Tenemos mucho que aprender aún, pero hay entre nosotros unidades muy valiosas cuya obra representa un grande e inteligente esfuerzo que es necesario alentar”; si no se encargan obras a los nacionales, según Santos, “seguiremos en esta vida prestada [...] que cada día va borrando más nuestra escasa personalidad y nos va dando una

Otra consideración que se puede hacer es que el arte nacionalista colombiano de los años veinte y comienzo de los treinta se desarrolló principalmente a partir de un diálogo con Europa y, en medida menor, con el arte de Asia que circulaba en el viejo continente. En ese periodo, México fue un referente principalmente en el plano ideológico, como emerge del eje que se constituyó entre Arciniegas, Pellicer y Vasconcelos, pero en lo artístico habrá que esperar la “revolución en marcha” de López Pumarejo (1934-1938) para que se vuelva un referente fuerte.

Luego del Salón de Artistas de 1931, José Domingo Rodríguez participó también en el Salón de Artistas Independientes organizado por Alfonso María de Ávila, pero en este caso no presentó obras escultóricas, sino unas pinturas de las cuales desafortunadamente no han quedado imágenes. De acuerdo con una nota de *El Mundo al Día*, estas pinturas se caracterizaban por “una intención fantasiosa de un decorativismo ameno, que pudiera decirse musical”⁵⁹⁸. No hay elementos para juzgar estos trabajos, pero el comentario parece indicar que se trataba de una producción marginal con respecto al costado bachué de la obra del artista.

Eva, las estatuillas en madera y las pinturas que José Domingo Rodríguez presentó en los salones de 1931 le garantizaron cierta notoriedad en el medio intelectual colombiano, pero no fueron suficientes para que el Estado le confiara, como auspiciaba Gustavo Santos, algún encargo de importancia. Lo único que el artista obtuvo fue el ingreso como docente de Escultura (probablemente de talla en madera) en la Escuela de Bellas Artes. Para José Domingo Rodríguez, hombre sencillo y frugal, el sueldo que recibía como docente era fundamental para su sustento. Los encargos públicos, con la excepción de un pequeño monumento a Bolívar en Soacha, no le llegaban, las obras bachué no tenían un mercado entre las élites nacionales, la enseñanza era lo único que le proporcionaba los medios para seguir produciendo arte. Cabe destacar, además, que en la Escuela de Bellas Artes José Domingo Rodríguez tuvo como colega a Ramón Barba y como estudiantes a Hena Rodríguez,

fisionomía moral y física de advenedizos, de rastas, con que, por desgracia, con tanta justicia, en más de un caso, nos definen y catalogan los pueblos europeos”.

⁵⁹⁸ Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Independientes”, en *Mundo al Día*, *op. cit.*

Josefina Albarracín, Carolina Cárdenas y Sergio Trujillo Magnenat. Vemos así reunidos, entre las paredes de esta institución bogotana, lo principales escultores nacionalistas colombianos de los años treinta.

La figura de José Domingo Rodríguez volvió en primer plano en 1933, cuando Germán Arciniegas publicó el artículo “El sentido de la escultura nacional” donde el autor del *Desgranador de mazorcas* (y no Rozo) es visto como el principal artífice de un renacimiento de la escultura colombiana, luego de los dos momentos de esplendor que esta conoció en las épocas prehispánica y colonial. Reformulando conceptos ya planteados en los años veinte, Arciniegas sostiene que, luego de la Independencia, la escultura colombiana perdió su alma, limitándose, por largo tiempo, a copiar temas europeos con base en reglas académicas que, por ajenas, borraban la personalidad de los artistas nacionales⁵⁹⁹. Frente a esta escultura impersonal, José Domingo Rodríguez recupera el alma nacional. Para el ex director de *Universidad*, se trata de un artista seguro de la “materia plástica de su patria”, que no tiene que doblegarse al espíritu europeo. “Lo digo – escribe - porque lo he visto, como ninguno antes de él, acercarse a los humildes para oírles su voz. Porque le he visto

⁵⁹⁹Germán Arciniegas, “El sentido de la escultura nacional”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de agosto de 1933, p.8. Arciniegas argumenta que en Colombia hubo escultura monumental en el periodo prehispánico (San Agustín) y en la colonia (imagineros que tallaban madera para los retablos) pero no después de la independencia, donde se notan una perplejidad y una vacilación que terminan en encargos a mercantes de mármoles extranjeros. “Durante muchos años – se lee - creímos que el todo era asimilar las culturas europeas. En ello no iba nada de nuestra propia alma: el arte declinó, dudó, y en esta declinación y en esta duda naufragaron muchas cosas: entre ellas la escultura. Se perdieron hasta los detalles más simples de la técnica (fundición, policromía, aplicación del oro) que pueden recuperarse solo con el viaje a Europa. Pero “lo más grave ha sido y aún sigue siéndolo, la ignorancia de que existe un alma nacional”, algo que induce a una especie de adoración hacia los extranjeros como dioses. Por esto la escultura no trató los temas nacionales, solo se limitó a copiar los temas europeos en base a reglas académicas que borran la personalidad (o sea la expresión de la nacionalidad) del artista. Frente a la demonización de lo salvaje, Arciniegas sostiene que “lo salvaje me seduce. Encuentro en la falta de protocolo algo mágico que servirá para arrancarnos de la servidumbre académica”. La preocupación del intelectual colombiano es la de “abordar un tema nacional, el de la expresión de un pueblo que ha permanecido mudo y hablando solo en lenguas que no le son propias”. Esta es también la preocupación de José Domingo Rodríguez. De aquí viene su escultura, tan diferente de la de los escultores que lo precedieron, como Tobón Mejía, que pulía sus mármoles con criterio francés y hacía todo de una perfección maravillosa. Arciniegas menciona, en particular, la escultura de *Eva*, que yace abandonada en los pasillos de la Escuela de Bellas Artes, como si se tuviese rubor de ella, y considera que Rodríguez tiene la conciencia de poder enfrentarse a la academia con obras valiosas.

dignificar el árbol y la piedra de nuestras montañas, haciendo que sus cinceles y buriles discurren sobre ello. Ahí está su monumento a Bolívar, que sólo encontró asilo en un pueblucho del sur de la Sabana... Ahí están sus campesinas de Boyacá, serie bellísima tallada en madera que podría decorar un museo ilustre... Ahí están sus figuritas en piedra tallada, y sus alegorías autóctonas donde todo está sublimado, desde el mito indígena hasta el guijarro del camino que inopinadamente viese a servir de vaso al talento de un artista excelente”⁶⁰⁰. En conclusión, Arciniegas identifica en José Domingo Rodríguez “uno de los precursores de la nueva generación de artistas con quienes se inicia la escultura colombiana, esta escultura nueva que solo puede darse la mano con la colonial y con la indígena, para fijar con ella los tres eslabones únicos de un arte que durante cien años permaneció olvidado y que hoy resurge para acentuar una tercera etapa del espíritu nacional”⁶⁰¹.

En la primera mitad de los años treinta, los aspectos dominantes de la escultura de José Domingo Rodríguez son el descubrimiento y la expresión plástica del hombre indígena colombiano, identificado principalmente con la población campesina. Lo reconoce Jorge Zalamea – uno de los intelectuales de punta del liberalismo de izquierda durante la República liberal – cuando, en su libro *Nueve artistas colombianos* (1941), atribuye a Rodríguez un sentido nacional, típico, arraigado y representativo de raza y costumbres colombianas⁶⁰². Y lo sostiene también, en los años cincuenta, el crítico uruguayo Arístides Meneghetti en una pequeña nota que publicó sobre la revista *Plástica* en ocasión de una exposición de Rodríguez en el museo Zea de Medellín⁶⁰³. Meneghetti, quien llegó a Colombia en 1954 y se esforzó de promover un americanismo de forma “modernista” y tono expresionista, considera que el tema dominante del trabajo de José Domingo Rodríguez en

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, Bogotá, ed. Litografía colombiana, 1941, pp. 64-65. Zalamea comenta con amargura como el gobierno de Santos (1938-1942) concedió al artista la cruz de Boyacá, pero no comisiones de obras, que en cambio sí concedía, con fabulosos contratos, a un escultor español (posiblemente alude a Víctorio Macho, quien, como consecuencia de la guerra civil española, pasó seis meses en Colombia durante 1940 y en esa ocasión obtuvo la comisión de realizar el monumento del general Rafael Uribe Uribe en el Parque Nacional de Bogotá).

⁶⁰³ Arístides Meneghetti, “Rodríguez”, en *Plástica*, n. 4, Bogotá, diciembre-enero de 1957, sip y p.15. La nota fue escrita en ocasión de una exposición en el Museo Zea de Medellín.

la primera mitad de los años treinta sea el “indigenismo”, no entendido como revival arqueológico-decorativo, sino como atención a los tipos, los trabajos y la realidad de la “raza”. Quizás desconociendo las tallas en madera de tema indígena-campesino realizadas por Rodríguez hacia 1931, Meneghetti hace referencia a la talla en piedra *El amonterado* (1932) como a una obra de transición hacia el indigenismo y luego identifica en *Ñua Boyacá* (1935) una obra en la cual el escultor experimenta con los elementos folclóricos, respondiendo a las inquietudes indigenistas de su tiempo.

Pero el indigenismo de Rodríguez del cual habla Meneghetti era en realidad un campesinismo, como comprueba otro importante artículo publicado por Gustavo Santos en 1935 sobre la revista *Pan*⁶⁰⁴. Escrito en ocasión de una exposición del artista, el artículo ocupa un lugar destacado en la revista, tanto que esta última decidió dedicar la portada del número a la obra de José Domingo Rodríguez, presentando, reunidas sobre un mantel, varias de las estatuillas que el escultor había realizado hasta aquella fecha: algunas son de argumento indígena-campesino y otras de sujeto animal, un filón poco conocido de la obra del artista (Fig. 125).

“A quien no siente una honda impresión ante las visiones serias y ásperas de nuestra vida colombiana, recias y ásperas, pero a la vez conmovedoras hasta la ternura, de poco le servirán las frases que se puedan bordar en torno a este gran artista que continúa y exalta la estupenda tradición artística de Boyacá”, escribe Santos⁶⁰⁵. Trazando una breve trayectoria del artista, señala que “Rodríguez salió de uno de esos pueblos trágicos, sombríos y arropados en su extraña mística, como las modelos de sus esculturas, en sus mantillas de brisa”; y que, tras haber estado en Europa, “encontró de nuevo su Boyacá trágico y sombrío. Sólo el artista había cambiado. Había dilatado su horizonte con visiones nuevas y al través de ellas llegó a comprender la emoción de su pequeño mundo familiar. Donatello y el Verrocchio, Berruguete y Montañés, Macho y Rodin abrieron en él hondo

⁶⁰⁴ Gustavo Santos, “La escultura de Domingo Rodríguez”, en *Pan*, n.5, Bogotá, diciembre de 1935, pp. 39-42.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

surco, en el que germinó la emocionada visión de nuestra tierra”⁶⁰⁶. Santos hace referencia a obras como *El Guatecano*, *Cosechero*, *Ña Presenta*, *Hilandera* y también al encargo de un monumento del general Uribe, aunque aclara que la ejecución de este monumento presentaba demasiados vínculos para que el artista pudiera expresarse libremente y dar, en ello, toda la medida de su valor. En suma, Santos reitera que lo esencial en la producción de José Domingo Rodríguez son las visiones del terruño, las recias siluetas de tipos colombiano, la interpretación del ambiente.

El artículo de *Pan* es importante también porque evidencia un giro a la izquierda del artista, en sintonía con el clima de la Revolución en Marcha. Si en la portada de la revista aparece un conjunto de pequeñas tallas de tipos rurales y animales – algunas de ellas son probablemente las mismas que se presentaron en el Salón de Artistas de 1931 – en el cuerpo del artículo aparecen también ilustraciones de obras más recientes como *El cosechero*, fechada 1934, y una cabeza de *Marx*, también fechable en 1934, en las cuales aparecen una búsqueda de monumentalidad (*El cosechero* – Fig. 126) y un señalamiento ideológico (*Marx* – Fig. 127) que antes eran ajenos a la obra del escultor.

⁶⁰⁶ Ibid., p. 40.



Ilustración 125 – Un grupo de pequeñas esculturas de José Domingo Rodríguez en la portada del n. 5 de la revista *Pan*, diciembre de 1935.

Si nos fijamos en estas últimas dos obras emergen unos cambios estilísticos y temáticos que pueden ser puestos en relación con la progresiva radicalización del discurso político que se experimenta, en Colombia, con el ascenso político y la llegada al poder de López Pumarejo; radicalización de la cual la revista *Pan* fue, a su manera, un espejo⁶⁰⁷. Tanto el *Cosechero* como la cabeza de *Marx* tienen una monumentalidad y una fuerza expresiva (en el primer caso se resalta el esfuerzo físico, en el segundo la fuerza intelectual) que no se aprecian en las estatuillas anteriores. Los músculos en tensión del cosechero en el acto de arrancar el trigo marcan una distancia con respecto a la atmósfera meditativa del *Desgranador* y

⁶⁰⁷ Acerca del discurso político de López Pumarejo véase el cap. 6.

señalan, implícitamente, el potencial revolucionario del pueblo. Mientras la cabeza de *Marx*, por su lado, es de por sí un símbolo del comunismo revolucionario.



Ilustración 126 - José Domingo Rodríguez, El cosechero, 1934.

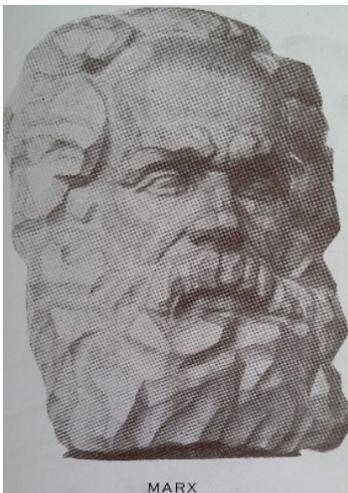


Ilustración 127 - José Domingo Rodríguez, Cabeza de Marx, talla en madera, anterior a 1935.

Sobre el presunto marxismo de José Domingo Rodríguez, las fuentes son algo reticentes, ya que el tema del marxismo en Colombia siempre ha sido delicado de tratar. Como escribe Ricardo Rey Márquez: “No se sabe si esta obra fue realizada por iniciativa propia del artista o por comisión de un grupo político. En todo caso hubo un grupo marxista del Partido

Liberal, que publicó notas de estudio en la revista Acción Liberal. Así que es posible que la obra haya sido motivada por la vinculación de José Domingo al liberalismo. Se sabe de la existencia de una versión de Marx en madera...⁶⁰⁸. Pero las simpatías de izquierda del artista son claras. “Según sus descendientes – comenta Rey Márquez –, Rodríguez fue amigo de Gaitán” y su asesinato lo empujó a tomar la decisión de irse del país⁶⁰⁹.

La adhesión del artista a las ideas socialistas, aunque filtradas por el gaitanismo, puede ser colocada hacia mitad de los años treinta, dentro del clima izqueredizante de la Revolución en Marcha. Obras como la cabeza de *Marx* y *El cosechero* testimoniarían esta adhesión. Pero el mismo hecho que *Pan*, una revista que nació como vocera de la Revolución en Marcha, haya dedicado un amplio artículo a José Domingo Rodríguez, con tanto de reproducción de piezas en la portada, habla por sí solo de la cercanía del escultor al proyecto político del primer gobierno de López Pumarejo; y esto a pesar de que el autor de la nota haya sido un liberal moderado como Gustavo Santos.

Sin embargo, a pesar de haber esculpido la cabeza de *Marx*, Rodríguez no puede ser considerado un comunista *strictu sensu*. Lo prueba la presencia, en su obra, de un fuerte sentimiento religioso, que contrasta con el materialismo dialectico de la filosofía marxista. Baste considerar una escultura como *Ecce Homo* de 1933 (Fig. 128), que fue reproducida en el artículo de la revista *Pan* que se acaba de comentar; o el más expresionista *Cristo atado* de 1946, que aparece en el artículo de Meneghetti señalado en precedencia. Con esta última obra, según Meneghetti, José Domingo entra en una etapa expresionista, que se manifiesta también en una obra como *Éxtasis* (1946), una doble crucifixión, padecida al mismo tiempo por Cristo y por san Francesco, en el momento en que este último recibe los estigmas.

⁶⁰⁸ Ricardo Rey Márquez, texto inédito redactado como parte de un proyecto de exposición sobre José Domingo Rodríguez en el Museo Nacional de Colombia. Cortesía del autor.

⁶⁰⁹ *Ibid.*



Ilustración 128 – José Domingo Rodríguez, Ecce homo, 1933

Por otro lado, la vinculación de José Domingo Rodríguez con posiciones de izquierda queda confirmada también por la relación que este estableció con David Alfaro Siqueiros en ocasión del paso de este último por Bogotá, a comienzo de abril de 1943. Esto queda confirmado por una carta que el mismo Siqueiros envió a José Domingo Rodríguez en fecha 18 de abril de 1943 (Fig. 129)⁶¹⁰. Pero hay un elemento adicional. José Domingo Rodríguez estuvo afiliado al STAP, el Sindicato de Trabajadores Colombianos de las Artes Plásticas que, como mencionado anteriormente, se formó bajo el impulso de la visita de Siqueiros como estrategia para valorizar y defender el trabajo de los artistas (Fig. 130). Esta agrupación, a la cual adhirieron también figuras como Hena Rodríguez y Marco Ospina, no alcanzó los resultados esperados, pero su misma conformación marcó un paso importante en la historia de la profesionalización del arte en Colombia y preludeó a otras iniciativas similares.

⁶¹⁰ La carta se conserva en el archivo del artista en el Museo Nacional de Bogotá.

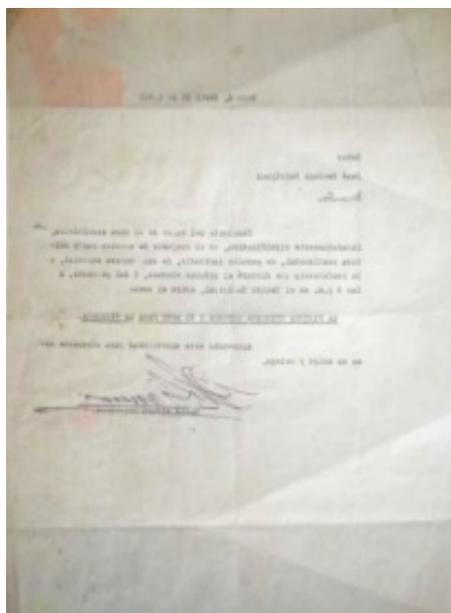


Ilustración 129 - Carta de David Alfaro Siqueiros a José Domingo Rodríguez del 18 de abril de 1943 (Archivo de José Domingo Rodríguez, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, reg. 6301).



Ilustración 130 – Tarjeta de invitación dirigida a José Domingo Rodríguez para que participe en la asamblea general del Sindicato de Trabajadores Colombianos de las Artes Plásticas (STAP), ca. 1944.

Luego de la fase expresionista a la cual se refiere Meneghetti, la obra de José Domingo Rodríguez tuvo ulteriores evoluciones, testimoniadas por una obra de sabor esteticista como *Angustia*, nacida como homenaje al caricaturista Ricardo Rendón y luego presentada en la Bienal hispanoamericana que tuvo lugar en España en 1951 (bajo el franquismo, sic); por un proyecto, muy riveriano, de 1952, para decorar, con temas ligados a la historia prehispánica y a la conquista, el Monumento a Los Héroes que el presidente conservador Laureano Gómez (sic) quería realizar en Bogotá; y, sobre todo, por el giro hacia la

depuración de las formas y la abstracción que se manifestó hacia 1953, a partir principalmente de la influencia del trabajo del escultor inglés Henry Moore⁶¹¹. Pero estas nuevas evoluciones, que nos restituyen la imagen de un artista en constante búsqueda, se salen del objeto del presente capítulo.

Luis Alberto Acuña

Otra figura clave en la historia de la “nacionalización” del arte colombiano durante la primera mitad de los años treinta es la del santandereano Luis Alberto Acuña (1904-1994). Descendiente de una familia de encomenderos españoles, empezó a hacerse notar como artista en la segunda mitad de los años veinte, consolidándose en las décadas sucesivas como uno de los principales referentes del arte de entonación nacionalista.

Hay carencia de fuentes para reconstruir las fases iniciales de su trayectoria. Si existe abundante material documental para reconstruir la evolución de Acuña después de la Segunda guerra mundial, no es lo mismo para los años veinte y treinta, el periodo que aquí más interesa, en cuanto fue allí donde el artista dio el mayor aporte al proceso de nacionalización del arte local. Exceptuados algunos esporádicos artículos de prensa, la fuente principal para estudiar la época formativa del artista es la monografía *Luis Alberto Acuña, pintor colombiano* publicada en 1945 por el comerciante, *marchand* e historiador de origen ucraniano Juan Friede. Impreso por la Editorial Amerindia, el libro se inserta en el marco de un pionero esfuerzo del autor orientado a valorizar y comercializar, por fuera de los canales estatales, el movimiento artístico nacionalista colombiano. De la singular figura de Juan Friede y de su aporte a la historia de la “nacionalización de las imágenes” en Colombia se hablará más extensamente en los capítulos siguientes; aquí nos limitaremos a

⁶¹¹ Meneghetti individua tres etapas principales en la evolución de la obra de José Domingo Rodríguez: una etapa naturalista, ejemplificada por la talla *Mi madre* y que incluye también los trabajos indígena-campesinos; una etapa expresionista, a la cual ya se hizo referencia; y una última etapa abstraccionista, que comienza en 1953 con *Figura sentada* y que está caracterizada por una tendencia a la estilización de la forma, al ritmo y al aprovechamiento plástico de los vacíos. En José Domingo Rodríguez, Meneghetti reconoce la “la flexibilidad y profundidad para manifestarse en todas las posiciones y tendencias artísticas, como se comprueba en su obra, a partir del año 1930, que evoluciona desde el naturalismo al expresionismo y desde éste a las fronteras del arte abstracto”.

utilizar su texto - una de las primeras monografías sobre un artista moderno colombiano - para reconstruir, cruzándolo con otras fuentes (principalmente prensa), el específico aporte de Acuña a la nacionalización del arte colombiano.

Quizás por su origen social, Acuña fue una figura relativamente aislada. No fue un participante asiduo de la bohemia de los cafés y no se mezcló mucho con los grupos de intelectuales y artistas, en su mayoría de extracción burguesa, que hemos encontrado hasta aquí, como los centenaristas, los “nuevos” o los Bachué. Resulta distante de las diferentes conventículas y sus redes intelectuales parecen algo débiles. Sin embargo, estuvo al tanto de todo lo que acontecía en el medio artístico-cultural y compartió las inquietudes nacionalistas que marcaron la cultura colombiana a comienzo de los años treinta. Desde su específica posición (primero como artista y luego como gestor cultural e historiador) contribuyó al esfuerzo de plasmar y consolidar un arte íntimamente nacional, equidistante tanto del neocostumbrismo académico como de las vanguardias más osadas, a las cuales, durante los años veinte y treinta, miró siempre como extravagancias, cuando no como imposturas para obtener un éxito fácil.

Al querer “demostrar la importancia que tiene el aporte del pintor a la emancipación de la cultura americana de elementos extraños, que no por valor propio sino debido a una centenaria imposición imperialista, pudieron ejercer la notable influencia que tuvieron y todavía tienen sobre la vida de este continente”, la monografía de Juan Friede constituye ya una reivindicación de la contribución de Acuña a la nacionalización del arte de Colombia y de América⁶¹².

La trayectoria de Luis Alberto Acuña conoce diferentes fases estilísticas y temáticas, sin embargo, existen unos rasgos comunes que vertebran el conjunto de su trabajo. Un primer elemento de continuidad es el uso de un lenguaje plástico-pictórico que, en acuerdo con la poética del “retorno al orden”, tiende a sintetizar tradición y modernidad; un lenguaje equidistante tanto del academismo como del vanguardismo más radical, aplicado a temáticas de carácter nacionalista, donde lo prehispánico, lo colonial y lo mestizo-

⁶¹² Juan Friede, *Luis Alberto Acuña: pintor colombiano*, Bogotá, ed. Amerindia, 1946, pp. 7-8.

campesino se alternan y a veces se funden. Otro carácter que perdura es una atmósfera arcaizante, primitiva, que nos habla de una relación compleja del artista con el progreso técnico-científico y con las mutaciones socioculturales que este conlleva.

Además, merecen ser señaladas la fascinación por lo colonial y la profunda religiosidad católica que emana de muchas de sus obras. El gusto por lo colonial parece natural en un artista nacido y crecido en una familia española de alcurnia; lo mismo su religiosidad, si consideramos que Acuña fue educado en Bogotá por los Hermanos Cristianos y por los Jesuitas, en cuyo colegio tuvo a Roberto Pizano – otro apasionado de lo colonial - como profesor de dibujo. Friede considera que fue durante su formación que el artista maduró esa religiosidad y lealtad a la Iglesia Católica que siempre mantuvo; y lo mismo puede suponerse para explicar su íntima cercanía con el arte colonial. La atención por lo indígena, en cambio, parece ser resultado del contexto cultural de la segunda mitad de los años veinte y de comienzo de los años treinta; en particular, puede ser puesta en relación con la amistad que el artista entabló con Rómulo Roza durante un periodo de formación que transcurrió en Europa (1924-1928) y, luego de su regreso en patria, de la atmósfera que rodeó la aparición de los Bachué.

El viaje a Europa

Acuña viajó a Europa en 1924 con el apoyo de una modesta subvención mensual del gobierno departamental de Santander. Regresaría cuatro años después, determinado a dar su aporte a la construcción de un arte nacional. Este momento formativo es clave para comprender la evolución de su trayectoria. De acuerdo con Friede, su primer destino fue Alemania, adonde lo habría llevado la admiración por Anselm Feuerbach, uno de los principales exponentes de la pintura neoclásica alemana⁶¹³. La meta sucesiva fue París, adonde, siempre según Friede, viajó en 1926 para estudiar escultura en la *Ecole Nationale*

⁶¹³ Friede lo considera erróneamente un exponente de la escuela de los nazarenos – una corriente del romanticismo alemán que pretendía revivir la honradez y espiritualidad del arte cristiano medieval - aunque cabe recordar que en su juventud Feuerbach fue alumno de Wilhelm von Schadow, uno de los más destacados entre los nazarenos.

de *Beaux Arts*⁶¹⁴. El interés de Acuña por la escultura, así como su inclinación hacia temas neoclásicos, se deprenen de un trabajo como el bajo-relieve *El pueblo fenicio* (Fig. 131) que realizó en 1925, o sea - si seguimos las fechas proporcionadas por Friede - antes de llegar a París⁶¹⁵.



Ilustración 131 – Luis Alberto Acuña, *El pueblo fenicio*, *bajorrelieve*, 1925, imagen publicada en revista *El Gráfico*, 1929.

A pesar de ser joven, el artista no amaba la vida bohemia ni las extravagancias “modernistas”, que consideraba irrespetuosas hacia el pasado. Esta *forma mentis* hizo que no se sintiera a gusto en París, la capital mundial de la bohemia artística y del “modernismo”. Al comienzo no quería quedarse en esa ciudad; fue su exdocente Roberto Pizano, con el cual estaba en contacto, quien lo indujo a quedarse y esto, a su vez, le permitió conocer y entablar amistad con Rómulo Rozo, que por esa época ya había realizado *Bachué*. Por unas declaraciones que el propio artista hizo unos años después, sabemos que las obras indoamericanas del Rozo parisino no lo entusiasmaban. No discutía el talento del

⁶¹⁴ De acuerdo con otras fuentes, habría estudiado también en la Academia Julien, con Pablo Landovsky, y en la Academia Colarossi, donde dictaba la cátedra de escultura Emile Antoine Bourdelle.

⁶¹⁵ La pieza está fechada pero no tiene indicación del lugar de realización. Por lo tanto, no se puede saber si se trata de un trabajo previo a su ingreso en la *Ecole Nationale de Beaux Artes* o, al contrario, de un trabajo que realizó luego de entrar en la institución, lo que obligaría a retrodatar de un año el comienzo de su estancia en París.

chiquinquireño, pero consideraba que sus trabajos reflejaban una indebida concesión a las modas exotistas y a las extravagancias modernas, tan comunes en la París de aquellos años. Sin embargo, el contacto con Rozo y con su sincera vocación nacionalista debe haber estimulado al propio Acuña a nacionalizar su arte, aunque adoptando soluciones estéticas diferentes a las del amigo.

Por razones difíciles de determinar con precisión (¿acaso sintió de no tener el talento de Rozo?), en ese mismo 1926 Acuña abandonó el estudio de la escultura en la *École Nationale de Baux Arts* para inscribirse en la academia libre *La Gran Chaumiere* y dedicarse a la pintura. Las obras que pintó en ese periodo giran alrededor de temas mitológicos clásicos, cercanos a los que encontramos en varios trabajos que Rozo realizó en esa época. Pero no se vislumbra todavía una voluntad de nacionalización de los temas como la que ya se había manifestado en el chiquinquireño. Sin embargo, había importantes puntos de contacto entre los dos artistas. Christian Padilla, en su libro *La llamada de la tierra*, advierte la cercanía entre el trabajo del Acuña parisino y el trabajo del Rozo no indoamericanista. “Aunque para finales de 1925 Rozo ya había esculpido *Bachué*, la temática de los dos artistas coincidía. Influidos por el neoclasicismo, los dos colombianos venían desarrollando una producción emparentada con la mitología”⁶¹⁶. Así escribe Padilla, poniendo en relación *Ninfa y fauno* de Rozo con obras como *Júpiter y Antíope* o el más célebre *Nassus seduce a Dejanira* de Acuña.

Los dos artistas trabajaban en el marco de un mismo clima espiritual y estético, el de un neoclasicismo de cuño simbolista; las diferencias se manifestaban en los temas (Acuña en ese momento trataba sólo temas mitológicos clásicos, mientras Rozo trabajaba también sujetos indoamericanos) y en las soluciones formales (mientras los trabajos mitológicos de Acuña no exceden en lo decorativo, los de Rozo manifiestan una profusión en tal sentido). Para comprender esta fase de la pintura de Acuña no hay obra más representativa que *Nesso seduciendo a Dejanira*, un óleo de grandes dimensiones que el artista presentó con éxito en el *Salón du France* de 1926 (Fig. 132)⁶¹⁷. En ese certamen, en el cual participaron

⁶¹⁶ Christian Padilla, *La llamada de la tierra*, Bogotá, ed. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008, p. 107

⁶¹⁷ El salón fue organizado por el periódico *Paris Midi* en el Museo Galliera.

también artistas como De Chirico, Chagall, Juan Gris y la brasileña Tarsila do Amaral, la tela de Acuña fue notada por la prensa y terminó siendo adquirida por el Museo de Luxemburgo.

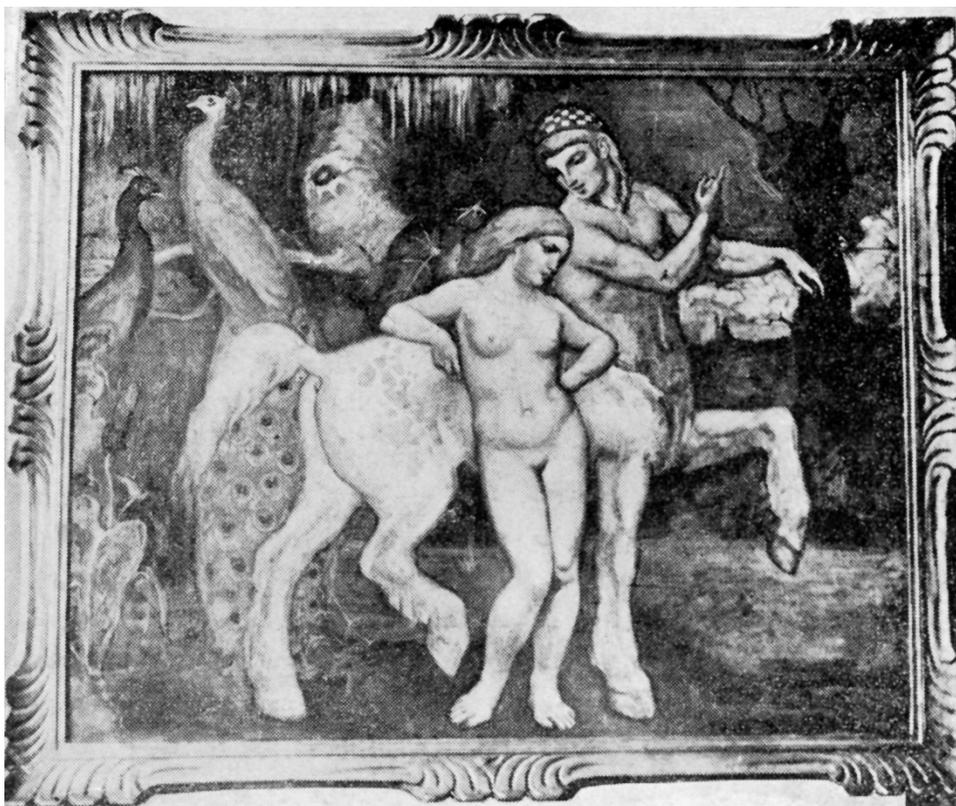


Ilustración 132– Luis Alberto Acuña, Nesso seduciendo a Dejanira, óleo sobre tela, 1926.

Es significativo que Friede, hablando de la participación de Acuña en el *Salón du France*, no haga referencia a la famosa anécdota, referida a mitad de los sesenta por el propio Acuña, según la cual, durante la inauguración, este último y Rozo habrían encontrado a Picasso y, al pedirle una opinión sobre sus trabajos, este les habría contestado que los consideraba técnicamente maduros, pero carentes de “americanización”, lo que habría impulsado un giro del arte colombiano hacia el bachuismo. Esta anécdota, como ya aclarado por Padilla, tiene todo el aspecto de un falso elaborado a posteriori por el artista, en el marco de las fuertes polémicas que hubo en Colombia, entre finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, entre la crítica argentino-colombiana Marta Traba y la generación de artistas a la

cual pertenecía Acuña⁶¹⁸. Si Friede no refiere la anécdota es porque probablemente en el momento en el cual escribía - la mitad de los cuarenta - no había sido todavía elaborada. En compensación, el autor del libro propone otro punto de partida para el giro nacionalista en la obra de Acuña: un viaje a Italia que el artista realizó durante su estadía en Europa para estudiar a los maestros del Renacimiento. Sin embargo, según relata Friede, los maestros del Renacimiento lo desilusionaron. Le parecieron productores de un arte palaciego, elitista, lejano de la realidad del pueblo. Lo deslumbró, en cambio, el encuentro, en el Vaticano, con un antiguo pectoral chibcha. La vista de este objeto le habría hecho jurar, como el siglo anterior lo había hecho Bolívar en el Monte Sacro, de entregarse a la misión de revalorizar del arte indígena, “tan americano y tan nuestro”⁶¹⁹.

Pero, a diferencia de cuanto sucede con Rozo, los temas nacionales no aparecen en la obra de Acuña hasta que este permanece en Europa. Tampoco la estadía en Madrid hacia 1927 – su última etapa en el viejo continente - puede ser puesta relación con la aparición de motivos autóctonos, aunque esta experiencia tuvo sin duda que estimular reflexiones acerca del aporte hispano a la cultura colombiana. Por familia, tradiciones e ideales, el artista sentía una afinidad natural con España y no acaso su permanencia en Madrid, donde, siguiendo a las huellas de Rozo, transcurrió un periodo de aprendizaje escultórico en el taller de Victorio Macho, con el cual construyó un sólido vínculo personal, le resultó mucho más placentera que la estadía en París. Para Acuña, la atmósfera de Madrid era mucho más sobria, mesurada y espiritualmente próxima a la de Latinoamérica que la que se respiraba en la capital francesa. “Allí (en Madrid, el estudiante latinoamericano) lo encuentra todo – diría -: lengua propia, costumbres, apoyo, maestros, y, sobre todo, a la inversa de otras partes, una especie de corriente artística perfecta”⁶²⁰. Para Acuña era Madrid, no París, el mejor lugar para la formación de un artista de orientación nacionalista.

⁶¹⁸ En *La llamada de la tierra*, Padilla señala que hay razones para dudar de la veracidad de la anécdota reportada por Acuña en el capítulo sobre la escultura colombiana que escribió en 1965 para la *Historia extensa de Colombia*. Entre tales razones, está el hecho que, a la época del Salón du Franc, *Bachué* ya había sido esculpida y el hecho que Rozo, hasta que estuvo en vida, nunca mencionó ese encuentro (Cfr. Christian Padilla, *La llamada de la tierra*, op. cit., pp. 108-113).

⁶¹⁹ Juan Friede, op. cit., p.23.

⁶²⁰ Ibid.

Esto no significa, sin embargo, que el artista haya cortado los lazos con París. A pesar de su preferencia por Madrid, Acuña siguió manteniendo intensas relaciones con la capital francesa. Desde Madrid, envió cuadros al Salón de los Independientes, obteniendo una mención en *La vie latine* del 1 febrero de 1928; y ese mismo año regresó a la ciudad luz para realizar una exposición en la galería Marck, adonde, según Friede, sus cuadros empezaron a mostrar la aplicación de esa técnica de tipo puntillista, heredada del postimpresionismo, que tanto caracterizaría su estilo pictórico posterior. En la interpretación que Acuña dio del puntillismo, los puntos se vuelven escamas, las pinceladas parecen cinceladas; y el efecto general es el de una rusticidad y un arcaísmo mixtos a modernidad. Una modernidad que, formalmente, venía de París.

La exposición en la galería Marck no pasó inobservada. Tuvo reseñas en diferentes medios, entre los cuales la *Actión Francaise* (17 octubre de 1928) la edición parisiense del *New York Herald* (9 octubre de 1928) y la *Revue du Vrai e du Beau* (25 de noviembre de 1928)⁶²¹.

El regreso a Colombia

Luis Alberto Acuña regresó a Colombia a finales de 1928 sin haber había todavía producido obras de entonación nacional que puedan ser puestas en relación con la *Bachué* de Rozo. Esto se puede comprobar ojeando los títulos de las piezas que, de acuerdo con una nota la revista *Universidad*, el artista expuso en Colombia al poco tiempo de haber regresado del viejo continente: *Júpiter convertido en sátiro*, *Una joven veneciana*, *Un viejo segoviano*, *El hombre de la nariz roja*, *Cabeza de gamo* o el retrato de *Marco Fidel Suárez*⁶²². Nada remite al universo indígena, ni en el plano mitológico, ni en el histórico, ni en el político-social. Pero algo estaba cuajando en el ánimo del artista. El mismo artículo de *Universidad* señala que para esa fecha (1929) Acuña ya tenía el propósito de plasmar un arte nacional: “Con la venida de Acuña al país debemos pensar muy en serio en nuestro arte nacional. Acuña trae en su evolución estética ese pensamiento fundamental: hacer arte nuestro”⁶²³.

⁶²¹ Juan Friede, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁶²² Alberto Díaz Soler, “Los que llegan”, en *Universidad*, n.131, Bogotá, 27 abril 1929, pp.448-449.

⁶²³ *Ibid.*

Sea cual fuera la primera chispa que prendió en el artista el deseo de nacionalizar su producción (Picasso en el *Salón du Franc*, el pectoral chibcha en el Vaticano o, más verosíblemente, una reflexión sobre la obra del Rozo indoamericano y el posterior contacto, en Bogotá, con el ambiente cultural del cual surgirán los Bachué) lo cierto es que, al regresar en patria, Acuña manifestó un claro propósito de “colombianizar” su producción. Esto emerge, por ejemplo, de un prospecto que el artista escribió en 1929 para el recién fundado Centro de Bellas Artes de Bucaramanga, del cual había sido nombrado rector: “Nuestro pueblo, que sabe pensar, sentir y realizar sus ideales, necesita sus artistas, esos ungidos sacerdotes de la belleza, que habrán de plasmar la grandeza moral y material de la Nación joven y vigorosa; y que, de la misma manera como en Italia del Renacimiento, cada región de nuestro suelo patrio forme, al abrigo de su topografía, clima y acentos peculiares, una escuela original e independiente”⁶²⁴.

Anotaciones como estas, sin embargo, no aclaran por cuales vías estilísticas y temáticas Acuña pensaba promover una nacionalización del arte colombiano. La única idea clara – y este es, de por sí, un dato importante - es que no quería seguir la manera fantástico-decorativa de Rozo. Quería ser más fiel a la historia y a la realidad. Esto emerge claramente de una entrevista, ya mencionada en el capítulo anterior, que apareció en febrero de 1929 sobre la revista *El Gráfico* a firma de Santiago Martínez Delgado. Acuña y Rozo fueron amigos, pero mientras el chiquiquireño se limitó a profesar una empatía con el santandereano (“En Paris encontré y trabé íntima amistad con Luis Enrique (sic) Acuña, hermano en el arte. Nuestras almas gemelas palpitaban por los mismos ideales, buscaban fines semejantes”⁶²⁵), este último, aunque reconocía el talento y la pericia técnica del otro, no ahorró críticas a las soluciones demasiado fantasiosas de sus obras indoamericanas, considerándolas el resultado del influjo dañino del ambiente parisino, dominado por la extravagancia y la vanidad. Para Acuña, Paris representaba “un peligro para el estudiante, dadas las nuevas tendencias modernistas. Si tú quieres buscar o definir tu personalidad,

⁶²⁴Juan Friede, *op. cit.*, p.26.

⁶²⁵ Isabel Arciniegas, “La vida maravillosa de Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n. 149, Bogotá, 31 agosto de 1929, pp. 238-241, p. 248.

figurar en la prensa, en los círculos artísticos y sociales, ve a Paris y fabricate un motivo exótico. Allí está entrando el aire americano de la novedad y de las cosas raras y absurdas. Rómulo Rozo, mi amigo y a quien tú conoces, sin mengua de su talento, ha entrado por este camino. ¿Tú, como yo, comprendes en pintura o escultura, el arte del arte geométrico? Rozo es un gran inventor de ideas fabulosas y de motivos extraños propios del medio: ¡se burla del público!”⁶²⁶.

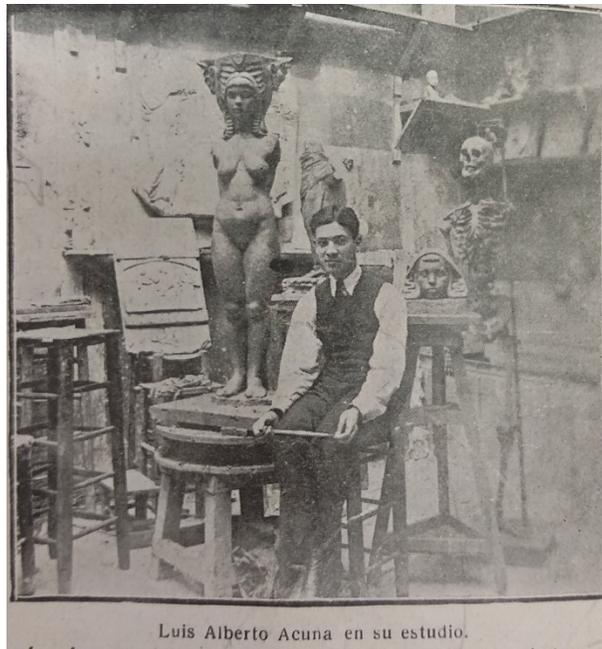
De no ser el producto de una exageración del periodista, esta postura polémica de Acuña frente al indigenismo fantástico de Rozo nos autorizaría a pensar que el interés de Acuña por los motivos autóctonos debe haber tenido desde el comienzo una orientación diferente. De hecho, una vez regresado en patria, el artista no siguió el modelo del chiquinquireño, sino que tomó una dirección realista-social, acorde con el nacionalismo de los Bachué. Esta dirección se vislumbra en la escultura *Mi compadre Juan Chanchón* (Figg. 137 y 138), un trabajo hoy perdido que Acuña presentó en el Primer Salón de Artistas de 1931, o en una

⁶²⁶ Santiago Martínez Delgado, “Paris, un peligro para el estudiante. Una hora con Luis Alberto Acuña”, en *El Gráfico*, n.915, Bogotá, 16 de febrero de 1929, pp. 2064-2066, p.2066. El autor, que era también artista, agrega que en “Madrid quieren y apoyan mucho a los americanos del Sur. Por el colombiano y por el argentino muestran gran afecto y consideración” (p.2066). Esta entrevista fue seguida por otros ataques hacia las vanguardias. Algunos números después, la misma revista reporta un artículo de Silvio Lago (“La agonía del arte modernista”, en *El Gráfico*, n. 923, Bogotá, 13 abril de 1929, pp. 2512-2517) sobre el último Salón de los Independientes de Paris, en el cual se señala como el mundo del arte fuera atravesado por una fuerte corriente de arrepentimiento frente a las extravagancias vanguardistas de los años anteriores. La nota es un canto al retorno al orden que, sosteniendo que las extravagancias y los atrevimientos en el arte ya no suscitaban tanto interés como antes, reflejaba el gusto del momento. El éxito de las vanguardias es atribuido a una actitud de esnobismo “modernista”. Luego, en un número posterior, la revista publica un artículo donde se ataca específicamente los vanguardistas españoles que seguían activos (“El arte de vanguardia en España”, en *El Gráfico*, n. 932, Bogotá, 15 de junio de 1929, pp.335-338). Si a esto le sumamos la centralidad que entonces tenía un admirador y explorador de la pintura de tradición clásica (en particular española) y colonial (sobre todo arce y caballos) como Roberto Pizano, entendemos por qué propuestas de carácter vanguardista (en el sentido “modernista” del término) no encontraron casi espacio en Colombia... Pizano, de todas formas trató de defender la tradición y el arraigo en ella, sin rechazar del todo los vanguardistas: “prodigó su consejo con amplitud risueña y esperanzada, como un viejo sembrador de porvenires. Hasta el arribismo pedante halló cabida en las filas de sus discípulos. Ese arribismo que aún se obstina por imponer falsas normas ni siquiera entendidas por sus adeptos, convencidos estos de su irresponsabilidad artística, embrutecidos por el abigarrado ripio modernista, y que tiene, para mayor auge de su ilegalidad estética, la consagración amistosa de rebuscados poetas agrarios y el bombo de periódicos desprevenidos a los que importan un comino para su venta los rumbos del arte contemporáneo” (Jorge Mateus, “La escuela de Roberto Pizano”, en *El Gráfico*, Bogotá, n. 924, 20 de abril de 1929, pp. 2581-2583).

cabeza de una anciana campesina en madera (Fig. 136), fechable hacia 1930, que se encuentra hoy en el Museo Nacional. Solo unos años después, a través de una obra cremallera como *Cacique rojo* (1934 – Fig. 141), el artista realizaría un grupo de pinturas, la más representativa de las cuales es *Los dioses tutelares de los chibchas* (1934 – Fig. 142), donde la realidad histórica y social es abandonada en favor de temas mitológicos y simbólicos que recuerdan los del Rozo parisino-sevillano y que Acuña trata de una forma filológica y erudita, aunque sin renunciar a humanizar los dioses, representándolos como indígenas. Analicemos ahora el periodo realista-social y las pinturas mitológicas de Acuña, para luego pasar a la fase sucesiva, dominada por una visión ingenua y pura del mundo campesino, con un fuerte arraigo en lo colonial.

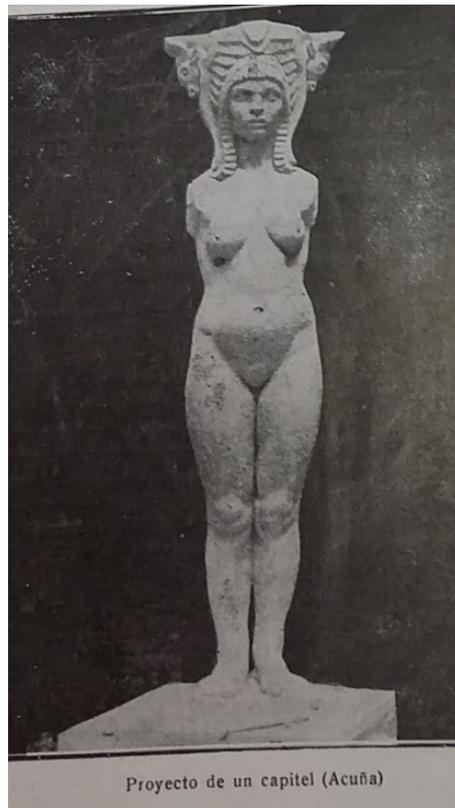
La fase del realismo social

A su regreso de Europa, el interés de Acuña volvió a dirigirse hacia la escultura. La entrevista antes mencionada con Santiago Martínez Delgado está acompañada por unas ilustraciones (Fig. 133 a 135) donde aparecen algunos de los trabajos escultóricos que el artista estaba haciendo en ese momento. Resalta, en particular, una cariátide (Figg. 133 y 134) cuyo cuerpo recuerda el naturalismo pleno de Maillol y cuyo tocado exótico, de sabor orientalista, hace pensar a unas intenciones decorativas de carácter historicista, pero cuyo rostro tiene facciones que remiten a la fisionomía indígena.



Luis Alberto Acuña en su estudio.

Ilustración 133 - Luis Acuña en su estudio, revista El Gráfico, 1929.



Proyecto de un capitel (Acuña)

Ilustración 134 - Luis Alberto Acuña, Proyecto para cariátide, revista El Gráfico, 1929.

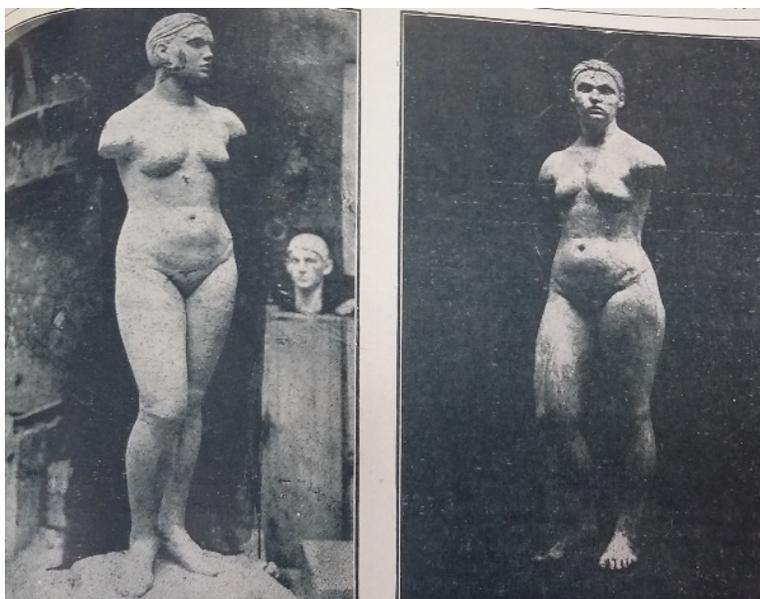


Ilustración 135 – Dos proyectos escultóricos de Luis Alberto Acuña, revista El Gráfico, 1929.

En esta carriátide el naturalismo se funde entonces con un historicismo de tendencia decorativa y una embrionaria atención. Pero ya el año sucesivo, en significativa correspondencia con la aparición del grupo de los Bachué, Acuña da un vuelco en su obra y se acerca a la realidad sociocultural nacional, como comprueban la cabeza en bronce de una anciana campesina, fechable 1930, que se conserva en el Museo Nacional, y la escultura *Mi compadre Juan Chanchón*, con la cual el artista ganó el primer premio en el Salón de Artistas de 1931. Ambos estos trabajos, realizados con economía de elementos decorativos y atención a los volúmenes, se proponen representar, sin idealizaciones, a la raza autóctona, de la cual el arte producido en Colombia hasta aquellos años había sentido casi vergüenza.

Mucho más que *Mi compadre Juan Chanchón*, que ya desde el título delata una dimensión humorística ajena al espíritu original de los Bachué, la obra que más se acerca a la ideología del grupo que toma el nombre de la diosa generatriz de los indios chibchas es la cabeza de la anciana campesina. En esta pieza es visible un esfuerzo para capturar plásticamente la idea de la melancolía de la raza indígena descrita por Solano; la misma melancolía que ya hemos visto aparecer en la obra de José Domingo Rodríguez y que es un trazo peculiar del auténtico arte bachué. Es a una obra como esta que debía referirse Acuña cuando, en unas

notas autobiográficas escritas a finales de los cincuenta, relató el momento en el cual sintió el “llamado de la tierra”: “De regreso a Colombia (1929) y puesto en contacto con lo que ya por entonces se denominó la “realidad nacional”, que no era otra cosa que el estudio de los múltiples y complejos problemas colombianos, y de modo especial los referentes al campesinado y al proletariado, comencé a sentir ese como “llamado de la tierra”, al impulso del cual surgió mi dilección por la temática agraria y pueblerina...”⁶²⁷. La cabeza de la anciana campesina se inserta de lleno en lo que en ese momento era el discurso de aquellos intelectuales y artistas que pregonaban el nacionalismo cultural. Las afinidades con la escultura nacionalista de la época se manifiestan también en el plano del lenguaje, ya que la cabeza, con su pulida economía de detalles, se coloca a medio camino entre el sintetismo recio de José Domingo Rodríguez y el realismo naturalista de Barba y Josefina Albarracín.



Ilustración 136 – Luis Alberto Acuña, Cabeza de anciana campesina, talla en madera, 1930.

⁶²⁷ Luis Alberto Acuña, “Notas para un ideario autobiográfico”, en revista *Bolívar*, n.49, Bogotá, noviembre de 1957-febrero de 1958, pp. 189-197.

Mi compadre Juan Chanchón se distancia de la cabeza de la anciana campesina. Aquí el artista presenta una versión anti-idealista del indígena, que llega hasta lo caricatural. Con el nombre despectivo de “Juan Chanchón” se indica a un personaje con una gran barriga que se desborda arriba de la correa. No hay ningún mito, ninguna idealización del pasado, solo hay una representación entre lo realista y lo humorística de un indígena de entonces. Más que nada, el trabajo parece traducir plásticamente el concepto de origen positivista de “degeneración de la raza”; un concepto que, como antes visto, era muy recurrente en los debates de la época y cuya adopción, de parte del artista, implica una toma de distancia y hasta una desautorización de todo el indigenismo idealizante y a-histórico. Comentando la escultura para *Mundo al día*, Alfonso María de Ávila destaca su originalidad y su buen humorismo, agregando que “en esta producción (el artista, *ndr*) nos presenta un auténtico tipo de indio chibcha en toda su expresión fisionómica y en su indumentaria de semicivilizado”⁶²⁸.



Ilustración 137 – Luis Alberto Acuña, *Mi compadre Juan Chanchón*, escultura, ca. 1931.

⁶²⁸ Alfonso María de Ávila, “El Salón de Artistas Colombianos”, *op. cit.* Por su lado Roberto Suárez, sobre *Cromos*, comenta que “Luis A. Acuña revela la misma tendencia sintetista de J.D. Rodríguez. Y en la escultura intitulada “*Mi compadre Juan Chanchón*”, ha logrado un carácter que no se olvida, en parte desagradablemente alterado, en nuestra opinión, por su colorido sucio” (Roberto Suárez, “Meditaciones sobre el Salón de Artistas”, en *Cromos*, n. 777, Bogotá, 21 agosto de 1931, sip).



Ilustración 138 - Luis Alberto Acuña frente a su escultura *Mi compadre Juan Chanchón* durante el salón de 1931.

Por sus elementos plásticos y temáticos, las dos obras a las cuales se acaba de hacer referencia, pero sobre todo la cabeza de la anciana campesina, vinculan a Acuña con un tipo de nacionalismo cultural que, lejos de predicar algún tipo de idealización de lo indígena o de neochibchismo, fija su mirada en las clases populares, indagando su psicología, sus emociones y sus facciones. Con los exponentes de la avanzada nacionalista, Acuña comparte también la crítica de los gustos y de las prácticas extranjerizantes en materia de arte. De acuerdo con Friede, el artista ambicionaba “revaluar los valores autóctonos; abandonar el complejo de lo imitativo” y encontró en el indio y en el campesino “las dos fuentes de la vida nacional, que podrían, con su incorporación, producir una renovación de la vida cultural de Colombia”⁶²⁹.

Comentando la obra de Acuña, Álvaro Medina y Christian Padilla acercan *Mi compadre Juan Chanchón* al bachuismo, pero consideran que para Acuña esta no sea una orientación sólida y meditada, debido a que la abandona rápidamente en favor de un indigenismo ornamental y simbólico, como el que utiliza, en 1931, para ilustrar la leyenda de *Tacha* para la revista *Cromos* (Figg. 139 y 140). Para Medina, el brusco abandono de la línea de *Mi compadre Juan Chanchón*, “quiere decir que Acuña, que a la larga terminó por convertirse no sólo en el exponente más conocido del bachuismo sino en su historiador y propagandista más

⁶²⁹ Juan Friede, *op. cit.*, p. 30

entusiasta, no fue capaz de entender a tiempo esta corriente”⁶³⁰. Mientras Padilla considera que, si bien con esta obra Acuña se acercaba a la ideología nacionalista, alejándose de su estilo anterior, todo quedó desvirtuado con las ilustraciones en *Cromos*, en las que reconoce influencias del art decó⁶³¹. Estas observaciones tienen su razón de ser, pero el brusco cambio estilístico y temático representado por las ilustraciones de la leyenda de *Tacha* (del naturalismo a la estilización deco y de los indígenas actuales a los indígenas del mito) no implica necesariamente que Acuña no haya adherido de manera consciente, aunque breve, al bachuismo.



Ilustración 139 – Ilustraciones para la leyenda de *Tacha*, en revista *Cromos*, 1931.

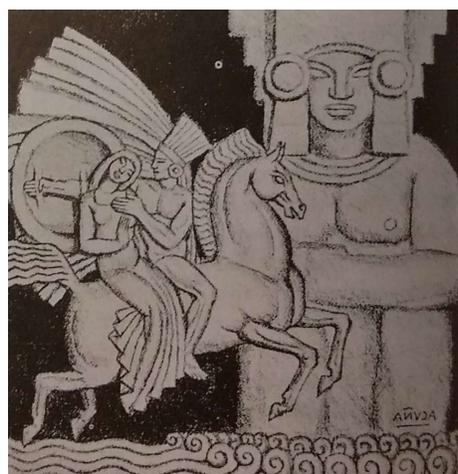


Ilustración 140 - Ilustraciones para la leyenda de *Tacha*, en revista *Cromos*, 1931.

⁶³⁰ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 134

⁶³¹ Christian Padilla, *La llamada de la tierra*, op. cit., p.117

El giro neoprehispánico representado por la ilustración de la leyenda de *Tacha* marca un brusco abandono del realismo-social y un progresivo alejamiento de la escultura en favor de la pintura. Como pintor, Acuña seguiría tratando la temática indígena – esta es una constante en su trabajo luego del regreso de Europa - pero sin representar la condición presente de la raza india, sino transportando esa misma raza afuera de la historia, en un mundo temporalmente indeterminado hecho de mitos y leyendas a los cuales se acercó por medio de una serie de estudios que realizó en los primeros treinta. Se pueden recordar, por ejemplo, el artículo "Escultura y Orfebrería de los Indios Colombianos", publicado en 1935 en la revista *Senderos*⁶³², o el libro *El arte de los indios colombianos*, también publicado en 1935⁶³³.

El pintor de mitos

La obra posterior a 1931 es muy prolífica y variada, al punto que no es posible seguir en detalle todas sus ramificaciones temáticas y matices estilísticos. Una veta importante es, sin duda, la ilustración de periódicos y revistas. Como señalado por Medina y Padilla, las ilustraciones de la leyenda de *Tacha* que Acuña realizó en 1931 para la revista *Cromos* marcan un giro en su producción. No hay sólo un salto temático de un indigenismo social a uno mítico; hay también profundos cambios estilísticos: se refuerzan la estilización y la dimensión simbólica; mientras las figuras se deshumanizan, quizás respondiendo a una exigencia de diferenciar, desde el propio estilo, la representación del mito de la representación de la historia⁶³⁴.

⁶³² Luis Alberto Acuña, "Escultura y Orfebrería de los Indios Colombianos", en *Senderos*, n. 4, Bogotá, 1935, pp. 16-25. Siempre en *Senderos*, ese mismo año publicó también los artículos "Introducción al estudio de nuestro arte precolombino" (n°15, abril de 1935, p 493) y "Anotaciones históricas para un estudio sobre el arte de los indios colombianos" (revista *Senderos*, n. 16-17, Bogotá, 1935, pp. 543-554) cuyo material confluyó en el libro *El arte de los indios colombianos* (1935).

⁶³³ Luis Alberto Acuña, *El arte de los indios colombianos*, Bogotá, ed. Escuelas Gráficas Salesianas, 1935. Hubo una segunda edición en México en 1942 por cuenta de la editorial Samper Ortega. Es indicativo que la obra fue expresamente criticada en una nota publicada por *El Tiempo* el 22 diciembre de 1936.

⁶³⁴ Otras ilustraciones "anticuarias" las realizó en 1937 para el libro *La Roma de los Chibchas* de Gabriel Camargo Pérez.

Con las ilustraciones de la leyenda de *Tacha*, la obra de Acuña se aleja de la postura de los Bachué, quienes veían en el pasado precolombino algo sepultado y muerto, bueno al máximo para ser utilizado como símbolo. Pero cabe destacar que el artista no se acercó al mundo prehispánico de manera fantasiosa, sino que empezó un trabajo serio, histórico y filológico, para desenterrar ese pasado y hacerlo revivir, como muestran las publicaciones antes señaladas. El que emprendió era un camino solitario. No eran sólo los Bachué quienes pensaban que la cultura prehispánica, como tal, fuese algo definitivamente perdido. Friede menciona un artículo de Juan Manuel Arrubla, publicado en *Crónica literaria* del 18 de junio de 1932, en el cual se manifiesta la convicción que el pasado indígena había sido borrado por la llegada de los españoles y que ya era imposible una reconexión con ese pasado. El mismo Friede, quien dedicó grandes esfuerzos a revivir el pasado indígena desde la arqueología y la historia, recuerda la tendencia que había a ridiculizar los intentos de penetrar científica y emocionalmente la mitología indígena y de llegar a representarla de una manera que no fuera mera ilustración escolar. En contravía con respecto a estas convicciones, Acuña empezó un trabajo para desenterrar el simbolismo, los rituales y las vestimentas originales de las antiguas poblaciones prehispánicas.

En sus notas autobiográficas, Acuña da cuenta de su paso del bachuismo a un indigenismo que exploraba, con el enfoque del etnógrafo, el universo mítico-legendario del pueblo chibcha: “A un tiempo con esta “selección de elementos” tomados directamente de la vida lugareña y de la realidad cotidiana [esta es una alusión a su periodo bachué, ndr], se enriquecía mi acervo con las lecturas de los viejos cronistas, en cuyas páginas anduve a la búsqueda de nuevos datos sobre las remotas creencias ancestrales, sobre la pervivencia de los mitos cosmogónicos y sobre los enigmáticos panteones de los chibchas y caribes. Fue así como me di a pintar figuras aisladas y aún dípticos y polípticos de tema rural, mitológico o religioso, en el que el indio, el mestizo o el mulato, sin perder sus características de tales, eran elevados a la categoría de deidades indígenas o de venerados iconos cristianos. Desde

mi punto de enfoque y dentro de mi radio de acción, éste resultó ser mi modo de colaborar en el común anhelo de exaltar y redimir el ente de las clases inferiores”⁶³⁵.

En el ámbito de la producción pictórica, una obra bisagra en este camino de la realidad al mito es *Cacique Rojo* (1934 – Fig. 141). Más allá del relieve otorgado al color - relieve subrayado por el título - la obra presenta algunos elementos que evidencian el paso de un indigenismo realista a uno más simbolista-historicista. Pintado sin recurrir a la técnica divisionista, el cuadro presenta en primer plano una figura maciza y hierática de indígena – la vestimenta y los rasgos hacen suponer que el modelo sea el mismo utilizado para *Mi compadre Juan Chanchón* – mientras, en segundo plano, aparece una acumulación de monolitos agustinianos, entre los cuales se puede reconocer el célebre *Ave con serpiente*. Realidad y simbolismo conviven en esta obra, representadas respectivamente por la figura en primer plano, imagen de la raza indígena viviente, y los vestigios prehispánicos en segundo plano, que evocan, simbólicamente, la raíz ancestral de la cultura de los indígenas del presente. El retrato del cacique es realístico - aunque un detalle como la falta de los ojos hace pensar en una máscara – pero el fondo de vestigios históricos (los monolitos) elevan la figura representada a símbolo de toda una raza y una cultura.

Es curioso que a unos años de la realización de esta pintura, los monolitos de San Agustín se volverían la principal obsesión de Juan Friede, quien se mudaría a vivir cerca de esa zona arqueológica y justo allí redactaría su ensayo biográfico sobre Acuña. Friede consideraba a San Agustín como uno de los corazones de América y se esforzó de llevar allí artistas e intelectuales como Pedro Nel Gómez, Fernando González, Carlos Correa o el ecuatoriano Eduardo Kingman, con la intención de promover el surgimiento, a partir del contacto con aquel lugar tan especial y cargado de memoria cultural y estética, de una auténtica cultura americana. Este cuadro muestra que Acuña, antes de que Friede se entusiasmara por San Agustín, ya había entendido la enorme importancia simbólica del lugar para la identidad latinoamericana y ya había empezado a entablar ese diálogo entre la estética prehispánica y el arte moderno que luego Friede trataría de alentar entre los intelectuales y artistas con

⁶³⁵ Luis Alberto Acuña, “Notas para un ideario autobiográfico”, *op. cit.*

los cuales estaba en contacto. *Cacique Rojo*, junto con los estudios de Acuña sobre el arte indígena, ayuda también a entender por cuales razones un hombre como Friede, cercano a la izquierda liberal, decidió dedicar una monografía a un artista de perfil conservador como Luis Alberto Acuña.

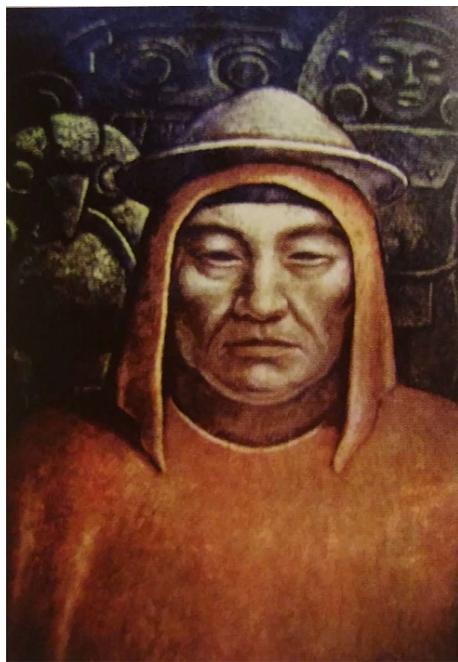


Ilustración 141 – Luis Alberero Acuña, *Cacique rojo*, óleo sobre tela, 1934.

Es posible que la introducción de los monolitos agustinianos en *Cacique rojo* se relacione con las coevas investigaciones del pintor sobre el arte de los indígenas colombianos; y puede suponerse también que esta pintura y los estudios histórico-artísticos de Acuña se encuentren en el origen del interés que luego Friede mostrará por San Agustín. Pero cabe señalar que *Cacique rojo* no es una obra del todo excepcional en el panorama artístico del momento, dadas ciertas analogías que presenta con el óleo - y el relativo mural - titulado *Frailejones* (Fig. 146) que realizó en Bogotá ese mismo año - 1934 - el pintor y fotógrafo Luis Benito Ramos. Tanto *Cacique rojo* como *Frailejones* presentan una combinación entre figuras de indígenas-campesinos en primer plano y esculturas agustinianas en el fondo,

constituyéndose como representaciones donde lo real y lo simbólico tienden a sobreponerse. Tal cercanía difícilmente puede ser el producto de una coincidencia y nos habla, más bien, de la existencia de unas búsquedas pictóricas que, a pesar de provenir del mismo surco nacionalista trazado por los escultores bachué, tendían a sobreponer la dimensión del realismo-social prevalente en la escultura con elementos simbólicos y decorativos tomados de la arqueología.

Pero si *Cacique rojo* pone todavía en primer plano a un personaje histórico, a un indígena real, en los años sucesivos la pintura de Acuña dejaría a un lado la historia y pasaría a representar directamente los personajes y las narraciones de la mitología indígena, como en *Retablo de los Dioses Tutelares Chibchas* (1934 – Fig. 142), donde, de acuerdo con Friede, “por primera vez y en forma seria en el arte colombiano, penetra la mitología india en el arte nacional”⁶³⁶. Al decir “en forma seria” Friede parece sugerir que, en Acuña, la evocación de la cosmovisión chibcha tenía una base filológica, diferente de las interpretaciones más fantasiosas ofrecidas anteriormente por autores como Rozo. La puesta en escena de motivos mitológicos chibchas constituye uno de los filones principales de la obra de Acuña hacia la mitad de los años treinta; y buena parte de estas obras confluyeron en una muestra que tuvo lugar en 1937 en el teatro Colón de Bogotá⁶³⁷. Pero no todos apreciaron este tipo de reconstrucciones filológicas. El poeta y escritor Aurelio Martínez Mutis, por ejemplo, acusó Acuña de ser letrado, historiador, filósofo, arqueólogo, pero no artista.⁶³⁸

⁶³⁶ Juan Friede, *op. cit.*, p. 30

⁶³⁷ La exhibición tuvo lugar en julio. El maestro expuso varios cuadros inspirados en motivo chibchas, junto con el francés Pierre Dauguet. El catálogo llevó una introducción de Enrique Uribe White, director de la revista *Pan* e intelectual allegado a la “revolución en marcha”.

⁶³⁸ Aurelio Martínez Mutis, sin título, en *El Tiempo*, Bogotá, 2 de octubre 1937. Citado por Juan Friede en *Luis Alberto Acuña: pintor colombiano. Estudio crítico y biográfico*, Bogotá, Ed. Amerindia, 1945, p. 32.

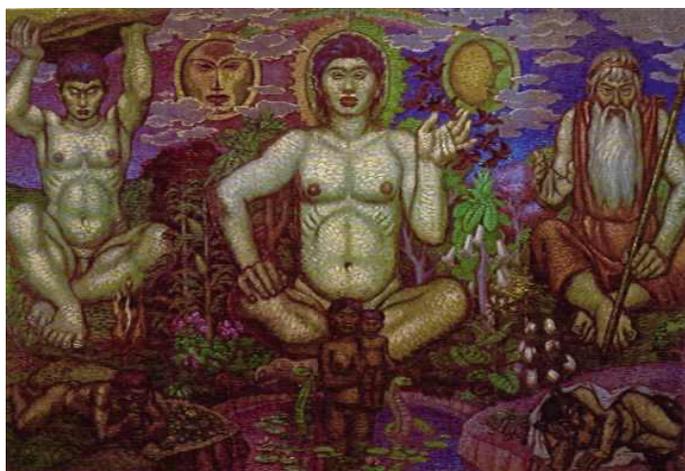


Ilustración 142 – Luis Alberto Acuña, Retablo de los Dioses Tutelares Chibchas, óleo sobre tela, 1934.

En esta tentativa de revivir a los dioses prehispánicos, Acuña retorna hacia el simbolismo indoamericano de Rozo, pero, como ya notado por Friede, lo hace reduciendo al mínimo el recurso a la fantasía – tan central en Rozo - y tratando de ofrecer representaciones de carácter filológico, basadas en los estudios histórico-artísticos que él mismo iba realizando. La producción ensayística de Acuña aparece, de esta manera, como un apoyo fundamental para su producción artística. Entre las dos hay un dialogo que debería ser analizado a fondo.

Una consideración importante que se puede hacer acerca de estos trabajos relacionados con la mitología chibcha es que el tema de la “raza” no desaparece. El protagonista es siempre el hombre de tez morena y de rasgos indígenas, aunque no representado como hombre histórico, sino llevado al plano de la leyenda y del mito. Esto se evidencia claramente en una *Bachué* (Fig. 143) que integró la exposición de 1937, cuya representación es profundamente diferente de la que proporcionó Rozo. La obra no tiene nada de fantástico, ni evoca lo precolombino por medio de elementos decorativos. No es sino una maternidad, con el tema de la serpiente insinuado por la larga trenza que corre a lo largo del cuerpo de la mujer desnuda. *Bachué* es una mujer morena, una mujer del pueblo, una mujer maciza, de flancos largos y senos túrgidos, en el acto de amamantar a su hijo. Está en una pose retórica, construida, teatral, algo decó, remarcada por un fondo indeterminado – la mujer apoya sobre una superficie curva del mismo color de la tierra (¿es la misma tierra

que empezó a poblar?) detrás de la cual se difunde una luz, como de alborada - cuyo efecto es el de sacar a la figura de la historia para proyectarla hacia la esfera del mito. Pero la pintura no evoca solo el mito chibcha del poblamiento de la tierra; el acto de amamantar y el mantel que cubre la cabeza de la mujer y baja detrás de su espalda remite también al tema cristiano de la virgen con el niño. Todo el relato mítico relativo a la diosa Bachué, que Rozo condensó en su célebre escultura, es aquí reducido a la representación de una maternidad india, símbolo de fertilidad y amor; una representación que, anclada en lo humano, funde originalmente lo hispánico y lo indígena.

Otro elemento para destacar en esta pintura, así como en el coevo *Chiminigagua* (ca. 1937) es la acentuada monumentalidad de la figura humana, reflejo de la atención que el artista estaba presentando, en ese momento, al arte mexicano, en el cual la monumentalización de la figura humana es un elemento recurrente.



Ilustración 11 – Luis Alberto Acuña, *Bachué*, óleo sobre tela, 1937.

En conclusión, si a comienzo de los treinta Acuña, en sintonía con otros artistas, trabajó en una dignificación estética del campesino y del hombre colombiano de la época, en los trabajos posteriores a *Cacique rojo*, animado por un profundo sentido de la historia y quizás, también, por un creciente cansancio frente al indigenismo de corte político-social – el artista tenía un profundo sentido de lo popular, pero no era un socialista revolucionario -, se deslindó de la realidad histórica para dar una forma plástica a las leyendas y los mitos de la cultura prehispánica, haciendo así prevalecer lo identitario por sobre de lo político.

El indígena-campesino

Sin embargo, como ya mencionado, en los treinta Acuña no se limitó a representar dioses o figuras legendarias de la cosmovisión chibcha. Al lado de sujetos prehispánicos, volvió también a presentar al indígena/campesino de la postconquista, pero con una diferencia sustancial con respecto a sus primeros trabajos bachué: las intenciones naturalistas, no exentas de implicaciones político-sociales, de las obras de los primeros años treinta son remplazadas por una visión idílica, estática y cándida del indio y de su vida agro-pastoril. No parece excesivo emplear el término naif. En este tipo de trabajos, el artista pone en relieve la humildad, la sencillez, la ingenuidad, la apacibilidad y la sencilla poesía de la vida de los indígenas-campesinos. Al centro aparecen siempre hombres y mujeres cuyas facciones remiten inmediatamente a la idea de la “raza”, pero no hay ni arrugas ni barrigas desbordantes, no hay felicidad ni sufrimiento, son figuras a-páticas, que flotan en un tiempo indeterminado, con volúmenes levemente acentuados y líneas que evitan los ángulos abruptos. En estas pinturas aparecen también elementos del paisaje preindustrial - casitas, callejuelas de pueblos coloniales, campos – que nos hablan de una postura íntimamente conservadora y de una relación conflictiva del artista con la modernidad. El mundo que Acuña pinta es una Arcadia americana perdida y añorada.

En un artículo publicado sobre *El Tiempo* de 1953, Hugo Latorre Cabal subraya la ausencia total, en estas obras, de una dimensión reivindicatoria, poniendo así al desnudo la postura tradicionalista y paternalista del artista. “Luis Alberto Acuña – se preguntaba - puede ser considerado... como un pintor revolucionario? No; es sencillamente un artista tan

tradicionalista e hispanófilo como Arce y Ceballos o los Figueroas. Ha escarbado en la tierra, en la propia tierra, lejos de Europa, y ha hecho su descubrimiento: el indio. Pero no ha encontrado el indio de los pintores mexicanos, realidad humana, de carne, huesos y dolores, que se debe rescatar de injusto oprobio con la pincelada insurgente. Ha mirado al indio con ojos de buen encomendero a través del testimonio oficial de los cronistas coloniales. Y se le acerca anecdóticamente, con ánimo paternal y cristiano, para bautizarlo, bañarlo, casarlo y enterrarlo, respetando siempre su cara de imbécil, sus ojos oblicuos, su mirar ingravido de cansado animal de carga y azotes. Ninguno de sus indios tiene un gesto de inconformidad con el destino. Un rictus de amargura. Una señal de rebeldía. El indio de Acuña es el indio catequizado. El indio de la postconquista, resignado con la suerte y con el tratamiento que recibe de los buenos encomenderos de la República, terratenientes, estanqueros o pintores... El indio en acción molesta a Acuña. Verlo levantisco aparéjale desazones. Él lo quiere formal y estético como en sus óleos. Resignado, sumiso, sin ambiciones, ni angustias de blanco”⁶³⁹

También Friede, en su monografía, expone un concepto similar: “Acuña no es de brusco temperamento, ni fuerte, ni luchador; no ha sentido la necesidad de expresar con su arte los sufrimientos, ni los problemas del pueblo; su obra no se hace con fines indigenistas o políticos; lo que él quiere es crear, mediante la idealización del campesino, un nuevo tipo de sosegada belleza... En esta forma estética es como Acuña, descendiente de encomenderos, participa en la lucha social por la reivindicación del pueblo”⁶⁴⁰.

El neochibchismo filológico es complementado entonces por un ruralismo idílico y arcaizante, donde el protagonista es el campesino, visto como emblema de lo autóctono, del apego a la tierra, a las tradiciones, a las costumbres y a la religiosidad. En varios casos, las obras se abrevan en los temas de la tradición académica, como en los casos de una *Bañista* y de una *Anunciación* de 1934; pero el artista se esfuerza de nacionalizar esa tradición, poniendo al centro personajes de la tierra, como en la *Anunciación*, donde la

⁶³⁹ Hugo Latorre Cabal, “Plástica indígena e inspiración hispánica”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de julio de 1953, p. 3.

⁶⁴⁰ Juan Friede, *op. cit.*, p. 33.

Virgen es una campesina, y sumiendo todo en esa atmósfera de lirismo arcaizante, muy característica de sus mejores pinturas.

La relación con México

Otro pasaje importante en la trayectoria de Acuña es el periodo que transcurrió en México (1938-1941) como agregado cultural de la embajada colombiana. En el país azteca, además de reencontrarse con su viejo amigo Rómulo Roza, se dedicó al aprendizaje técnico de la litografía y del fresco y pudo abreviar directamente – así como hicieron varios de sus compatriotas en esos años - de la escuela de pintura mexicana, que en esa época representaba el principal referente para todos aquellos artistas latinoamericanos que querían “americanizar” su producción y combatir el arte extranjero.

Sin embargo, como recuerda Friede, México no produjo cambios sensibles en el estilo de Acuña⁶⁴¹. El artista admiraba el hondo sentido nacional del arte mexicano, pero no empatizaba con su dimensión político-social. En correspondencia con su nombramiento como agregado cultural, el 12 de noviembre de 1938, Acuña escribió un artículo para *El Liberal* en el cual manifestó que su aprecio por Diego Rivera y otros artistas mexicanos no dependía del talante reivindicatorio de su pintura, sino del hecho que eran artistas fieles a su tierra y no viles imitadores de formas ajenas: “Porque el mexicano Rivera y con él el grupo apostólico de sus compañeros y seguidores, significan para América el advenimiento del Mesías liberador, único que puede orientar la mentalidad tropical de estos pueblos mestizos. Claro está, que la estética de Diego opone al prejuicio occidental de la belleza canónica, la afirmación reiterada del carácter racial; a lo bonito, el vigor de la fealdad; a la delicadeza, la fuerza; al prejuicio de la perfección académica, la intensidad de la deformación expresiva”⁶⁴².

⁶⁴¹ “México no produjo, pues, cambio alguno en su concepción artística. Lo que allí aprendió fue puramente técnico: la pintura al fresco y la litografía; a esta última concede principal importancia, como medio de difusión y acrecentamiento de la sensibilidad artística de un pueblo” (Juan Friede, *op. cit.*, p.50).

⁶⁴² Luis Alberto Acuña, sin título, en *El Liberal*, 12 de noviembre de 1938, cit. en Juan Friede, *op. cit.*, pp. 38.39.

Lo que Acuña apreciaba en el arte mexicano era el sesgo nacionalista, el arraigo en la tierra, en la “raza”, en las tradiciones y en la historia local. “Lo que le atrae – dijo Friede - de la tierra mexicana no son las luchas sociales, sino su tradición e historia, tanto indígena como colonial. Visita los sitios y museos arqueológicos, las iglesias y monasterios y se deleita con los vestigios del glorioso pasado mexicano, que es también el de su patria. Aquí, en México, renace su vieja afición de coleccionar raros y antiguos libros sobre la historia de América y del Arte, como también de objetos pertenecientes a culturas pasadas, indígenas y coloniales”⁶⁴³.

Acuña veía la revolución mexicana a la manera de Octavio Paz. La consideraba la erupción de la identidad profunda del pueblo mexicano, con sus raíces culturales prehispánicas y coloniales, luego de un periodo en el cual el porfiriato había tratado de reprimirla. Por esta misma razón, la politización a la izquierda del México posrevolucionario era, para Acuña, una desviación del auténtico espíritu de la revolución, que era esencialmente identitario y ligado a una revaloración de lo popular. Solo en el arte había sobrevivido la auténtica inspiración de la revolución mexicana: “Así nació un arte que no tenía por finalidad exclusiva, como superficialmente lo valoraron algunos críticos, la propaganda política, sino que plasmaba las íntimas emociones de la vida de un pueblo, decepcionado de su revuelta social”⁶⁴⁴.

La estadía en México ofreció también a Acuña la posibilidad de exponer en los vecinos Estados Unidos, donde cosechó comentarios elogiosos. En particular, hay que destacar la exposición que realizó en 1940 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, entonces dirigido por Grace McCann Morley, una de las primeras curadoras norteamericanas atentas al arte moderno latinoamericano. Pero esta experiencia norteamericana, si bien es una señal del comienzo de un proceso de internacionalización del arte colombiano destinado a reforzarse en los años sucesivos, no dejó particulares marcas en su obra. El dialogo fuerte - más temático que estilístico - fue con la escena mexicana.

⁶⁴³ Juan Friede, *op. cit.*, p.44

⁶⁴⁴ Luis Alberto Acuña, sin título, en *El Liberal*, 12 de noviembre de 1938, cit. en Juan Friede, *op. cit.*

El periodo mexicano de Acuña culminó en dos exposiciones, que tuvieron lugar en la Galería de la Universidad Nacional Autónoma de México (1940) y en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México (1941). En esas exhibiciones quedó evidente como la escena mexicana, a diferencia de cuanto había acontecido con Rozo, no logró influenciar a fondo el artista. Resultado de una sofisticada construcción intelectual, la obra de Acuña quedó impermeable a la pasión que vibraba en los mexicanos. Lo remarcó un periodista del diario *Excelsior* cuando, en ocasión de la exposición en la galería de la UNAM, señaló la distancia de la obra del santandereano de la vitalidad y de la emoción del pueblo real, así como la insinceridad de sus dioses chibchas y la inmovilidad de sus trabajos⁶⁴⁵. Friede reporta este comentario en su estudio porque también hubiera querido que Acuña se acercara más al pueblo y se preocupara mayormente por transmitir sus emociones. Comparando la obra de Acuña con la de los mexicanos, su conclusión es que “hay una diferencia fundamental: Acuña es ajeno a un arte que vibra, como el mexicano, al unísono con los problemas vitales de la nación; que conmueve, como lo hacen las tenaces luchas que libra el pueblo por su reivindicación; a un arte que revela con realismo desgarrador los padecimientos del pueblo; que acusa a los poderosos y protege a los débiles. Por otra parte, lo autóctono en la obra de Acuña, no pudo ser considerado, como un valor auténtico, en un país, como México, donde este elemento constituye la base normal de producción artística moderna”⁶⁴⁶.

En definitiva, si exceptuamos esculturas como la de la anciana campesina o de *Mi compadre Juan Chanchón*, realizadas a comienzo de los años treinta y cercanas a la conceptualización del nacionalismo hecha por el grupo Bachué, Acuña terminó elaborando un bachuismo suyo propio, basado en una concepción conservadora del mundo y lejano tanto de las fantásticas versiones decorativas de Rozo como del apego a la realidad, tanto social como anímica, de escultores como José Domingo Rodríguez, Ramón Barba o Hena Rodríguez. El suyo fue un bachuismo más culto, más filológico, más fundamentado en la historia y más conservador. El artista participó del clima y de la tendencia nacionalista, pero de forma autónoma.

⁶⁴⁵ Ibid., p.44. Los comentarios en cuestión aparecieron el 16 agosto de 1940 en una nota del periódico mexicano *El Excelsior*.

⁶⁴⁶ Ibid., p.49.

El regreso en patria

A su regreso de México, Acuña ya era un artista consagrado y consiguió ocupar puestos importantes dentro de la pequeña institucionalidad artística nacional. En 1942 se volvió administrador del Teatro Colón y director de Exposiciones Nacionales. Si bien ese no fue un periodo particularmente productivo en términos artísticos, cabe destacar la realización de una pintura titulada *La ciudad dorada* (1942 - Fig. 144) que ese mismo año sería adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La compra aconteció durante una gira en que el norteamericano Lincoln Kirstein – en ese momento un funcionario de la institución neoyorquina - hizo por Latinoamérica en 1942 con el objetivo de adquirir obras latinoamericanas con fondos provenientes de Nelson Rockefeller, en el marco de las operaciones de la OCIAA. Junto con la obra de Acuña, Kirstein en Colombia adquirió también trabajos de dos paisajistas, Gonzalo Ariza y el artista de origen alemán Erwin Kraus, y de un pintor de corte folclórico, Alfonso Ramírez Fajardo, constituyendo así el primer núcleo de arte colombiano en la colección del museo norteamericano. Estas compras denotan como en ese momento Acuña, junto con Ariza y Kraus, fueran artistas de primera línea dentro de la escena nacional; y denotan, además, la idea de arte colombiano que se tenía, por esas fechas, en ciertos círculos de Estados Unidos⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ Sobre el viaje de Lincoln Kirstein, véase el cap. 8.



Ilustración 144 - Luis Alberto Acuña, *La ciudad dorada*, óleo sobre tela, 1942.

La centralidad de Acuña en la escena nacional resulta confirmada también por el nombramiento del artista, en 1944, como rector de la Escuela de Bellas Artes. Consciente de la falta de un mercado privado y de la escasez de comisiones públicas, el santandereano quiso orientar mayormente la institución hacia las artes aplicadas, para que quienes se graduaran tuviesen manera de ganarse la vida⁶⁴⁸. En ese periodo, la pintura de Acuña siguió firme en un realismo que combinaba plasticidad y divisionismo, metafísica y mundo rural. Aunque era indudablemente un pintor moderno, con una particular entonación nacionalista, cabe destacar que desde la oficialidad el santandereano contrastó abiertamente el “modernismo”, que, hacia mitad de los cuarenta, estaba empezando a coger fuerza en el ámbito nacional. En una entrevista que le hicieron en calidad de Decano de la Escuela Nacional de Bellas Artes, subrayó la importancia de estudiar el dibujo anatómico, “pues el conocimiento de anatomía es como el lastro que impide a la actual generación caer en las aberraciones que proclama el arte llamado modernista”. Junto con

⁶⁴⁸ Luis Alberto Acuña, en *El Liberal*, 12 de mayo de 1944; cit. en Juan Friede, *op. cit.*, p.52.

el antivanguardismo, siguió reafirmando también su impostación nacionalista: “Mi meta estará siempre fijada en adaptar la enseñanza artística a lo que pudiéramos llamar la “realidad colombiana”, es decir, la vinculación de los elementos formados en la escuela a las necesidades culturales del país”. Lo más importante, desde su punto de vista, era “desde luego, la mayor vinculación posible del artista con la tierra y su compenetración con el medio ambiente. Creo que para este fin ya es un buen principio las misiones que la Escuela está adelantando por las capitales de los departamentos y provincias, a las cuales misiones asisten los alumnos y profesores de la Escuela, conociendo así mejor el país y poniéndose en íntimo contacto con el pueblo”⁶⁴⁹.

Con el pasar del tiempo, mano a mano que el arte de vanguardia fue imponiéndose en la escena nacional, Acuña cambió de postura y, sin dejar del todo ni la figuración ni los temas nacionales, se acercó a las nuevas modalidades expresivas, produciendo una serie de obras en las cuales combinaba figuración expresionista y símbolos nacionalistas (Fig. 145). Pero el análisis de esta fase no muy afortunada de su trayectoria excede los límites de este estudio.



Ilustración 145 - Luis Alberto Acuña, Toro, óleo sobre tela, sin fecha.

⁶⁴⁹ Enrique Torregrosa, “Luis Alberto Acuña”, en *El Sábado*, 10 marzo de 1945, p.11.

Un fotógrafo: Luis B. Ramos

Entre los artistas que se dedicaron a la tarea de descubrir a la “raza”, huyendo de las idealizaciones y de las edulcoraciones de las representaciones anteriores, hay que incluir a la figura de Luis Benito Ramos (1899-1955), quien, si bien quiso principalmente ser pintor – tanto de caballete, como muralista –, alcanzó resultados más significativos en el ámbito de la fotografía. Toda la obra de Ramos está comprometida con la causa de la “nacionalización de las imágenes”, común a muchos artistas de los años treinta, pero mientras su pintura queda, por así decirlo, por fuera de un auténtico realismo social y psicológico, no logrando romper, quizás por el peso de la tradición heredada, con cierta entonación simbolista e idealizante, sus reportajes fotográficos, aparecidos en diferentes medios colombianos a partir de la mitad de los años treinta y dedicados, en su mayoría, a la Colombia humilde – a la vida de los pueblos de Boyacá y de otras regiones, así como a aspectos de la vida popular en las principales ciudades - no sufren de estas limitaciones y proporcionan, con una frescura y un verismo sin precedentes, una retrato de la vida, la psicología y la emoción de la “raza” que, lejos de las construcciones fantásticas o intelectualistas, tiene su centro poético en la presentación de la realidad, sin otro embellecimiento que el que deriva de la composición de la imagen fotográfica.

Ramos es un artista de extracción popular y sus reportajes están en sintonía con el clima político-cultural de la República liberal. Al centro está el pueblo colombiano, tanto rural como urbano; un pueblo que ha vivido por siglos al margen de la historia - tanto de la historia política como de la historia artística - y que, en ese momento, tras el regreso de los liberales en el poder, se aprestaba a asumir un papel protagónico. De acuerdo con el más puro estilo bachué, las imágenes de Ramos no tienen rasgos reivindicatorios. No hacen énfasis, con propósitos políticos, en la explotación del pueblo y en sus padecimientos. No son, por lo tanto, asociables a esas vertientes político-intelectuales de corte comunista o gaitanista que, apoyándose en los mexicanos, se reforzaron en el marco de la Revolución en Marcha implementada por el primer gobierno de López Pumarejo (1934-1938). La tónica principal del trabajo de Ramos es el descubrimiento y la valoración de la “raza”, de manera análoga a como lo habían hecho, en la escultura, Ramón Barba, Josefina Albarracín, José

Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Luis Alberto Acuña. Es por este motivo que, si bien su producción fotográfica de entonación nacionalista comience solo a partir de 1934 – o sea, ya durante la Revolución en Marcha – se decidió tratarlo en este capítulo, junto con los artistas apenas mencionados. Ramos no tomó parte activa en el grupo de los Bachué - entre 1928 y 1934, momento tópico del movimiento, estuvo viviendo en Europa - pero la imagen que ofrece del pueblo colombiano, al tiempo humilde, noble y atravesado por un sentimiento de honda melancolía, hace que su obra pueda ser adscrita a la sensibilidad bachué.

La formación

Como muchos de los artistas animados por una preocupación nacionalista, Luis Benito Ramos es originario del altiplano cundiboyacense. Nació en 1899 en la población de Guasca (Cundinamarca) de una familia de escasos recursos y se formó como artista en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, donde ingresó hacia 1919 y fue alumno, entre otros, de Roberto Pizano, que consideraba como un renovador de la institución. Un año clave fue el de 1928, cuando ganó un concurso organizado por la Escuela de Bellas Artes para viajar a Europa becado por el gobierno. Lo ganó junto con León Cano y Adolfo Samper, dos viejos integrantes del Centro de Bellas Artes y del grupo de *Universidad*, aglomeraciones de intelectuales y artistas a cuya sensibilidad hay que acercarse, ya desde el comienzo, la del propio Ramos.

Una vez llegado a Europa, Ramos recibió la beca solo por un año y cuando esta terminó, en lugar de regresar a su país, el artista se quedó viviendo en el viejo continente por cinco años más, ganándose la vida, entre otras cosas, con una cámara fotográfica portátil con la cual realizaba reportajes que vendía a periódicos y revistas⁶⁵⁰. Su centro de gravitación fue Francia, pero viajó también a Italia y España, ampliando su cultura general y sus conocimientos artísticos. No disponemos de informaciones precisas, pero es probable que en Europa la formación artística de Ramos haya incluido también estudios específicos de

⁶⁵⁰ Jorge Moreno Clavijo, "El artista rebelde: Luis B. Ramos", en *Estampa*, n. 150, Bogotá, 4 de octubre de 1941, pp. 11 y 42.

pintura mural, ya que cuando regresó a Colombia, en 1934, estuvo involucrado en la realización y en la enseñanza de pintura mural al fresco.

Al regresar a Colombia, Ramos trajo consigo dos cosas que constituían una rareza en el panorama artístico de aquel momento: el conocimiento del arte del fresco, técnica que conoció un auge durante la Revolución en Marcha, y una cámara portátil Rolleicord con la cual escribió uno de los más bellos poemas en imágenes sobre la Colombia popular de aquella época.

La exposición de 1934 en Bogotá

A pesar de que invirtiera sus mejores energías en la pintura de caballete, Ramos obtuvo mayor eco y reconocimiento como fotógrafo y fresquista. El escaso éxito de su pintura de caballete quedó claro ya en ocasión de la exposición personal que realizó en septiembre de 1934 en el antiguo Salón de Grados de Bogotá, a corta distancia de otras dos exposiciones de gran importancia histórica realizadas en la misma ciudad por Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo. Ramos exhibió más de un centenar de obras, pero la crítica, sobre todo la más progresista, juzgó que en ellas había demasiada indecisión entre academismo y renovación, convencionalismo y sello personal.

El juicio que más pesó fue el del crítico Jorge Zalamea, ex integrante del grupo de *Universidad*, cercano a la izquierda liberal y al proyecto político de la Revolución en Marcha. Admirador de Mariátegui y de los muralistas mexicanos, Zalamea era el crítico más progresista de la época y el que más poder tuvo a la hora de consagrar y hundir artistas durante la presidencia de López Pumarejo. A sus ojos, las pinturas de Ramos carecían de técnica, pero sobre todo de una personalidad definida. “Se dirían pintadas por otros tantos diferentes pintores”, anotó en su volumen *Nueve artistas colombianos*⁶⁵¹. Esta indecisión fue señalada también por *El Espectador*, que juzgó la exposición “una lucha sin descanso entre el academismo que aniquila, y el ansia de lo personal, que forma y crea”⁶⁵². Desde una posición más moderada, *El Tiempo* resaltó el corte clásico de las obras expuestas,

⁶⁵¹ Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, op. cit., p. 23.

⁶⁵² “Día a día: Exposición de Ramos”, en *El Espectador*, Bogotá, 13 de septiembre de 1934, p.5.

señalando los “estudios de pulido corte académico”. Décadas después Álvaro Medina, al referirse a la obra pictórica de Ramos, confirmaría estas impresiones al recordar que “su obra no era ni decididamente nueva ni suficientemente tradicional, ya que se situaba a medio camino entre las corrientes representadas por los pintores que expusieron entre julio y octubre de 1934: Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, por un lado, símbolo de lo novedoso y moderno, y Miguel Díaz Vargas por el otro, exponte máximos del tradicionalismo”⁶⁵³.

Es posible que la frialdad con la cual la crítica progresista recibió la exposición de Ramos se debiera al evidente desajuste que existía entre esta última y el nuevo espíritu de la Revolución en Marcha, que empezó a coger fuerza ese mismo año (1934) con la elección de Alfonso López Pumarejo y que, artísticamente, fue inaugurada por las mencionadas exposiciones de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo.

La Revolución en Marcha y el impacto que esta tuvo en el medio cultural y artístico colombiano serán analizadas detenidamente en el próximo capítulo. Aquí baste con decir que López Pumarejo, si bien no tenía las posiciones de un Gaitán, abrió espacios políticos a la izquierda radical e imprimió a su discurso social un carácter más radical, comparado al de su predecesor, Enrique Olaya Herrera. Su llegada al poder fue acompañada por un proceso de radicalización y politización del ambiente artístico y cultural, que empezó a advertirse con las exposiciones de 1934 de Pedro Nel Gómez y Ignacio Gómez Jaramillo, o, de una manera aún más radical, con la aparición de una revista como *Acción liberal*. Lanzada desde Tunja (Boyacá) por un ex Bachué como Darío Samper y por otros intelectuales de la izquierda liberal, la revista daba espacio, por ejemplo, al trabajo de artistas jóvenes como Gonzalo Ariza, entonces muy cercano a la línea de los mexicanos, o Sergio Trujillo Magnenat, quien, si bien es más conocido por su producción estetizante de inspiración deco, pasó en esos años por un momento más politizado y social, en el cual se destaca la producción de carteles políticos. Frente a las nuevas consignas y a las nuevas realizaciones de Pedro Nel Gómez, de Ignacio Gómez Jaramillo, del primer Ariza y del Trujillo Magnenat

⁶⁵³ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p.141.

más político, el tipo de nacionalismo artístico y cultural que había predominado antes del advenimiento de la Revolución en Marcha - el de Ramón Barba, de Hena Rodríguez, de José Domingo Rodríguez, etcétera - parecía tibio y atrasado. La poética de los lienzos de Ramos, aún más que su propio estilo, se conectaba más con esta vieja manera de entender el nacionalismo cultural y fue este, posiblemente, el rasgo que determinó la frialdad de la crítica hacia su trabajo. En otras palabras, es probable que dentro del nuevo clima político abierto por la elección de López Pumarejo, los intelectuales y los críticos más progresistas (sobre todo Jorge Zalamea, quien, tras haber sido una de las voces más progresistas del grupo de *Universidad*, llegó también a tener encargos en el gobierno de López Pumarejo) percibieron el tipo de nacionalismo simbólico y psicológico que Ramos mostró en su exposición como demasiado flojo; mientras, por otro lado, este mismo nacionalismo resultaba siempre incómodo para los cultores de un arte de corte academicista. En definitiva, la pintura de Ramos resultó demasiado débil para los lopistas y demasiado fuerte para los clasicistas, dejando al artista como en un limbo, sin el apoyo de una red intelectual y política de peso, casi que condenado a una situación de relativo aislamiento.

Este discurso puede entenderse mejor si analizamos la obra *Frailejones* (Fig. 146), que Ramos exhibió en la muestra de 1934 y que, en esa misma ocasión, fue adquirida por Eduardo Santos, dirigente liberal y director de *El Tiempo*, quien, a raíz de la compra, pidió también al artista de pintar un mural al fresco sobre el mismo tema en las instalaciones de su periódico. En la obra, que tuvo diferentes versiones, se ve una familia nuclear colombiana de cuatro personas (padre, madre y dos hijos) sentada junto a un frailejón y unos venados, a la sombra de una gran escultura agustiniana. Puede tratarse de una familia de colonos, de pobladores del territorio, retratados durante un momento de descanso. El detalle de la madre amamantando a un bebé parece una alusión a las fuerzas vitales y biológicas de la nación, análoga a la que aparece en varias obras de Pedro Nel Gómez, un artista que Ramos pudo haber conocido en Europa y del cual seguramente vio la exposición en Bogotá. De todos modos, si exceptuamos una evidente intención de verdad en la representación de los rasgos, la vestimenta y la psicología de los personajes representados, hay que relevar que no estamos frente a una escena realística, sino más bien frente a una obra de carácter

simbólico en la cual el artista se propone representar a toda Colombia: sus pobladores (la familia nuclear), con sus raíces culturales ancestrales (la escultura agustiniana), su flora típica (el frailejón) , su fauna (los venados); y esto se vuelve aún más evidente si consideramos que la línea que rodea el grupo de figuras representa, a grandes rasgos, la forma del mapa de Colombia.



Ilustración 146 - Luis Benito Ramos, *Frailejones*, imagen reproducida en el artículo de Rafael Maya, “Dos palabras sobre el maestro Ramos”, en *Espiral*, n. 2, Bogotá, mayo de 1944.

El Ramos fresquista

El pedido que Eduardo Santos hizo a Ramos de pintar una versión al fresco de *Frailejones* en las oficinas de *El Tiempo* es doblemente interesante. Por un lado, nos habla de cómo esa obra – una de las que alcanzaron mayor celebridad, junto con la pintura *Entierro campesino*, entre las que el maestro pintó – reflejara el gusto de la intelectualidad liberal moderada, la cual, más que el crudo realismo y la denuncia social, amaba las grandes síntesis simbólicas. Santos, como se recordará, apreció la *Bachué* de Rozo y las otras obras del periodo parisino-sevillano del chiquinquireño. *Frailejones* y *Bachué* son obras muy lejanas entre sí; se

mueven en horizontes estilísticos y temáticos diferentes, pero tienen un elemento en común: son emblemas de toda una nación, no sólo de un sector de ella. Al comisionar a Ramos este fresco es posible que Santos, quien seguramente estaba al tanto de los desarrollos del muralismo mexicano, haya querido ensayar el comienzo de un muralismo moderno en Colombia, pero, fiel a su postura moderada, no lo hizo con una obra polémica, sino con una obra moderada, capaz de funcionar como símbolo conciliador de toda la nación.

Al mismo tiempo, el pedido de Santos arroja luz sobre una faceta importante y poco conocida de Luis Benito Ramos: la del fresquista. La comisión del director de *El Tiempo* pudo ser una manera para permitir al artista de ensayar el comienzo de un muralismo moderno, de tono nacionalista; pero seguro hubo una adquisición previa, de parte del maestro, de habilidades como fresquista, junto con una ambición de realizar murales de tema nacional. Ahora bien, antes de viajar al viejo continente, Ramos no conocía la técnica del fresco; esto significa que la estudió en Europa. ¿Pero dónde, específicamente? Durante su permanencia en Europa, su residencia principal fue París, pero viajó también por España y, sobre todo, por Italia. De acuerdo con Luis H. Suárez Ñ., autor de una importante nota periodística acerca del periodo europeo del artista, Italia fue clave para la formación de Ramos como fresquista. No hace referencia a ningún aprendizaje específico en alguna escuela o con algún maestro, pero sí señala que, durante su paso por Italia, Ramos prestó mucha atención a los frescos, aprendiendo las mayores lecciones del Giotto de la basílica superior de Asís y del Miguel Ángel de la Capilla Sixtina⁶⁵⁴.

Una vez regresado en patria, sus habilidades como fresquista no le valieron sólo el encargo del fresco en *El Tiempo*; le permitieron también acceder a la primera cátedra de pintura mural de la Escuela de Bellas Artes. De acuerdo con Suárez Ñ., desde esa cátedra Ramos empezó a formar un grupo de jóvenes, entre los cuales se destacan los nombres de Edulfo Peñarete Villamil, Julio Fajardo, Marco Ospina, Julio Abril, Roberto Zagarra, Jorge Ruiz

⁶⁵⁴ Luis H. Suárez Ñ., "Ramos, introductor del fresco en Colombia", en *Estampa*, n. 416, Bogotá, 14 de diciembre de 1946, pp. 12-13 y 24. Aquí se sigue esta referencia, pero el mismo artículo había sido publicado anteriormente con el mismo título en la revista *Micro* de Medellín (n.55, enero de 1944, pp. 2-3).

Linares o Fabio Rincón. Se sabe que en 1938 Ramos, junto con algunos de sus alumnos, realizó unas pinturas murales, hoy perdidas, en los salones de la escuela pública del barrio XX de Julio, en la calle 10 sur con carrera 5⁶⁵⁵. Además, trabajó en el antiguo Hospicio de Bogotá y en la capilla de la Presentación en el barrio de Chapinero, hoy parte de la Universidad Santo Tomás. Este currículo hace de Ramos una figura señera en el ámbito del muralismo moderno colombiano y permite comprender por qué el arquitecto Pablo de la Cruz dijo alguna vez que “Ramos es para nosotros lo que el Giotto es para la Italia del pre-Renacimiento”⁶⁵⁶.

Cuando decidió emprender el estudio del fresco, Ramos estaba seguramente al tanto de los extraordinarios resultados del muralismo mexicano a la hora de interpretar y dar forma plástica a lo hondamente nacional. Su viaje por Italia, sobre las huellas de Giotto y de los otros grandes fresquistas de la tradición tardo medieval y renacentista, parece recalcar el viaje que hizo Diego Rivera a comienzo de los años veinte y que marcó el pasaje de su fase cubista parisina a su fase muralista mexicana. Sin embargo, la influencia mexicana sobre Ramos es escasa. La dimensión prevalentemente simbólica de una obra como *Frailejones* está lejos de la pintura, más social e histórica, de los mexicanos. En cambio, la temática de la maternidad, que simboliza las fuerzas biológicas de la nación, las referencias a la colonización del territorio por parte de familias campesinas, así como la representación de la flora y la fauna nacional sugieren la presencia de alguna relación con el trabajo de Pedro Nel Gómez, el cual, el mismo año en que Ramos expuso en Bogotá (1934), empezaba un importante ciclo de frescos en el que entonces era el Palacio Municipal de Medellín y que hoy es el Museo de Antioquia. Habría que definir si hubo algún contacto entre Ramos y Pedro Nel Gómez, tanto en Italia, donde Pedro Nel Gómez transcurrió un periodo de formación entre 1924 y 1930, como en la Bogotá de 1934, donde el artista antioqueño tuvo una importante exposición justo antes de empezar su decoración mural del Palacio

⁶⁵⁵ Se trató posiblemente de murales de carácter didáctico inscritos en un programa gubernamental de corte educativo. Cfr. Jorge Zalamea, “La educación nacional en Colombia”, en Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 626-646.

⁶⁵⁶ Ibid. Lo habría dicho en ocasión de la entrega del Colegio de la Presentación en Chapinero, donde trabajó el mismo Ramos.

Municipal. El dato seguro es que Ramos y Pedro Nel Gómez representan el arranque de un muralismo moderno de corte nacionalista en la Colombia de la República liberal, el primero en ámbito capitalino, gracias al mecenazgo de Eduardo Santos, y el segundo en el ámbito antioqueño, gracias a una comisión del Consejo departamental de Antioquia.

El Ramos fotógrafo

Si bien el pintor de caballete y el fresquista tienen cierto reconocimiento, el puesto que Ramos ocupa dentro de la historia del arte colombiano depende principalmente de los reportajes fotográficos sobre la realidad nacional que empezó a realizar, tras su regreso a, para varios periódicos y revistas nacionales: *El Tiempo*, *Cromos*, *El Espectador*, *El Gráfico*, *Estampa*, *Revista de Indias*, etcétera.

Ramos consideraba la fotografía como un arte de rango inferior en comparación con la pintura. ¿Por qué entonces se entregó a ella? “Sencillamente – anota ya Suárez Ñ -, para solucionar un problema económico inmediato. Para poder conservar su libertad creadora en el campo de la pintura”⁶⁵⁷. Este recurrir a la fotografía por necesidad, y no por vocación, llevó a la paradoja de que, si bien fue con este medio que el artista obtuvo su mayor éxito y sus mejores logros, nunca los pudo valorar como lo hubiera hecho si hubiesen sido el resultado de su producción pictórica. Muy bien lo dijo Álvaro Medina: “Ramos vivió la paradoja de adelantarse a sí mismo. La época lo comprendió y exaltó, pero la formación que recibió en la Bogotá de los años diez y veinte le inculcaron un falso sentido de la jerarquía que lo condujo a subestimar lo mejor y más trascendental de su trabajo”⁶⁵⁸.

Los comienzos de Ramos en la fotografía se remontan al periodo en el cual residió en Francia y se explican, en buena medida, con la necesidad de encontrar un medio para sustentarse una vez perdido el ingreso de la beca, la cual, como se dijo, sólo le fue pagada por un año. Una vez quedado sin ingresos, el artista adquirió una cámara y empezó a recorrer zonas rurales - en particular Bretaña, donde también iba para pintar - para realizar reportajes fotográficos que luego vendía a la prensa capitalina. “Por las tierras de Bretaña anduvo

⁶⁵⁷ Luis H. Suárez Ñ., “Ramos, introductor del fresco en Colombia”, *op. cit.*

⁶⁵⁸ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, *op. cit.*, p. 278

haciendo fotografías artísticas para las revistas de París”, nos dice Germán Arciniegas en una nota de 1934, que podemos considerar atendible por su cercanía al regreso de Ramos en patria⁶⁵⁹.

De vuelta a Colombia, el artista se encontró nuevamente frente a la necesidad de ganarse la vida y no hizo más que repetir el expediente que utilizó en Francia, sólo que esta vez, en lugar de Bretaña, recorrió Boyacá y otras regiones de Colombia. Nació así el Ramos testigo de la realidad nacional y, en particular, de las clases más humildes. Con su cámara Rolleicord - una de las primeras cámaras livianas que llegaron a Colombia - empezó a recorrer las zonas rurales del país, tomando fotos que después vendía a las publicaciones de los centros urbanos, donde la oleada cultural nacionalista había generado cierto interés hacia lo autóctono y lo propio.

Sin embargo, se podría plantear que esta demanda no dependiera sólo de un sincero deseo de conocer y valorar más al propio país, sino que se debiera también al desarrollo de una actitud de corte exotista de parte de las clases letradas urbanas. El elemento clave, para comprender este fenómeno, es el proceso de modernización que Colombia experimentó a partir de los años veinte. Llegando antes y de manera más incisiva en las ciudades, la modernización hizo pronto parecer las zonas rurales de Colombia como “mundos lejanos”, reservorios de lo auténtico y de lo propio, a los ojos de unas élites burgueses cada vez más involucradas en las dinámicas y las lógicas del progreso.

Ramos empezó a publicar sus reportajes poco después de su regreso al país. Álvaro Medina señala dos fotos (*Vendedora ambulante* y *Los gamines*) publicadas en *El Tiempo* el 31 de diciembre de 1934, el mismo año de su retorno al país, comentando que en ellas ya aparece el rasgo más revolucionario de la obra del artista: “el de saber ver lo que se mira cuando uno transita por caminos rutinarios”⁶⁶⁰; y también aclara que “ante de Ramos [...] los fotógrafos no consideraban como asunto digno de sus lentes el espectáculo vulgar que podía ofrecer una vendedora ambulante inclinada delante de una enorme canasta de frutas,

⁶⁵⁹ Germán Arciniegas, “Ramos o el pintor en busca de la simplicidad”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 15 de julio de 1934, p.7.

⁶⁶⁰ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 261.

ni el de tres gaminos sentados en el piso de una acera junto a la cortina metálica de cualquier bodega”⁶⁶¹.

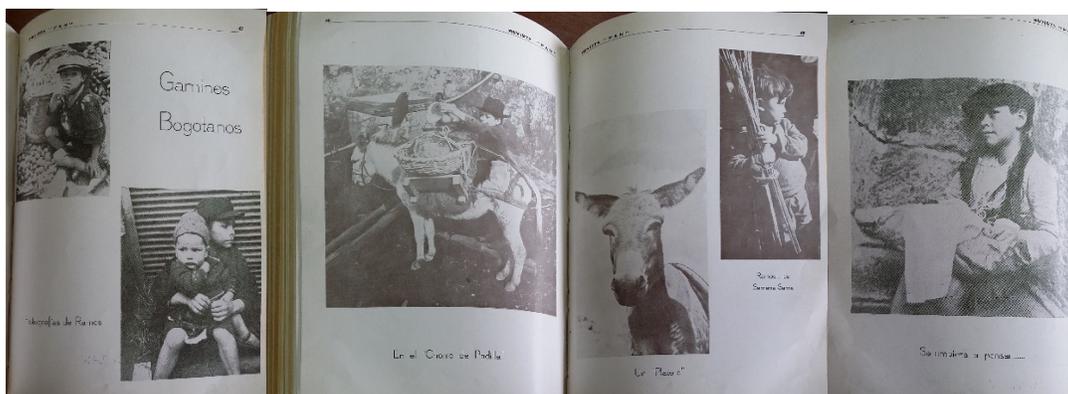


Ilustración 147 – Luis Benito Ramos, “Gaminos bogotanos”, reportaje fotográfico publicado sobre la revista Pan, n.5, Bogotá, diciembre de 1935.

De aquí en adelante las fotos de Ramos en los periódicos empezaron a multiplicarse, retratando no sólo la vida de Bogotá, sino la de varias regiones del país, que el artista recorría con su cámara. Trayendo el formato de Europa, el artista logró imponer un género antes no practicado por la prensa colombiana: el del reportaje gráfico, hecho de una serie de imágenes sobre un mismo tema, acompañadas por un texto breve. Para Suárez Ñ. no hay duda de que el regreso de Ramos a Colombia y el comienzo de su actividad de reportero cambiaron a la fotografía colombiana:

“No se podrá negar que Ramos transformó totalmente la técnica fotográfica existente en Colombia hasta 1934. Hasta entonces, la fotografía había sido solamente la ciencia de apretar el disparador de la cámara.

Para quienes asistíamos al espectáculo que ofrecían los reporteros gráficos de la prensa con sus máquinas, que daban la impresión de ser baúles de camarote o algo similar, el fotógrafo era un misterioso individuo lleno de complicaciones y problemas que manejaba pesadas

⁶⁶¹ Ibid., p. 264.

cámara de incomodo transporte. Esta (era) la causa de que hasta entonces existieran en Bogotá buenos fotógrafos de gabinete, pero no buenos informadores gráficos.

En esta nueva actividad, vemos a Ramos salir un buen día con su cámara de aficionado, de la que se había servido en Europa para proporcionarnos imágenes de monumentos, sitios y personas. Se le vio entonces por parques y campos, aprisionando paisajes y tipos característicos de nuestra raza; así hasta poseer una Rolleycord, con la que se enfrenta a los veteranos y escasos reporteros gráficos de la prensa capitalina. Ramos comienza así a ser conocido en esta nueva zona de su actividad: ya se comentan sus fotos en los círculos de intelectuales y artistas. Pero aún no le conocen sus colegas, que lo imagina en una camioneta en que transporta cuatro o cinco cámaras y varios operarios...”⁶⁶²

Ramos nunca se profesó bachué ni hubiera podido hacerlo en forma estricta, ya que la agrupación no se había todavía constituido cuando se fue a Europa y ya estaba ampliamente disuelta al momento de su regreso; pero en su fotografía, más aún que en su pintura, late el mismo tipo de sensibilidad nacionalista y social que a comienzo de los treinta animó a los Bachué y que, luego de la disgregación del grupo, continuó a animar individualmente a sus viejos miembros, así como a varios otros artistas. De hecho, podría decirse que Ramos adaptó el discurso de los Bachué al lenguaje de la fotografía. En lugar de quedarse en su estudio, salió con su cámara por los pueblos y los campos de Boyacá y de otras regiones del país, tratando de capturar la verdad ambiental, social y emocional de lo que veía. Lo señala Álvaro Medina, cuando anota que Ramos estaba interesado en producir “un arte nacional dentro de los lineamientos teorizados por los bachués. Ramos no pronunció jamás la palabra bachué. Su bachuismo fue de hecho y no de palabra”⁶⁶³.

También Germán Arciniegas, en un texto de mitad de los años noventa que mira retrospectivamente a la obra de Ramos, reconoce implícitamente el bachuismo de este último. Aun equivocándose al poner los reportajes de Ramos antes de la *Melancolía de la raza indígena* de Solano, Arciniegas constata la perfecta compatibilidad que existe entre las

⁶⁶² Luis H. Suárez Ñ., “Ramos, introductor del fresco en Colombia”, *op. cit.*

⁶⁶³ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, *op. cit.*, p. 271.

visiones de Boyacá del fotógrafo y el texto de Solano, que fue en absoluto el que más inspiró a los Bachué. “Ramos – escribe Arciniegas - fue destapando una Boyacá que todos teníamos por delante como si no existiera. Sus fotografías le abrieron el camino a Armando Solano para escribir *La melancolía de la raza indígena*. De ahí arranca el socialismo agrario de José Mar. Hacía falta tener estas imágenes para conocer su realidad”⁶⁶⁴.

El nexa con Solano es evidente ya desde el título en la fotografía *Misticismo y melancolía de la raza*, fechada 1937 (Fig. 148), pero se nota también en el reportaje *Tipos boyacenses*, publicado en *Cromos* en 1936. Álvaro Medina reporta unas palabras muy significativas que acompañan este último reportaje: “Rara vez la cámara fotográfica ha logrado descubrir y realzar el hondo misticismo y la desolada resignación de la raza boyacense, como en estas gráficas de don Luis B. Ramos”⁶⁶⁵; y concluye que existe una profunda vinculación entre Ramos, Solano y los *Bachué*: “Al realizar los retratos, Ramos aplicó al pie de la letra los planteamientos que Armando Solano, reelaborando a su modo las tesis de José Carlos Mariátegui, había expuesto en *La melancolía de la raza indígena*. En efecto, el gran fotógrafo se concentró en “la gleba” y “la masa labriega”, captando rostros y gestos que en su llaneza son como los rostros y gestos de los “tres maleteros boyacenses” a que se refería Solano en frase que inspiró la fundación de los bachués”⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Germán Arciniegas, “Luis B. Ramos”, en *El Tiempo*, Bogotá, 26 de octubre de 1995, sip. Es claro que aquí Arciniegas se está confundiendo al considerar que las fotos de Ramos, que fueron tomadas a partir de 1934, pudieron inspirar *La melancolía de la raza indígena* de Solano, aparecida en 1927. En realidad, fue el contrario. Pero el error de Arciniegas es igualmente significativo, porque muestra cómo las fotos de Ramos y el libro de Solano sean cercanos.

⁶⁶⁵ Cit. in Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 270; la cita apareció originariamente en el reportaje “Tipos boyacenses” que fue publicado en *Cromos* el 18 de enero de 1936.

⁶⁶⁶ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p.271

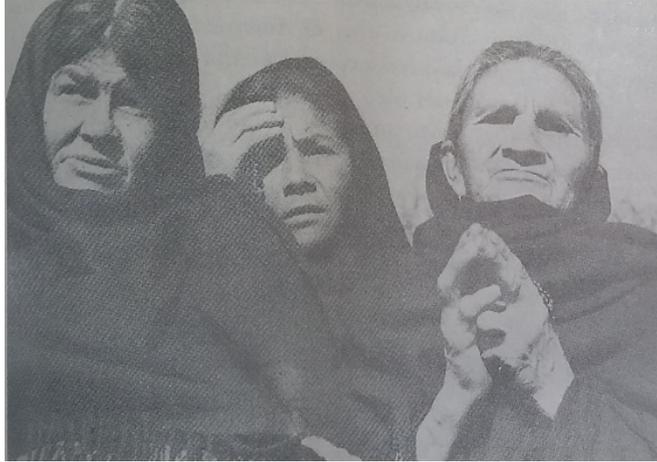


Ilustración 148 – Luis Benito Ramos, *Misticismo y melancolía de la raza*, fotografía, 1937.

La fotografía de Ramos es realista. Pero no de un realismo crudo, de denuncia; sino más bien de un realismo lírico, cargado de emoción poética. El hecho de retratar prevalentemente sujetos humildes lo acerca al estatus de artista social, pero no apunta el dedo contra nadie, ni plantea algún tipo de protesta. Sus imágenes no tienen un aire reivindicatorio. No victimizan a los sujetos que retratan. No son ni trágicas ni patéticas. Son imágenes humanistas, donde lo que prima es la representación de la dignidad y el carácter del pueblo colombiano. Ramos aparece entonces como el poeta de un pueblo digno, silencioso, recio, hondo, arraigado; un pueblo culto, elegante y estéticamente digno en la simplicidad de sus vestimentas y en su humildad.

Sin embargo, la objetividad de las fotografías de Ramos es sólo aparente. En realidad, estas son el resultado de una sabia construcción orientada a dar la impresión de naturalidad y de verdad. Su estrategia se basaba en el rechazo programático de toda pose retórica y en la búsqueda, al revés, de sujetos y encuadres que permitieran transmitir una idea de naturalidad. Oportunamente, Medina enfatiza la importancia de un comentario de Hernando Téllez que clasifica a Ramos como “el enemigo más inteligente de la “pose”, que terminará por desvalorizarse gracias a su empuje”⁶⁶⁷; e insinúa que “el secreto de este

⁶⁶⁷ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 264; la cita proviene de Hernando Téllez, “El arte fotográfico de Ramos”, en *Textos no recogidos en libro*, t. 2, Bogotá, Colcultura, 1979, p. 853.

excepcional artista no estaba en rechazar la pose sino en utilizarla inteligentemente”⁶⁶⁸, aprovechando el hecho que en “la faena del trabajo, en el rito religioso y la feria popular “su gente” enfrentaba la cámara con tranquilidad, dignidad e integridad”⁶⁶⁹.

Las fotografías de Ramos constituyen un gran inventario de los tipos populares colombianos. Eduardo Serrano, en su *Historia de la fotografía en Colombia*, afirma que no hay otro “registro tan complejo, honesto y perspicaz sobre el pueblo colombiano, como el suyo”⁶⁷⁰. Como subraya Medina, Ramos estaba particularmente favorecido para comprender y empatizar con la gente humilde por el hecho de provenir de una familia y de una aldea humildes. Su propio origen social, sumado a la cultura y a la experiencia del mundo adquiridas en su etapa europea, lo colocaban en una posición privilegiada para retratar a las capas populares, tanto de las ciudades como del campo.

A pesar de desenvolverse durante la Revolución en Marcha, la obra de Ramos no se dejó contagiar por el clima politizado de la época. Ni su pintura ni su fotografía remiten a esa corriente realista-expresionista, tan difundida en los treinta a nivel internacional, que monumentalizaba al pueblo otorgándole, por la vía plástica, una dimensión política reivindicatoria. Esta ausencia de reivindicación es otro elemento que lo acomuna al clima bachué. De hecho, como notado por el mismo Medina, varias fotos de Ramos son asociables a trabajos de Barba o José Domingo Rodríguez. Baste con comparar, por ejemplo, una fotografía como *Frutos de mi tierra*, de 1937 (Fig. 149.), con la talla *Mi madre* de José Domingo Rodríguez (Fig. 124) o con la *Cabeza de anciana* de Josefina Albarracín (Fig. 99).

⁶⁶⁸ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 266

⁶⁶⁹ Ibid., p. 268.

⁶⁷⁰ Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.



Ilustración 149 – Luis Benito Ramos, Frutos de mi tierra, fotografía, 1937

Cabe detenerse, como último, sobre el papel que Luis Benito Ramos jugó en ese proceso de profesionalización del campo artístico colombiano que condujo, entre los años '40 y '50, a la formación de agremiaciones de escritores y artistas que querían hacer valer su trabajo ante el descuido de la política, así como al surgimiento de revistas que prestaban una especial atención al arte. Ya se hizo referencia a cómo el paso de Siqueiros por Bogotá contribuyó a dinamizar la profesionalización del campo artístico colombiano. Luis Benito Ramos, si bien no aparece en primer plano, acompañó ese movimiento. En 1946 participó, con José Domingo Rodríguez y Alonso Neira en unas conversaciones para fundar una revista de orientación y crítica artística, la cual, de haber sido efectivamente publicada, sería, diez años antes de *Plástica*, la primera revista específicamente dedicada al arte en Colombia⁶⁷¹; y en 1948 fungió como secretario de la Asociación de Pintores y Escultores Colombianos

⁶⁷¹ Cfr. "Revista" en la sección "Noticiero cultural" de *El Tiempo*, 1946. En su tesis doctoral la investigadora Sylvia Suárez da cuenta del descubrimiento de un número de una revista, titulada *Plástica*, que fue publicada en 1946. Hay buena probabilidad que se trate de la misma revista en cuya planeación participó Luis Benito Ramos.

(APEC), una agremiación profesional que, con toda probabilidad, fue la sucesora (o una alternativa) al ya mencionado Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP).

CAPITULO 6

El arte de la Revolución en Marcha: Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza

“Debimos empezar por la protesta social, por la solidaridad con el nuevo País que empezaba a enderezarse de su postración centenaria. En esto del grito de la rebelión la pintura fue en Colombia pionera y abanderada. Suya fue la vanguardia en el vaticinio”

(Pedro Nel Gómez, “Memoria autobiográfica”, 1981)

“Galán, con sus brazos abiertos en cruz, como un símbolo precursor de su martirio... y su grito de trueno anunciando la libertad”

(Ignacio Gómez Jaramillo, “La insurrección de los comuneros”, 1956)

“[Ariza es] la avanzada de una tendencia que es necesario alentar, de un arte popular revolucionario enraizado en lo más profundo de las masas trabajadoras”

(Gilberto Vieira, en revista *Pan*, 1936)

Con el paso de la presidencia de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) al primer mandato de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), la República Liberal radicalizó su discurso hacia la izquierda y, en el ámbito artístico, esto se tradujo en la aparición de un nuevo orden de representaciones simbólicas inherentes a lo nacional. Si las principales preocupaciones de los Bachué habían sido redescubrir la dimensión de lo popular y captar la esencia espiritual de la nación mediante representaciones veristas de individuos solitarios o, a lo sumo, de pequeños grupos de individuos, ahora encontramos escenas de masas y, en los casos más emblemáticos, se procede a una identificación entre masas, liberalismo y nación, sin que esto implique la adopción de tonos violentamente reivindicatorios y, menos aún, de alardes revolucionarios. Este inédito orden de representaciones constituye un nuevo eslabón en el proceso de “nacionalización de las imágenes” que se examina en este estudio.

La política tuvo mucho que ver con estos cambios. Enarbolando la bandera de la Revolución en Marcha – un proyecto de transformación estructural del país a realizarse por la vía democrática – López Pumarejo ahondó el proceso de reformas sociales comenzado por su predecesor y se distinguió por poner al pueblo en el centro de la retórica política, abogando por su inclusión política, legal, económica y, asimismo, por una valoración de la cultura popular. El nuevo presidente supo cautivar a las masas populares presentándose como su defensor frente los intereses de la oligarquía nacional y del imperialismo internacional. Fue bajo su gobierno, mucho más que bajo el de Olaya Herrera, que el Partido Liberal empezó a acaudillar las muchedumbres, promoviendo una identificación entre liberalismo y nación (identificada, esta última, con las mayorías) que marcó la entrada del país a lo que historiadores como Mosse y Gentile han definido la era de la “nueva política”, o sea una era donde las masas, antes excluidas e ignoradas, asumen un rol protagónico⁶⁷².

La izquierdización retórica del liberalismo está muy ligada a los procesos políticos nacionales e internacionales que caracterizaron los años treinta. Dándose cuenta de que, en el mundo moderno, el control político dependería cada vez más de la capacidad de controlar las masas, el liberalismo en el poder se orientó hacia una retórica nacionalista y social, capaz de tocar las cuerdas más profundas del pueblo y de movilizarlo, contrastando así las amenazas representadas, a la izquierda, por el avance de socialistas y comunistas y, a la derecha, por la formación de sujetos políticos populares de carácter reaccionario. Al mismo tiempo, el corrimiento del liberalismo hacia la izquierda representó, por un lado, una alineación de ciertos sectores de la política colombiana con la estrategia internacional de los “frentes populares”, que consistía en constituir amplias alianzas de centro-izquierda,

⁶⁷² Por el concepto de “nueva política” elaborado por Mosse y Gentile véase la nota 97. Cabe mencionar, sin embargo, que la aparición de las masas en la escena política ha sido un fenómeno relacionado con los procesos de modernización. Desde *La psicología de las masas* (1895) de Gustave Le Bon hasta *La rebelión de las masas* (1930) de Ortega y Gasset, varios han sido los intelectuales de la primera mitad del siglo pasado que se han percatado del fenómeno y de sus efectos económico-sociales, mediáticos, culturales y políticos. En cuanto al caso colombiano, es oportuno destacar que el despertar de las masas fue solo en mínima parte el resultado de la acción de “los de abajo”; se trató de un fenómeno guiado y encauzado desde arriba por una dirigencia liberal ansiosa de modernizar al país dentro de un esquema político-económico de orden liberal-capitalista.

avaladas tanto por Moscú como por Washington, para contrarrestar el avance de las derechas de corte fascista; por otro lado, fue un reflejo del discurso de fuertes tintes sociales emitido, en el marco de la Gran Depresión, por dos líderes hemisféricos particularmente carismáticos: Lázaro Cárdenas en México y Franklin Delano Roosevelt en Estados Unidos.

La historia cultural y artística del país quedó marcada por estos cambios políticos. Si a comienzo de los treinta el paso del anquilosado régimen conservador al liberalismo moderado de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) se tradujo en un tácito aval del oficialismo a un grupo como el de los Bachué, transversal a los viejos partidos y orientado a hallar, valorar y representar lo propio, sin teñirlo de particulares matices políticos, ahora, con el paso de la tibieza de Olaya Herrera a los tonos más radicales de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), el gobierno comienza a apoyar oficialmente un arte que, sin abandonar la senda de la valorización y de la representación de lo propio señalada por los Bachué, deja a un lado la postura *super partes* y escenifica abiertamente una apropiación política, de parte de los liberales, de la idea de pueblo-nación.

La plástica de los primeros años treinta, sobre todo la escultura, había descubierto al hombre colombiano de raíces indígenas. Siguiendo las huellas de intelectuales como Mariátegui y Armando Solano, determinados artistas habían identificado lo indígena con las capas populares mestizas, en especial campesinas, y habían tratado, con intenciones patrióticas, de representar el rostro y la esencia de la "raza", recurriendo, en la mayoría de los casos, a representaciones de individuos de corte realista, que no podían ser reducidas a otra consigna política que no fuera la de un hondo nacionalismo, de una honda voluntad de descubrir lo propio. Pero, en la segunda mitad de los años treinta, las cosas empezaron a cambiar. Al lado de las representaciones individuales de tipos "raciales" comenzaron a aparecer representaciones de grupos de individuos que evocaban la idea de masa; y al lado de la escultura, que anteriormente había sido el canal principal para la expresar la "raza", cogieron fuerza la pintura mural y el grabado sobre madera o linóleo, técnicas constitutivamente orientadas a las masas que, asimismo, delataban el comienzo de un diálogo entre el arte colombiano y las prácticas artísticas de México, país al cual la

Revolución en Marcha miró de cerca. Pero lo que hace realmente la diferencia es que la pintura y las artes gráficas no se limitaron a indagar la psicología popular, sino que desplegaron una visión liberal de izquierda de las problemáticas sociales y de la historia del país, proponiendo de hecho una inédita asimilación entre liberalismo y nacionalismo social-popular.

Este capítulo se divide en dos partes. En la primera, se analiza el impacto histórico-político e histórico-cultural de la llegada al poder de Alfonso López Pumarejo; en la segunda, se examinan algunas realizaciones artísticas que pueden ser puestas en relación con el discurso de la Revolución en Marcha y con las redes intelectuales que elaboraron ese discurso, como los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín, los murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y la obra gráfica que Gonzalo Ariza realizó a mediados de los treinta.

La distancia entre discurso y praxis en el gobierno de López Pumarejo

Nacido en 1886 en la antigua ciudad colonial de Honda (Tolima) de una acaudalada familia de fe liberal, propietaria de una de las empresas de exportaciones de café más importantes del país, la célebre Casa López, Alfonso López Pumarejo hizo estudios de economía en la *London School of Economics* y en la *Packard School* de Nueva York, pero nunca llegó a graduarse. Una vez regresado a Colombia, hacia 1904, se involucró en los negocios de su padre, llegando, entre otras cosas, a fundar empresas como el Banco Mercantil Americano, la Casa Mercantil de Ultramar y el Diario Nacional. Su futuro, sin embargo, estaba en la política, campo en el cual se hizo notar muy pronto como columnista de periódicos liberales como *Diario Nacional* o *La República*. Dotado de conocimientos técnicos en economía y de una retórica eficaz, escaló pronto posiciones. Fue elegido en la Cámara de diputados para el periodo 1925-1930 y, hacia finales de los años veinte, se perfiló como uno de los principales teóricos y artífices de la vuelta al poder del liberalismo. Durante la presidencia

de Olaya Herrera (1930-1934) asumió el cargo de jefe del Partido Liberal y en 1934 ganó unas elecciones presidenciales en las cuales los conservadores no presentaron candidato⁶⁷³.

La falta de una candidatura conservadora en las elecciones de 1934 creó una situación inédita en el país. Si en su tiempo Olaya Herrera había formado un gobierno de coalición, compartiendo el poder con un partido conservador que, de acuerdo con el historiador Marco Palacios, controlaba todavía el 80 por ciento de los consejos municipales, todas las asambleas departamentales, el congreso y el poder judicial, López Pumarejo constituyó un gobierno solo de liberales y esto le garantizó el control absoluto de los tres ejes del poder central: la presidencia, el congreso, el senado⁶⁷⁴.

No era un misterio para nadie que López Pumarejo fuera más radical de su predecesor. Era más liberal en política y más nacionalista en economía. No sorprende entonces que su llegada al poder, sumada a la falta de oposición que vino a crearse luego de las elecciones de 1934, haya favorecido el desencadenarse de un proceso de radicalización y de sectarización partidista que, como explica Marco Palacios, fue uno de los factores que alimentaron la radicalización extraparlamentaria de los conservadores, contribuyendo a preparar el clima que a finales de los cuarenta llevaría al estallido de la Violencia⁶⁷⁵.

En el bienio 1934-1936, el gobierno de López Pumarejo emprendió un profundo y acelerado proceso de reformas estructurales que sus adversarios políticos – tanto externos como internos al liberalismo - interpretaron como señales de un inminente colapso del orden y de la moral y como síntomas de un posible giro del país hacia el comunismo. Hubo fuertes

⁶⁷³ Previendo una abrumadora mayoría en favor del candidato liberal, los conservadores prefirieron abstenerse de presentar candidato. El único contrincante de López Pumarejo en la contienda electoral fue el indígena Eutiquio Timoté, candidato del Partido Comunista de Colombia, fundado en 1930.

⁶⁷⁴ Marco Palacios, *Entre la libertad y la violencia. Colombia, 1875-1994*, Bogotá, ed. Norma, 1995, p.145.

⁶⁷⁵ Ibid. p. 131; Un reflejo de este proceso de radicalización, tanto de los liberales como de los conservadores, es visible en el ámbito de la historia cultural: fue justo en correspondencia con el gobierno de López Pumarejo que se rompió esa tradición de cooperación entre intelectuales liberales y conservadores que había marcado toda la historia cultural del país a partir del asomarse en escena política y cultural de la generación del centenario. Con la llegada al poder de López Pumarejo, el espíritu transpartidista de la Unión Republicana – principal creación política del centenarismo - se disuelve y liberalismo y conservadurismo empiezan a contraponerse; además, se verifica también una progresiva radicalización hacia la izquierda de parte de liberales desilusionados por el incumplimiento de las promesas de la “revolución en marcha”.

campañas en contra de López, tanto que a finales de 1936, sintiéndose acosado, el presidente declaró una pausa en su proceso reformista y adoptó un discurso más conciliador. En la historia del país, no ha vuelto a haber otro momento de cambios, ni de expectativa de cambios, tan fuerte como el que se verificó en el bienio 1934-1936. El sucesor de López Pumarejo, el liberal moderado Eduardo Santos (1938-1942), manejó una agenda mucho más moderada que la de su predecesor; y si bien López Pumarejo volvió a ser elegido presidente en 1942, su segundo mandato no tuvo el mismo empuje que el primero y terminó con una renuncia antes del tiempo, en 1945, frente al acoso por múltiples escándalos.

¿La Revolución Marcha fue realmente tan subversiva como la presentaron sus adversarios? ¿Hubo realmente algún riesgo de una deriva socialista? Mirado desde el presente, el proceso de reformas emprendido por López Pumarejo no aparece tan radical y peligroso para el orden constituido como en su momento lo consideraron sus enemigos políticos. Lo radical se limitó a un discurso que, por sus encendidos tonos sociales, podía ser asociado a la oratoria de los gaitanistas y de los socialistas. Pero la praxis fue diferente. A pesar de la amplitud y del ritmo de las reformas, la Revolución en Marcha, como él mismo la llamó, no pasó de ser un programa de modernización de carácter liberal ortodoxo. El primer gobierno de López Pumarejo, en suma, tuvo dos caras: una discursiva y simbólica, de tinte radical y con los ojos puestos en el México posrevolucionario, entonces regido por Lázaro Cárdenas; y otra empírica, mucho menos radical, representada por una serie de reformas de carácter liberal-progresista promovidas desde el Estado, las cuales, más que a Lázaro Cárdenas, miraban al *new deal* implementado en Estados Unidos por Franklin Delano Roosevelt luego de la Gran Depresión.

Discurso y actos simbólicos

Desde el comienzo, el gobierno de López Pumarejo recurrió a palabras y actos que anunciaban un giro hacia una concepción más radical de la democracia, las políticas sociales y el nacionalismo con respecto al ejecutivo anterior. Una primera señal se dio ya en el periodo entre la elección y la toma de posesión del mandatario y consistió en un viaje de

casi dos semanas de López en América Central, con México como destino principal. Lejos de ser una gira meramente protocolar, el viaje señalaba la elección del México posrevolucionario como referente político y cultural para el nuevo gobierno, lo que implicaba también cierta voluntad de distanciarse de los Estados Unidos, país al cual el anterior gobierno había estado muy ligado⁶⁷⁶.

En el país azteca, durante un paseo campestre en la localidad de Xochimilco, el neoelecto fue bastante claro acerca de su voluntad de mirar al espíritu de la Revolución Mexicana como inspiración política para su administración. “Ese espíritu de la Revolución Mexicana – dijo - está haciendo la grandeza de México, porque ha dejado huella profunda de su actividad en todas partes. Hemos oído en todas partes los cantos de triunfo de la Revolución Mexicana, esa orgullosa realización que tiene un estimulante empuje y por ello me ufano en declarar que de todas las cosas que he visto y oído en México, sin duda alguna la más útil para mi ha sido el contacto reconfortante con el vigoroso espíritu de la Revolución Mexicana, que os aseguro, trataré de extender en Colombia, dentro del programa que espero realizar en la patria mía”⁶⁷⁷. Semejantes declaraciones no escaparon a los periódicos colombianos, que las interpretaron como el anuncio de un programa político orientado a

⁶⁷⁶ El viaje se produjo bajo invitación del gobierno mexicano, pero luego de que López había dado claras señales de admiración por el país azteca. En primer lugar, en diciembre de 1933, durante la VII Conferencia Panamericana de Montevideo, donde participó en calidad de presidente de la delegación colombiana, apoyó con su voto “los interesantes proyectos económicos y financieros que presentó la Delegación de México”, presidida por José Manuel Puig Casauranc, los cuales apuntaban a nueva distribución de la influencia política en Latinoamérica; en segundo lugar, en ocasión de una visita a Colombia del presidente electo de Ecuador, el populista José María Velasco Ibarra, acontecida justo unas semanas antes del viaje a México, expresó admiración por “la tenacidad con que México fomenta su unión con los países de Latino-América, no sólo del Caribe y de Centro América, sino de la América Meridional”; y, tercero, promovió la promulgación de un decreto del Congreso que declaraba al líder liberal mexicano Benito Juárez como “Benemérito de las Américas”. Es posible que el gobierno mexicano viera en la elección de López Pumarejo la oportunidad de atraer a Colombia en su órbita política y de fortalecer, de esta manera, la integración política de los países americanos y, por consecuencia, balanceando el poderío de los Estados Unidos. López compartía esta visión y se prestó al juego de los mexicanos. La administración del nuevo presidente construyó el viaje a México como un evento de gran significación simbólica, casi como un ritual de pasaje de la política colombiana, como comprueba la temprana edición de un libro oficialista (*México-Colombia*, México DF, ed. Compañía editora de México, 1934) en el cual se recopilan el itinerario, las imágenes y extractos de los discursos de López durante el viaje a México. Las citas incluidas en esta nota son tomadas de ese texto.

⁶⁷⁷ Cfr. *México-Colombia*, op. cit., sip. Estas palabras fueron pronunciadas por López Pumarejo en ocasión de un paseo campestre y almuerzo en Xochimilco que tuvo lugar el jueves 12 de julio de 1934.

extender a Colombia el influjo de la revolución mexicana, cosa que empezó a generar tensiones con los conservadores, que no veían con buenos ojos la revolución mexicana, sobre todo por sus fuertes tintes anticlericales⁶⁷⁸.

Durante la gira, retomando viejos discursos del grupo de *Universidad*, López Pumarejo destacó los efectos emancipadores de la política educativa del México posrevolucionario, dejando así entrever la intención de implementar una profunda reforma educativa en Colombia. En un banquete oficial en la Secretaría de Relaciones Exteriores, afirmó que la “revolución mexicana, como cualquier otra de nuestra América, es ante todo educativa. Podéis estar justamente orgullosos de que, sosteniéndola con arrogancia, vuestras masas populares ya tienen en sus manos los instrumentos para emprender el descubrimiento de sus facultades íntimas y afianzar el dominio sobre su propio suelo, sin que sea necesario que los utilicen como fuerzas rudas de defensa y reivindicación. Así como la revolución ha logrado descubrir en la mano pueril del indígena un instinto artístico que renueva la grandeza de vuestro pasado artístico precolombino, así creo que descubriréis cómo el mexicano se está capacitando para transformar la riqueza y buscar la felicidad nacional sin que sea preciso recurrir a fórmulas extrañas, bajo cuyo imperio, estamos viendo cómo se debate el mundo confundido y desorientado”⁶⁷⁹.

La fugaz referencia al descubrimiento del instinto artístico “en la mano pueril del indígena” se debe posiblemente al conocimiento, de parte del mandatario, de la experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que apuntaban a estimular la expresión artística en sujetos provenientes de las clases populares, evitando adrede las enseñanzas de tipo académico. Estas escuelas eran conocidas en Colombia ya desde finales de los años veinte, gracias a unos artículos de Martí Casanovas que fueron publicados por *Universidad*, y, dentro de pocos años, serían estudiadas directamente, a pedido del propio gobierno, por el pintor Ignacio Gómez Jaramillo, durante un periodo que transcurrió en México.

⁶⁷⁸ Cfr. “López tratará de extender a esta nación el espíritu de la revolución mexicana”, en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de julio de 1934, p. 1; y “Un saludo a México provoca largos debates en la cámara”, en *El Espectador*, Bogotá, 15 de septiembre de 1934, pp. 1 y 3.

⁶⁷⁹ Cfr. *México-Colombia*, op. cit., sip.

A este punto se puede abrir un pequeño paréntesis acerca de la agenda artístico-cultural del viaje del nuevo mandatario y de sus posibles reverberaciones en Colombia. Se sabe que López visitó el Palacio Nacional, donde desde 1930 Diego Rivera estaba trabajando en un importante ciclo de frescos que interpretaba la entera historia de México sobre la base del materialismo dialectico marxista; y se puede suponer que tuvo la ocasión de conocer otros ejemplos de primer orden de la pintura mural mexicana. Asimismo, asistió a una exposición de Rómulo Rozo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Patrocinada por Fabio Lozano y Lozano, la muestra estaba compuesta por 34 esculturas en bronce, granito negro, piedra, madera y yeso⁶⁸⁰. Además, recorrió las salas del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, bajo la guía de su director, el prestigioso intelectual Alfonso Caso, y vistió la zona arqueológica de Teotihuacán y el Palacio de Bellas Artes, que había sido inaugurado ese mismo año.

No se puede descartar que el viaje de López Pumarejo, a la par de otro viaje a México realizado ese mismo año por Jorge Eliecer Gaitán, el líder de la izquierda liberal colombiana, haya contribuido a un acercamiento artístico entre Colombia y el país azteca. A probarlo, estaría una serie de hechos que tuvieron lugar durante el primer cuatrienio lopista: la comisión de los primeros ciclos de pintura mural en edificios públicos, en particular el que fue encargado de realizar Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín; la evidente inspiración mexicana de una serie de grabados que Gonzalo Ariza realizó a mitad de los treinta; y la concesión de una beca pública a Ignacio Gómez Jaramillo para que viajara a México para estudiar pintura mural y para que conociera de cerca las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Volviendo a la orientación del primer gobierno de López Pumarejo, no parece exagerado afirmar que una de las principales fuentes de inspiración de su discurso fue el modelo de redención popular representado por la revolución mexicana. El mandatario hacía hincapié en las cuestiones laborales y sociales. Estaba convencido de que no se podía continuar

⁶⁸⁰ Cabe remarcar que, durante la visita de López, Rómulo Rozo se encontraba en la capital mexicana y, en calidad de dependiente de la embajada, participó personalmente en algunos de los eventos en honor del nuevo mandatario colombiano.

ignorando “esa vasta clase económica miserable que no lee, que no escribe, que no se viste, que no se calza, que apenas come, que permanece... al margen de la vida nacional”⁶⁸¹. Fue el mismo Alfonso López que, si bien con mayor moderación con respecto a cómo dentro de poco lo haría Gaitán, empezó a instalar el discurso de la contraposición entre “oligarquías” y “masas populares”, autoconstruyéndose como el defensor de estas últimas en contra de las primeras. “Los principales vicios y yerros de nuestra democracia surgen, en mi sentir, de una falla fundamental en las relaciones de las clases rectoras del país y las masas populares”, afirmó en una ocasión⁶⁸².

Pero el discurso del lopismo iba más allá de la dimensión puramente económico-social. Basándose sobre una concepción romántica del pueblo-nación, el presidente rescataba y valoraba a las masas populares como depositarias de la esencia de la nación, como el suelo nutricional en el cual todas las creaciones intelectuales, inclusive las más cultas y sofisticadas, debían tener arraigo. El presidente replanteó la relación entre elites y masas, entre dirigentes y pueblo, cuestionando las formas tradicionales de dominio y de hegemonía ejercidas en Colombia hasta aquel momento. Bajo López Pumarejo, el liberalismo asumió el papel de profeta de la redención del pueblo, al punto de llegar a adueñarse y a identificarse con la idea misma de pueblo-nación.

¿Cuál fue la actitud de los conservadores frente a este tipo de posicionamientos? Como era de esperarse, la élite política conservadora rompió con el liberalismo y empezó, a su vez, un proceso de radicalización. Rafael Azula Barrera, un intelectual conservador que había sido entre los integrantes de los Bachué, consideraba que la política de López Pumarejo respondía al afán del liberalismo por afianzarse en el poder e identificaba, en este líder liberal, el primero en cortar con ese sentido de responsabilidad hacia la unidad y la paz de la nación que había marcado la cultura nacional desde la época de la Unión Republicana y que hemos visto reflejado en tantas iniciativas políticas y culturales, desde la propia Unión

⁶⁸¹ Cfr. *La política oficial: mensajes, cartas y discursos del presidente López*, 4 vols., Bogotá, 1936-1938, tomo 1, p.141. Citado en David Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, Bogotá, ed. Planeta colombiana, 1007 (1ra ed. en español, 1996), p. 267.

⁶⁸² Álvaro Tirado Mejía, *Aspectos políticos del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938*, Instituto Colombiano de Cultura-Procultura, Bogotá, 1981, pp. 10-11, p. 305.

republicana a los grupos que animaron revistas como *Universidad* y *Los Nuevos*, hasta llegar a los Bachué. López Pumarejo, afirma Azula Barrera, “sabía que, estimulando en las masas una pasión sectaria, tenía abiertos los caminos del éxito. Llamó a su lado la juventud de su partido, despreciando la vieja guardia...para tender puentes sobre el porvenir y colocar el fanatismo de las nuevas gentes al servicio de su propio interés”⁶⁸³.

Hábil orador, el presidente sabía cómo apasionar el auditorio popular. “A las destrezas movilizadoras de Olaya y a la publicidad de sus reformas laborales – escribe Marco Palacios -, López añadió una hábil manipulación lexicográfica de hondo cuño popular. Como ningún otro dirigente de su tiempo, fundió los sentimientos liberales de la tradición sectaria a las expectativas populares de reforma social”⁶⁸⁴. El ejemplo más fehaciente del poder movizador de López Pumarejo se encuentra en su capacidad de convocar manifestaciones multitudinarias, de un tamaño nunca visto, durante las cuales lograba capturar la atención del pueblo-masa, aglutinándolo e incendiándolo con su gestualidad y sus palabras (Fig. 150). Para lograr este efecto, no dudaba en utilizar formulas y liturgias típicas de la “nueva política”, como los tres vivas que daba al partido liberal al final de sus intervenciones públicas⁶⁸⁵.

Álvaro Tirado Mejía ha señalado que durante la Revolución en Marcha “el pueblo comenzó por primera vez a manifestarse multitudinariamente en los actos políticos, a ser participe, aunque sin alcanzar a ser elemento decisorio”⁶⁸⁶(Fig. 151); “la presencia popular era el factor revolucionario del régimen, la fuerza de su acción presente y de su perdurabilidad en el futuro”⁶⁸⁷. Por primera vez, las masas colombianas se habían asomado a la historia.

⁶⁸³ Rafael Azula Barrera, *De la revolución al orden nuevo, proceso y drama de un pueblo*, Bogotá, ed. Kelly, 1956; la cita es tomada de la segunda edición, Fundación Mariano Ospina Pérez, Bogotá, 1998, p.73.

⁶⁸⁴ Marco Palacios, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.150.

⁶⁸⁶ Álvaro Tirado Mejía, *op. cit.*, p.9.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.



Ilustración 12 - López Pumarejo durante un discurso público. Su gestualidad y su retórica lograban agitar las masas.



Ilustración 13 - Imagen de una manifestación en la plaza Bolívar de Bogotá durante la época de la Revolución en Marcha. Nótese el atiborramiento de caras, salpicado de carteles políticos, que se encuentra reproducido en mucha pintura política de los años treinta.

¿Qué fue lo que propició la gran capacidad de convocatoria de la Revolución en Marcha”? El historiador Miguel Ángel Urrego señala que la falta, en Colombia, de un potente mito de origen al cual apelarse para la construcción simbólica de la nación – un mito como podía ser

en México el de la revolución - “facilitó al gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) proponer a los colombianos el proyecto de la Revolución en Marcha como punto de ruptura imaginario con el orden conservador – una revolución – y como la gran estrategia de modernización política, económica y social del país”⁶⁸⁸. Con base en esta idea, se procedió a la construcción de un imaginario de nación de corte liberal-progresista en el cual el pueblo y sus problemas ocupaban un lugar central. López consideraba que no había que “regenerar al país, sino descubrirlo”⁶⁸⁹ y que el gobierno, su gobierno, debía cumplir esencialmente “una función de educación nacional”⁶⁹⁰.

Para edificar este imaginario de nación liberal-progresista, el gobierno de López Pumarejo profundizó la tendencia, ya empezada con Olaya Herrera, de incorporar en la administración pública a una serie de intelectuales liberales provenientes de las filas de los “nuevos de la izquierda”, literatos-políticos como Alberto Lleras Camargo, Darío Echandía, Jorge Zalamea, Caballero Escobar, Forero Benavides, Jorge Padilla, Jorge Soto, Carlos Lozano y otros más.

En grados diferentes, estos intelectuales contribuyeron a la construcción y a la difusión del “discurso” nacionalista y social de López Pumarejo. Uno de los que más peso tuvo fue Jorge Zalamea, cuya cercanía al presidente fue tal que se decía que era él quien redactaba los discursos del mandatario⁶⁹¹.

Los principales canales de difusión del discurso lopista fueron los medios de comunicación de masa, la principal fuerza al servicio de la “nueva política”. La radio tuvo un papel importante, con el radio-periódico Republica Liberal⁶⁹². Luego estaba la prensa. Si *El*

⁶⁸⁸ Miguel Ángel Urrego, *La revolución en marcha en Colombia (1934-1938): Una lectura en perspectiva latinoamericana*, Michoacán, México, ed. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo – Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, p.95.

⁶⁸⁹ Cfr. “Discurso de aceptación de la candidatura presidencial, 6 de noviembre de 1935”, en *Obras selectas*, Colección Pensadores Políticos Colombianos, Cámara de Representes, Bogotá, Julio de 1989, tomo X, p. 78.

⁶⁹⁰ Cfr. “Discurso de posesión de Alfonso López Pumarejo”, en *Obras Selectas*, Colección Pensadores Políticos Colombianos, Cámara de Representes, Bogotá, Julio de 1989, tomo X, p. 114.

⁶⁹¹ Cfr. Eduardo Zuleta Ángel, *El presidente López*, Bogotá, ed. Albón, 1966, p. 109.

⁶⁹² Frente a este despliegue de medios comprometidos con la causa de la Revolución en Marcha, los conservadores no se quedaron de brazos cruzados. Respondieron con la creación de nuevos medios que unieron su voz con la de *El Siglo*, histórica testada conservadora. Los más influyentes fueron *Revista*

Tiempo, el principal periódico liberal, mantuvo una postura de tipo moderado, junto con el diario *La Razón*, el lopismo militante encontró su voz en un periódico como *El Liberal*, refundado en 1934, luego de un largo periodo de interrupción, y dirigido por Ignacio Cano López de Mesa, y en revistas como *Acción Liberal*, *Pan* o *Revista de Indias*⁶⁹³.

La praxis política

La historiografía liberal sobre la Revolución en Marcha propone una imagen de López Pumarejo como mesías de las masas desposeídas⁶⁹⁴. Sin embargo, este es un mito político e historiográfico que no resiste a un análisis cerrado y crítico de la praxis de gobierno del mandatario, la cual fue mucho más moderada, pragmática y procapitalista de lo que su

colombiana y el radio-periódico *La voz de Colombia*, ambos dirigidos por Laureano Gómez, el líder conservador más combativo, carismático y políticamente hábil, quien, a la par de López Pumarejo, del cual fue amigo de juventud, había empezado su carrera política como editorialista en los periódicos. A pesar de tener posiciones políticas distintas, López Pumarejo y Laureano Gómez tienen en común el hecho de haber guiado la entrada de Colombia en los territorios de la “nueva política”. Entre los medios políticos conservadores que se oponían a la Revolución en Marcha se pueden señalar también *Revista Javeriana*, de propiedad de los jesuitas, y *La Tradición*, de los conservadores radicales.

⁶⁹³ Estas tres publicaciones tienen una notable importancia histórico-cultural. Editada por la Casa Liberal Nacional, *Acción Liberal*, cuyo subtítulo era *Revista de difusión ideológica*, empezó a salir en 1934 – año de la llegada al gobierno de López Pumarejo – como órgano de la izquierda liberal anclada en los ejemplos de la Revolución Mexicana y del aprismo. Dirigida por Enrique Uribe White entre 1935 y 1939, *Pan* tuvo dos fases: al comienzo estuvo cercana al proyecto de la “revolución en marcha”, dando voz, entre otros, a figuras de izquierda como el poeta comunista Luis Vidales o al secretario del Partido Comunista Colombiano (PCC) Gilberto Vieira; pero en un segundo momento la revista se alejó del compromiso político y se volvió más comercial. Miguel Ángel Urrego señala que “este giro en la publicación y su posterior cierre en 1939 obedecen a nuestro juicio a dos circunstancias. En primer lugar, la revista estuvo ligada estrechamente al gobierno de López Pumarejo, o mejor a la expectativa generada por este proyecto político. Surgió en un momento de auge de la Revolución en Marcha, de acercamiento entre el Partido Comunista y López, y en plena discusión de la reforma constitucional. Sin embargo, a medida que López culminaba su periodo presidencial se debilitaba el carácter de la publicación, se restringía el espacio a las minorías políticas y se acentuaba el sesgo publicitario y tradicional. En segundo lugar, el director de la publicación, Uribe White, fue un intelectual de bajo perfil. No se destacó como gran poeta o escritor, ni como hombre político” (Urrego, *op. cit.*, p. 127). De impostación más académica, *Revista de Indias* fue el órgano oficial del Ministerio de Educación y agrupó un selecto grupo de intelectuales liberales que, de acuerdo con Lina María Martínez, trataron de elaborar un proyecto cultural liberal, convirtiéndose en “ejecutores de la modernización del sistema educativo y de la promoción de métodos científicos para el estudio de la realidad nacional” (Lina María Martínez, *La Revista de Indias, 1936-1938: sus intelectuales como pensadores y ejecutores de la reforma educativa y cultural*, tesis de grado, Bogotá, carrera de Historia de la Universidad de los Andes, 2009, p.72).

⁶⁹⁴ La publicística y la historiografía conservadora, por su lado, presentaron al presidente como un peligroso subversivo.

discurso deja entrever. Como sostiene Miguel Ángel Urrego, el mito político de López Pumarejo es una construcción que necesita una revisión⁶⁹⁵.

Lejos de subvertir el orden constituido, en su praxis administrativa López Pumarejo siguió un guion moderado y auténticamente liberal-democrático. Su objetivo principal no fue la justicia social, sino la dinamización y la modernización de la economía en sentido capitalista, de las cuales esperaba, esto sí, un mejoramiento de las condiciones de trabajo y de vida de la población más humilde. Su administración apuntó a reformar la constitución y las leyes del Estado con el objetivo de desfeudalizar el país y permitir la organización de un capitalismo moderno. Su populismo se limitó a la esfera discursiva. En últimas, la Revolución en Marcha no fue sino una revolución liberal que, de acuerdo con el mismo López, respondía al “deber del hombre de Estado de efectuar por medios pacíficos y constitucionales todo lo que haría una revolución por medios violentos”⁶⁹⁶.

Si confrontamos la administración de Olaya Herrera con la de López Pumarejo, notamos que el segundo, sobre todo en el tramo 1934-1936, aceleró el ritmo de las reformas y radicalizó el tono del discurso con respecto a su predecesor, pero vemos también que, en el fondo, no hubo una real solución de continuidad entre los dos periodos presidenciales. Muchas de las iniciativas políticas de la administración de Olaya Herrera - la reforma electoral, la estipulación de un tratado comercial con Estados Unidos, la ratificación del protocolo de Río (que puso fin al conflicto con el Perú) y la extensión de una ley agraria – fueron mantenidas por López Pumarejo. El único campo donde hubo cambios drásticos fue el del manejo de las cuentas públicas, debido a que López, teniendo el ojo siempre puesto sobre el presupuesto nacional, logró mantener en equilibrio la balanza fiscal y la de comercio exterior, revelándose un administrador mucho mejor que Olaya Herrera.

No es este el lugar para analizar detenidamente todas las reformas introducidas por López Pumarejo, ni para estudiar en el detalle la actitud que este mantuvo frente a los grandes poderes fácticos y simbólicos de su tiempo, como Estados Unidos y México. Se señalarán

⁶⁹⁵ Miguel Ángel Urrego, *op. cit.*, pp. 7-25

⁶⁹⁶ Ignacio Arizmendi Posada, *Presidentes de Colombia, 1810-1990*, Bogotá, ed. Planeta, 1989, p. 234.

solo los hechos principales inherentes al periodo 1934-1938, para dar la idea de cuál fue realmente la orientación del gobierno que López presidió.

En 1935, el ejecutivo concretó una reforma tributaria que apuntaba a centralizar y modernizar el fisco, disminuyendo los impuestos sobre el comercio exterior (tanto de las exportaciones como de las importaciones) y aumentando de forma progresiva la presión fiscal sobre rentas y sucesiones. El objetivo era claro: dinamizar a los sectores productivos y comerciales de la economía, desalentando al mismo tiempo las actitudes parasitarias.

Otro hecho de gran relevancia fue la concesión, en 1936, del sufragio universal masculino, paso indispensable para poner en marcha un proceso de inclusión de las masas en la política. Esta abertura hacia las multitudes fue acompañada por un cambio de actitud del gobierno en materia de conflictos laborales. Si antes, como en el caso de la famosa masacre de las bananeras (1928), el Estado solía estar del lado de los patronos, ayudándolos con la represión de las protestas, ahora el Estado dejaba su papel represor para transformarse en árbitro, en garante de los derechos de cada una de las partes, lo que equivalía, en la práctica, a respaldar a los reclamos de los trabajadores.

Durante sus mandatos, López Pumarejo aventajó sobre todo el proletariado urbano. Su estrategia fue la de presionar a los industriales para que aumentaran los salarios de los trabajadores, garantizando así el aumento de la producción agrícola e industrial y la subida del Producto Interno Bruto (PBI). Además, reconoció el descanso remunerado, la protección de la maternidad y elevó el derecho a la huelga al rango de derecho constitucional, favoreciendo el nacimiento, en 1938, de la CTC (Confederación de Trabajadores de Colombia) que no era sino un gran sindicato liberal.

Sabiendo que el Estado garantizaba sus derechos, las masas podían empezar a aspirar a una mejor vida y esto traía consigo una dinamización de la economía, cuyo centro propulsor – intelectualmente hablando – era el Estado. Pero no se puede soslayar que por medio este tipo de medidas, López perseguía también un fin político: atraer los trabajadores hacia el Partido Liberal, alejándolos de los llamados del Partido Comunista, que había sido fundado en 1930, y del ala gaitanista de su propio partido.

Otro hito del primer mandato de López fue la reforma constitucional de 1936, cuyo principal arquitecto jurídico fue Darío Echandía. La reforma erosionó los privilegios y la absoluta primacía que la vieja constitución de 1886 otorgaba a la religión católica. Por ejemplo, se suprimió el principio según el cual el catolicismo apostólico y romano era la religión de la nación; se canceló la norma que imponía a los poderes públicos de proteger y hacer respetar a la religión, así como la que otorgaba a la Iglesia la posibilidad de ejercer su jurisdicción en Colombia, sin recurrir al poder civil. Se eliminó también la exención de impuestos de la Iglesia para los edificios destinados al culto, los seminarios, las casas episcopales y curales. Sin desconocer el peso de la Iglesia Católica, la reforma hizo énfasis en la libertad de conciencia, de culto y de enseñanza, sancionando que a la base del derecho estaba la idea de libertad y no la tradición.

Al mismo tiempo, la reforma constitucional estableció el derecho del Estado a intervenir en la economía. La intervención en la economía fue una praxis utilizada por muchos gobiernos durante los años treinta, con el objetivo de contrastar la Gran Depresión. En el artículo 11, se dice que “el Estado puede intervenir por medio de leyes en la explotación de industrias o empresas públicas y privadas con el fin de racionalizar la producción, distribución y consumo de las riquezas o de dar al trabajador la justa protección a que tiene derecho”⁶⁹⁷. Conjuntamente, se estableció la posibilidad del Estado de controlar las tarifas y se garantizó, elevándolo al rango constitucional, el derecho a la huelga ya sancionado por Olaya Herrera. Otro punto importante fue la formalización de la noción de “interés social” de la propiedad, en base a la cual “por razones de equidad podría el Legislador determinar los casos en que pudiere haber expropiación sin indemnización”⁶⁹⁸.

En el campo educativo, la Constitución de 1936 apuntó a laicizar y ampliar la base de acceso a la educación pública. Se eliminó el artículo que imponía que esta debía basarse sobre la religión católica. Se favoreció su democratización, eliminando las trabas que antes se utilizaban para excluir a los estudiantes indeseados, lo que volvió el acceso a la educación más fácil para los más pobres. De la misma manera, se estimuló la educación mixta, el

⁶⁹⁷ Cit. en Eduardo Zuleta Ángel, *El presidente López, op. cit.*, p. 109.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

acceso de la mujer a la universidad y se implementaron escuelas nocturnas para adultos trabajadores. El fin era siempre la modernización del país. “La reforma – escribe Arias Trujillo - apuntaba al desarrollo de una educación laica, propicia al fortalecimiento de un espíritu crítico, racional, basado en nuevas tecnologías y abierta a las corrientes modernas del pensamiento occidental”⁶⁹⁹.

Otra novedad importante de la primera administración de López fue la reforma agraria, sancionada por la Ley de Tierras de 1936. Dicha reforma representó la culminación de un debate político ya empezado durante la administración de Olaya Herrera, cuando se inició a poner en discusión el sistema de tipo feudal que seguía reinando en el campo, junto con el absolutismo del derecho de propiedad invocado por los terratenientes frente a las protestas y a las ocupaciones de tierra de los campesinos. Inspirándose en los principios de la constitución mexicana de 1917 y de la reforma agraria de la República española de 1932, la reforma de López Pumarejo sancionó el principio según el cual la propiedad es una función social que implica obligaciones. El gobierno siguió garantizando el derecho a la propiedad, pero estableció que podían quedarse con una tierra quienes la explotaran de buena fe durante cinco o más años, mientras que revertirían al Estado todas las tierras que no se explotadas económicamente durante diez años consecutivos a partir de la expedición de la ley⁷⁰⁰.

A cuentas hechas, la Revolución en Marcha fue un intento de modernizar el Estado por medio de una serie de reformas que ampliaban la base política del país (democratización) y construían un mínimo de estado de bienestar, en la convicción que estas medidas, a su vez, hubieran impulsado un aumento del consumo, de la producción y del PBI. Asimismo, la implementación de la Revolución en Marcha puede ser interpretada también como una manera por medio de la cual el liberalismo trató de neutralizar el discurso de las izquierdas más radicales, evitando hemorragias de votos y posibles brotes de violencia social en una época marcada por las consecuencias de la Gran Depresión. Miguel Ángel Urrego llega a plantear que la Revolución en Marcha, lejos de ser un programa antioligárquico, respondió

⁶⁹⁹ Ricardo Arias Trujillo, *Historia de Colombia contemporánea*, Bogotá, ed. Uniandes, 2010, p. 65.

⁷⁰⁰ Marco Palacios, *op. cit.*, p. 154.

a una necesidad del capitalismo de reformarse a sí mismo para contener el avance de la izquierda. “La Revolución en Marcha – escribe - no fue un proyecto político surgido exclusivamente de la predisposición de la burguesía colombiana para reformar el Estado Nacional. Por el contrario, el capitalismo, para resolver la crisis generada en 1929 y para superar las experiencias de movilización popular en diversos países del continente, concibió la realización de adecuaciones del Estado nacional a las nuevas condiciones de acumulación de capital. En concreto promovió: mejoras en el marco legal que regulaba el trabajo, la creación de diverso tipo de instituciones de asistencia social, la formación de confederaciones sindicales, etc.”⁷⁰¹

Como ya señalado, una de las principales inspiraciones de la praxis política de López Pumarejo fue el paquete de medidas “dirigistas”, conocido como *New Deal*, que fue implementado por Franklin Delano Roosevelt en los Estados Unidos para hacer frente a los efectos de la Gran Depresión. El historiador norteamericano David Bushnell considera que “Alfonso López Pumarejo desempeñó en Colombia un papel similar al de su contemporáneo Franklin D. Roosevelt en los Estados Unidos, y en algunos asuntos sin duda estuvo influenciado por el *New Deal* del jefe de Estado norteamericano”⁷⁰². La propaganda conservadora agitaba los fantasmas de la subversión y de la disolución del orden constituido. López Pumarejo, se decía, estaba llevando Colombia hacia los modelos de Rusia y México. Sin embargo, no hubo nada de realmente disolvente en la política del mandatario, cuyo talante liberal-progresista tenía su principal modelo en los Estados Unidos. “A pesar de su uso del término “revolución” [...] - escribe Bushnell - López no tenía en mente ningún tipo de violencia y sin duda ningún deseo de desmontar el sistema social y político existente. Solamente quería ayudar a los colombianos más pobres para que alcanzaran una mayor participación en los beneficios del sistema, tal como Roosevelt lo estaba haciendo en los Estados Unidos y Lázaro Cárdenas en México. La revolución mexicana, que estaba mucho más en concordancia con el espíritu revolucionario que el programa de López, a pesar de no ser estrictamente marxista en su orientación ideológica, pasaba por su momento más

⁷⁰¹ Miguel Ángel Urrego, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁰² David Bushnell, *op. cit.*, p.267.

radical como movimiento por el cambio socioeconómico; y el caso mexicano sirvió como modelo para algunas de las reformas que se implantarían en Colombia”⁷⁰³.

La Revolución en Marcha y los Estados Unidos

La distancia entre el discurso y la praxis del gobierno de López Pumarejo emerge también si analizamos la relación que este mantuvo con los Estados Unidos. A la encendida hortatoria nacionalista y antimperialista del mandatario, correspondió una praxis política decididamente más moderada. Para comprobarlo, es suficiente observar la actuación del presidente frente a los intereses estadounidenses en Colombia, que estaban concentrados en los sectores del petróleo (*Tropical Oil Company*) y del banano (*United Fruit Company*). “López – escribe Arias Trujillo – mostró cierto recelo por la presencia de las grandes multinacionales que explotaban las riquezas del país y su discurso tuvo algunos tintes nacionalistas, pero nunca comparables, por su extrema moderación, con el fuerte nacionalismo que para ese mismo entonces se manifestaba en países como México y Brasil”⁷⁰⁴. De hecho, el presidente no estorbó los intereses estadounidenses. En el caso de la *United Fruit* se limitó a cierto hostigamiento judicial, mientras en el caso del petróleo se conformó con anunciar la construcción de una refinería estatal que nunca se hizo realidad. “Por el contrario – señala Marco Palacios – propició una legislación todavía más liberal y favorable a las empresas que facilitó el otorgamiento de concesiones y la remesa de utilidades. Después de 1936 quitó el apoyo a los sindicatos petroleros”⁷⁰⁵. De la política de López Pumarejo, lo único que seguramente les dolió a las empresas norteamericanas fue la suba de impuestos, sancionada por la reforma tributaria. En lugar de proceder a una política de nacionalizaciones, como sucedió con el petróleo en el México de Cárdenas, el mandatario elevó los impuestos a las grandes firmas extranjeras, “tales como la *Tropical Oil Company*, la cual pagó en un año una cantidad casi equivalente a lo que había pagado en impuestos durante los ocho anteriores a la posesión de López (a pesar de lo cual, logró mantener sus ganancias). La *United Fruit Company* recibió otros golpes además del ajuste

⁷⁰³ Ibid., p. 269. López Pumarejo retomó sobre todo al aspecto simbólico-discursivo del gobierno de Lázaro Cárdenas; su praxis, al contrario, fue fiel a la ortodoxia liberal-modernizadora.

⁷⁰⁴ Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p.63.

⁷⁰⁵ Marco Palacios, *op. cit.*, p. 151.

fiscal, toda vez que los liberales nunca le perdonaron su estrecha relación con el régimen conservador ni olvidaron la gran huelga bananera. Utilizaron su control del gobierno para favorecer a los trabajadores en sus conflictos con la compañía y acosaron intermitentemente a su gerente local; llegaron a ponerlo en prisión unos pocos días por cargos que posteriormente las cortes colombianas declararon infundados”⁷⁰⁶.

Otro aspecto que evidencia la voluntad de López Pumarejo de mantener buenas relaciones con los Estados Unidos fue su política frente a los tenedores norteamericanos de bonos del Estado colombiano. Estos últimos se habían visto perjudicados por una moratoria de pagos decretada al final del gobierno de Olaya Herrera, cuando las deudas del Estado se habían vuelto insostenibles. Si bien López se demoró en encarar el problema, al fin organizó las cuentas y pagó.

Asimismo, mirando a la política exterior, López Pumarejo fue un convencido panamericanista, aunque trató de balancear el poderío de los Estados Unidos fomentando una mayor integración entre los otros países del hemisferio occidental. Como recuerda Eduardo Zuleta Ángel, la política exterior de López estuvo orientada a aumentar el peso de Colombia dentro del panorama americano y las principales acciones en este sentido fueron el retiro del país de la Liga de las Naciones y la propuesta de formar una Asociación de Naciones Americanas, que concebía como un organismo alternativo a la Unión Panamericana alentada por Washington, regido por una idea de no intervención como la que luego inspiraría la TIAR⁷⁰⁷.

Todo esto señala una voluntad de mantener una relación de amistad y de respeto con los Estados Unidos, aunque no una relación servil. “López – escribió Bushnell - nunca desplegó la íntima cordialidad hacia los Estados Unidos de su predecesor Olaya Herrera. López había permitido que se retrasaran los pagos de la deuda externa (principalmente proveniente de bancos estadounidenses), mientras concentraba recursos en programas domésticos,

⁷⁰⁶ David Bushnell, *op. cit.*, p.271.

⁷⁰⁷ El Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) es un pacto de defensa mutua que fue firmado el 2 de septiembre de 1947 en Río de Janeiro por la mayoría de los países de las Américas. Cabe señalar, además, que la transformación, en 1948, de la Unión Panamericana en la Organización de Estados Americanos (OEA) representó, a grandes rasgos, una afirmación de las ideas de López.

aunque firmó un tratado comercial que el Departamento de Estado venía buscando con vehemencia. Pero cuando Santos lo sucedió, las relaciones con los Estados Unidos volvieron a ser estrechas. Santos trajo las primeras misiones militares estadounidenses a Colombia, y reanudó el servicio pleno de la deuda externa, con lo que permitió que el país recibiera nuevos créditos del gobierno del Norte, a través del *Export-Import Bank*⁷⁰⁸.

Un proyecto modernizador

Los fuertes acentos sociales del gobierno de López Pumarejo deben ser leídos como parte de una estrategia para ganar consenso popular en vista de la realización de un proyecto modernizador de cuño liberal que iba mucho más allá de las meras cuestiones sociales y que apuntaba a hacer de Colombia un país moderno (o sea desfeudalizado) y soberano, por medio de una serie de transformaciones que estaban a media distancia entre el *New Deal* de Roosevelt y la política de Cárdenas en México. En la perspectiva de López Pumarejo, las reformas sociales no eran sólo una cuestión de justicia; eran los necesarios cimientos de un país moderno, democrático y económicamente dinámico. Para que Colombia pudiera modernizarse, el pueblo debía pasar de objeto a sujeto de la historia. Defender los derechos de los trabajadores y permitir cierto ascenso social era fundamental para ampliar el poder adquisitivo de la población y estimular la implementación de una economía capitalista de tipo moderno, protagonizada por ciudadanos-trabajadores con derechos y no por siervos, cuando no esclavos, sometidos al arbitrio del patrón. Al mismo tiempo, como señalado por Ricardo Arias Trujillo, la Revolución en Marcha no apuntaba a beneficiar únicamente a los pequeños campesinos o a los obreros; su fin era también el de presionar a los grandes terratenientes y los empresarios para que modernizasen sus actividades. La cultura de la resignación ínsita en el tradicionalismo católico y la amplia disponibilidad de mano de obra semiservil, desprovista de derechos sindicales y políticos, no estimulaban la modernización ni de la agricultura ni de la industria. Aumentar el poder político y adquisitivo de los trabajadores, como lo hizo López por medio de la reforma agraria y del apoyo al sindicalismo y a la formalización del trabajo, así como aumentar la tasación para las empresas, como se

⁷⁰⁸ David Bushnell, *op. cit.*, p.277.

hizo por medio de la reforma tributaria, estimulaba a los propietarios de las tierras y de las empresas a hacer inversiones para modernizar la producción y aumentar rendimientos. López Pumarejo y sus consejeros pensaban que esta dinámica - una dialéctica virtuosa entre capital y trabajo, generada desde el Estado - hubiera puesto al país en la senda de la modernidad.

La política cultural de la Revolución en Marcha

La Revolución en Marcha tuvo efectos también en el campo de la educación y de la política cultural. Mejorar el nivel educativo de la población – tanto de la base, como de las élites - y promover la construcción de una cultura auténticamente nacional, que no fuese solo un reflejo provinciano y tardío de modelos extranjeros, eran tareas necesarias para construir un país realmente democrático y soberano.

Hasta épocas muy recientes, la historiografía relativa a la República Liberal se ha enfocado principalmente sobre los aspectos políticos, descuidando los aspectos culturales. Pero estudios más recientes, como *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular* de Renán Silva o los trabajos de Miguel Ángel Urrego comienzan a llenar este vacío.

Un aspecto destacado de la política cultural de la Revolución en Marcha (campo en el cual, cabe notar, el discurso y práctica resultan bastante cercanos) es que sus principales teóricos fueron un puñado de intelectuales con ideas nacionalistas y sociales que ya hemos encontrado como colaboradores de revistas como *Universidad* o *Los Nuevos*, o entre los integrantes de los Bachué. Crecidos a mitad entre el periodismo y la política, estos intelectuales ya habían delineado con claridad lo que se necesitaba en materia de educación y construcción de una cultura nacional; sólo faltaba poner esas ideas en práctica y López Pumarejo, al abrirles las puertas de su gobierno, fue quien les dio esta posibilidad.

Alberto Lleras Camargo, Jorge Zalamea y Germán Arciniegas fueron quizás los más destacados entre estos intelectuales. Lleras Camargo fue uno de los principales consejeros del presidente durante el periodo de la Revolución en Marcha. Jorge Zalamea regresó a Colombia en 1936, abandonando el cargo de vicecónsul en Londres, para volverse secretario general del Ministerio de Educación, institución que llegó también a dirigir

durante 18 meses; además, entre 1937 y 1938, se convirtió en secretario general de la presidencia. Su cercanía a López era tal que, como mencionado, se comenzó a pensar que fuera él quien preparaba los discursos del mandatario. Germán Arciniegas, por su lado, dirigió la *Revista de Indias* (1938-1950), emanación del Ministerio de Educación⁷⁰⁹.

Para muchos intelectuales colombianos que habían militado en revistas de los años veinte como *Universidad* o *Los Nuevos*, la Revolución en Marcha representó la primera gran ocasión para poner en práctica sus ideas, ya que antes no solía haber colaboración entre gobierno e intelectualidad renovadora. Con razón Renán Silva escribió que “la República Liberal... representa una de las etapas de más alta integración entre una categoría de intelectuales públicos y un conjunto de políticas de Estado, al punto que puede decirse que sus proyectos culturales de masa fueron en gran medida la elaboración de grupos intelectuales que ocupaban las posiciones más elevadas en los instrumentos estatales de formación y extensión cultural – el Ministerio de Educación y algunas de sus dependencias particulares - , al tiempo que dominaban en el escenario cultural, sobre todo en prensa, en la radio y en el precario mundo del libro, lo que les garantizaba una posición directiva en cuanto a la orientación espiritual del país, o más exactamente de la “nación”, para acudir a su propio vocabulario”⁷¹⁰.

El centro de las operaciones culturales del gobierno de López Pumarejo fue el Ministerio de Educación, que trabajó con el apoyo de unos periódicos y unas revistas dependientes del gobierno u orgánicos al gobierno. Dos fueron las líneas de acción. Por un lado, el mandatario y su círculo más cercano trabajaron para educar y modernizar culturalmente a las grandes masas rurales de Colombia; por el otro, se preocuparon de formar unas élites al paso con los tiempos.

⁷⁰⁹ Al momento de su fundación, la *Revista de Indias* suplantó a la revista *Senderos*, que hasta ese momento había sido el medio de difusión oficial de la Biblioteca Nacional de Colombia, como publicación cultural del gobierno liberal.

⁷¹⁰ Renán Silva, *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, ed. La Carreta, 2005, p. 22.

Educar a las masas

Uno de los proyectos más destacados del gobierno se denominó Cultura Aldeana. Ya desde 1934, cuando a dirigirlo era el centenarista Luis López de Mesa, este proyecto se propuso combatir el analfabetismo y elevar el nivel educativo e higiénico-sanitario de la población de las áreas rurales por medio de criterios racionalistas e instrumentos modernos. La Revolución en Marcha no pensó solo en el bienestar material del campesino; apuntó también a fomentar su sentido de la dignidad personal y su conciencia de tener derechos civiles y políticos, elevándolo así de una condición semiservil al rango de fuerza de trabajo moderna, apta para un mercado de carácter liberal-capitalista.

Alfredo Molano y Cesar Vera recuerdan que la Campaña de Cultura Aldeana y Rural – este fue su nombre completo - fue implementada “mediante los elementos educativos modernos de la radiodifusión, el cinematógrafo, las bibliotecas, la designación de médicos, odontólogos y abogados, y la constitución, dotación y manutención técnica de una Comisión de Cultura Aldeana, compuesta por peritos en urbanismo, salubridad pública, agronomía y pedagogía, además de un relator literario o perito en sociología”; el proyecto “fue el primer intento de revolucionar la escuela rural poniéndola al servicio de un ideario liberal y de unas aspiraciones innegablemente populares”; y al mismo tiempo - dato no menor - apuntó a poner en comunicación la administración pública con las necesidades, sentimientos y opiniones del pueblo proletario⁷¹¹.

El órgano ejecutivo del proyecto era la Comisión de Cultura Aldeana, que debía instalarse en cada departamento, tomando como unidad de trabajo a los municipios que tuviesen de quinientos a cinco mil habitantes. La implementación del proyecto permitió realizar un gran inventario de la nación y un diagnóstico sociológico sobre bases experimentales. Este es el ámbito del cual salieron los conocidos informes de Jorge Zalamea sobre Nariño o de Gregorio Hernández de Alba sobre la Guajira, que abrieron los ojos de las élites capitalinas

⁷¹¹ Alfredo Molano y César Vera, *Evolución de la política educativa en el siglo XX*, Bogotá, Ed. Universidad Pedagógica Nacional, 1982, p.51.

sobre realidades socioculturales antes poco conocidas⁷¹². En últimas, el proyecto de Cultura Aldeana fue una gran aventura orientada al descubrimiento del país profundo, tanto en sentido geográfico, como étnico y social; y uno de sus resultados principales fue la toma de conciencia, de parte de las élites, no solo de la dramática realidad social, sino también de la gran complejidad cultural de la nación.

Uno de los efectos del proyecto fue el de poner al país a contacto con la riqueza de su propia cultura popular. Al parecer, al comienzo no había una intención de estudiar y valorar la cultura popular, pero las interacciones entre los intelectuales del centro y la cultura de las periferias estimuladas por los proyectos educativos de la República Liberal terminaron abriendo los ojos de muchos acerca de la riqueza y la diversidad cultural de las diferentes regiones del país. Esto dio paso a un estudio más sistemático del mosaico cultural de la nación y a la creación de instituciones específicas a eso deputadas.

Formar a las élites

Si López se preocupó por la educación de las masas, no descuidó la de las élites. Como escribe Renán Silva, “la idea de conocer y valorizar la actividad cultural de las masas será un desarrollo complementario de la idea de extender la cultura a las masas”⁷¹³.

Paralelamente al proyecto de Cultura Aldeana, el gobierno de López Pumarejo y el sucesivo de Eduardo Santos promovieron la creación de instituciones educativas de alto perfil. “Buena parte de los esfuerzos emprendidos por el gobierno, apoyado por un grupo de intelectuales de alto nivel, se concentraron en los estudios superiores”, afirma Ricardo Arias Trujillo⁷¹⁴. Emblemática fue la creación, en 1936, de la Escuela Normal Superior. Con el apoyo de un puñado de científicos europeos huidos del nazi-fascismo, entre los cuales sobresalen el etnólogo francés Paul Rivet y el geógrafo alemán Ernesto Guhl, la institución “se convirtió en un centro intelectual que renovó las prácticas del saber en diferentes

⁷¹² Cfr. Jorge Zalamea, *Esquema para una interpretación socioeconómica del departamento de Nariño, Bogotá*, ed. Ministerio de Educación Nacional-Comisión de Cultura Aldeana, 1935; y Gregorio Hernández de Alba, *Etnología Guajira*, Bogotá, ed. ABC, 1936.

⁷¹³ Renán Silva, *op. cit.*, p.30.

⁷¹⁴ Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p.65.

disciplinas”⁷¹⁵. La Escuela era subdividida en cuatro áreas (Ciencias naturales, Física y matemáticas, Literatura e idiomas, Ciencias sociales) y “contribuyó de manera decisiva a las primeras formas de institucionalización de las ciencias sociales en el país. Esto significa - concluye Arias Trujillo - que propició la profesionalización de disciplinas como la historia, la antropología, la geografía, la lingüística, etc., que hasta el momento habían estado en manos de simples aficionados...”. Pero el hecho decisivo, con respecto al pasado, fue que muchas de estas investigaciones se centraron “en el muy novedoso estudio de los rasgos étnicos, geográficos, lingüísticos, históricos, culturales, del país, destacando sus particularidades, en ocasiones sus riquezas y, en todos casos, la diversidad de la nación”⁷¹⁶.

En 1942, ya durante la administración Santos, aparecieron también el Instituto Etnológico Nacional, fundado por el antes mencionado etnólogo francés Paul Rivet durante un periodo en el cual permaneció exiliado en Colombia⁷¹⁷, y el efímero Instituto de Altos Estudios Sociales, creado en por Germán Arciniegas cuando ocupó el cargo de ministro de Instrucción⁷¹⁸.

Otra línea de acción importante fue la modernización de la Universidad Nacional por medio de la creación de nuevas facultades, el apoyo a la investigación y la creación de un campus universitario con el cual se quería favorecer el establecimiento de relaciones entre los distintos saberes. Para López Pumarejo y los intelectuales que lo rodeaban había una

⁷¹⁵ Ibid., p.66.

⁷¹⁶ Ibid., pp. 66-67. Acerca de la Escuela Normal Superior, véase también Jaime Eduardo Jaramillo, “La Escuela Normal Superior: un semillero de las ciencias humanas y sociales”, en Rubén Sierra Mejía (ed.), *República liberal: cultura y sociedad*, Bogotá, ed. Universidad Nacional, 2009, pp. 557-603.

⁷¹⁷ Fundador, en 1938, del Museo del Hombre de París, Paul Rivet fue un activo antifascista. Opositor del régimen filonazi del mariscal Petain, durante la Segunda guerra mundial, transcurrió un periodo de exilio en Colombia y luego trabajó como consejero cultural para el Comité Francés de Liberación Cultural (CFLN) en México. En su obra más notable, publicada en 1943 y titulada *Los orígenes del hombre americano*, Rivet ofrece una serie de argumentos lingüísticos y antropológicos para sostener la tesis según la cual el poblamiento de América habría sido el resultado de migraciones procedentes de Asia, Australia, Polinesia y Melanesia.

⁷¹⁸ En cuanto a progresismo social, la presidencia de Enrique Santos tiende a ser considerada como una “pausa” con respecto a los dos gobiernos de López; sin embargo, por lo que concierne la construcción de una cultura nacional y la creación de instituciones para conocer mejor el país, se trató de un gobierno muy productivo.

estrecha relación entre la construcción del campus de la Universidad Nacional y la creación de una cultura nacional.

Ricardo Arias Trujillo ha dicho eficazmente que la política de López Pumarejo promovía “el reconocimiento de la diversidad cultural, regional, lingüística, constituía un paso hacia la construcción de un modelo de nación mucho más complejo que el que habían construido las élites de finales del siglo XIX: así, a un país católico, hispanohablante, y , si no blanco, al menos mayoritariamente mestizo, identificado con los modelos de “civilización” europeos, se sumó, todavía con muchas dificultades y no pocas contradicciones, la imagen de una nación más diversa, más plural, que hundía sus raíces en los tiempos prehispánicos”⁷¹⁹.

La invención de la “cultura popular”

La actividad cultural promovida desde el Estado contribuyó a forjar una imagen del país diferente a la que se solía presentar anteriormente los círculos oficiales. En lugar de la Colombia hispanizante, se consolidó la imagen de un país culturalmente diversificado.

Uno de los resultados principales de la política cultural de la República Liberal y, en particular, de la Revolución en Marcha fue la invención de una “cultura popular” entendida como folclor y constituida por bailes, cantos, recitación popular, trajes y artesanías. “López y su “equipo cultural” de colaboradores – sostiene Renán Silva - desplegaron importantes esfuerzos para rescatar y promover la “cultura popular”, el “folclor” (fabulas, coplas, refranes, cuentos, etc.) considerados por los intelectuales liberales como una especie de “reencarnación de lo más auténtico que tiene un pueblo”⁷²⁰.

Para Silva, existe un nexo directo entre la creación de instituciones como la Escuela Normal Superior u el Instituto Etnológico Nacional y la formación, durante los años cuarenta, de la Comisión Nacional de Folclor y de la *Revista Nacional de Folclor*. De hecho, si se miran los nombres de quienes, hacia 1946, conformaban la Junta Directiva de la Comisión Nacional de Folclor, o si se lee el primer número de la *Revista Nacional de Folclor*, que dicha comisión publicó bajo los auspicios del Ministerio de Educación Nacional, se destaca la presencia,

⁷¹⁹ Ricardo Arias Trujillo, *op. cit.*, p.67.

⁷²⁰ Renan Silva, *op. cit.*, p. 25.

junto a los recolectores autodidactas de material folclórico, de muchos nombres provenientes de la primera generación de antropólogos colombianos formada en la Escuela Normal Superior y en el Instituto Etnológico Nacional⁷²¹.

De acuerdo con Silva, “la Política Cultural de la República Liberal constituyó una fase original en la construcción de una cierta representación de la cultura popular, representación que la piensa a través de una matriz folclórica, que la recrea como “folclor” y como “tipicidad”, y que en buena parte el resto del siglo XX colombiano simplemente ha vivido de esa misma “invención”, de tal manera que gran parte de los estudios de la llamada “cultura popular” son, desde esa época, tan sólo un larguísimo comentario, con visos de repetición, de las posibilidades limitadas que ofrece la interpretación folclórica o folclorizante de la cultura, y esto a pesar de la posterior constitución de instituciones académicas y de grupos intelectuales que, de manera formal, se localizan en una perspectiva de interpretación de las culturas populares en apariencia alejada de la matriz folclórica”⁷²².

En últimas, esta representación de la “cultura popular” como folclor apuntaba a algo no disímil de lo que Mosse llamó “nacionalización de las masas” y puede ser considerada – en paralelo con lo que sucedió en la Alemania nazi, que hacía del folclor teutónico una de las máximas expresiones de lo ario - otro aspecto de “nueva política” introducido por el liberalismo.

No escapa, por otro lado, que el acercamiento al folclor popular de parte de la República Liberal tiene puntos de contacto con aquella tradición conservadora (José Manuel Marroquín, Rufino José Cuervo) que desde la segunda mitad del siglo XIX había mostrado un interés de corte romántico-costumbrista hacia las tradiciones populares, consideradas como depositarias del alma de la nación. Es con base en este tipo de discursos que un artista de impostación tradicionalista como Luis Alberto Acuña puede ser acercado a figuras como José Domingo Rodríguez o Ramón Barba, decididamente más progresistas en lo social, en el ámbito del arte llamado bachué.

⁷²¹ Ibid., n. 16.

⁷²² Renán Silva, *op. cit.*, p. 21.

La apropiación de la “cultura popular” de parte la élite liberal no nace sorpresivamente. Es el resultado de todo un proceso político-cultural que el partido vive durante los años veinte y que tiene su clivaje en el momento en el cual el liberalismo, asimilando el pensamiento de intelectuales como Haya de la Torre o Mariátegui, comienza a identificar lo indígena con la masa labriega y deja de ser la ideología de una estrecha hermandad de progresistas iluminados para transformarse en una fuerza popular. Para el nuevo partido, valorar lo nacional frente a lo extranjero y lo popular frente a lo elitista era una necesidad política de primer orden.

Sin embargo, este fenómeno no está exento de contradicciones. Si por un lado la “cultura popular” es valorada por el discurso político y la investigación académica, al mismo tiempo es atacada por las políticas modernizadoras que llevó adelante la misma República Liberal y, en particular, el lopismo. Como el folclor representa la ritualización de una tradición que se está perdiendo, la aparición del concepto de “cultura popular” denota, en quienes lo formulan y lo utilizan, el sobrevenir de una brecha entre la cultura popular y quienes la estudian.

La Revolución en Marcha y el arte nacional

Durante la “revolución en marcha”, el arte colombiano continuó con el proceso de redescubrimiento y valorización de lo popular empezado a comienzo de los años treinta por artistas como José Domingo Rodríguez, Ramón Barba, Hena Rodríguez o Luis Alberto Acuña; pero no se limitó a indagar lo popular, también lo politizó, proponiendo una identificación entre pueblo-nación y liberalismo progresista, y poniendo claramente una serie de problemas de carácter político y social.

Una figura bisagra entre el arte de la primera y de la segunda mitad de los treinta es la de Luis Benito Ramos. Sus reportajes fotográficos contribuyeron a la “invención del pueblo” y a su apropiación simbólica de parte de la República Liberal. Según Jorge Orlando Melo, “Ramos, junto con otros artistas de la época, fue reconstruyendo la percepción que intelectuales, escritores, pintores o escultores, tenían de Colombia y sus gentes. La paradoja de esto radica sobre todo en que, para poder contribuir a crear esa nueva realidad nacional,

tenía que creer que estaba apenas registrándola con sinceridad, buscando el carácter o la vida del pueblo en sus rostros, sus gestos o sus vestidos. La importancia de su obra puede advertirse por ello al ver cómo muchos de los fotógrafos posteriores insistieron, quizás en forma menos directa y profunda, en los rasgos de una realidad que él había en buena parte definido”⁷²³.

En el marco de la Revolución en Marcha, esa realidad nacional que Ramos había comenzado a estetizar – sobre todo a uso y consumo de los centros urbanos, que ya habían empezado a percibirla como algo exótico – empezó a volcarse en frescos pintados sobre las paredes de los edificios públicos y en grabados de entonación social. Sin embargo, existía una importante diferencia: la obra de Ramos no trataba directamente asuntos políticos o históricos, mientras los murales y los grabados de entonación nacionalista que fueron realizados en la segunda mitad de los treinta sí solían hacerlo.

Los principales artífices de esta radicalización partidista de una idea de pueblo-nación fueron artistas como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Gonzalo Ariza, respectivamente por la vía del mural (los primeros dos) y del grabado (el último). En el marco de un intento de construir y difundir un modelo imaginado de nación de corte liberal, estos artistas solían dirigir sus miradas hacia México, donde, ya desde la década anterior, los gobiernos posrevolucionarios habían logrado hacer del arte un poderoso vehículo de difusión de toda una idea y un proyecto de nación.

Durante la Revolución en Marcha se registran las primeras comisiones oficiales de murales de contenido político-social e histórico para los edificios públicos, como los que el Concejo Municipal de Medellín encargó a Pedro Nel Gómez para el Palacio Municipal de la capital del Departamento de Antioquia, o los que el Ministerio de Gobierno encargó a Ignacio Gómez Jaramillo para el Capitolio Nacional. Al mismo tiempo, empezaron a circular en la prensa linoleografías y grabados en madera de entonación popular y político-social que

⁷²³ Luis B. Ramos 1899-1955. *Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, (cat.), Santa Fe de Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, abril-junio 1977; véase también, *40 fotos de Luis B. Ramos 1899-1955*, (cat.), Bogotá, Banco de la República, 1989. Unas reflexiones sobre como los artistas “inventan” al pueblo se encuentran en Geneviève Bolléme, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, México, Grijalbo, 1990 (cit. en Renán Silva, *op. cit.*, p. 18).

dialogaban con la plástica mexicana, como las que Gonzalo Ariza y Sergio Trujillo Magnenat publicaron en *Acción Liberal* o en la revista *Pan*.

Pedro Nel Gómez

El primer artista que supo dar forma plástica a los desafíos de carácter social, cultural y político planteados por la República Liberal fue el muralista antioqueño Pedro Nel Gómez. “Buen número de los pintores jóvenes de entonces – comentó el artista - acabábamos de desembarcar de Europa y traíamos nuestro equipaje lleno de lecciones y de sueños para el futuro. Pero debimos empezar por la protesta social, por la solidaridad con el nuevo país, que comenzaba a enderezarse de su postración centenaria”⁷²⁴.

Directa o indirectamente, los murales de Pedro Nel Gómez respaldaron el proceso de cambio social que se abrió con la República Liberal. En ellos, sobresalen dos características: por un lado, el recurso a una figuración coral, en la cual los planteos sociopolíticos, cargados de matices expresivos y simbólicos, se alejan tanto del amaneramiento academicista como de los *ismos* deshumanizados; por el otro, la búsqueda de un dialogo directo con la colectividad, al tener como destinación privilegiada las paredes de los edificios públicos.

El pueblo antioqueño es al tiempo el principal destinatario y el principal sujeto de la obra de Pedro Nel Gómez. La mayoría de sus frescos habla de las creencias, la estructura emocional, las luchas y los desafíos de los pobladores de Antioquia. La mirada del maestro está imbuida de un nacionalismo de fondo biológico, que comparte con otros exponentes de la cultura antioqueña de la época - desde Efe Gómez a Cesar Uribe Piedrahita – detrás del cual se advierten ecos positivistas, sumados a algunas sugerencias que parecen provenir de la atmósfera cultural del fascismo, que el artista respiró durante un periodo de formación que transcurrió en Italia, entre 1924 y 1930. Pero no hay idealizaciones o representaciones reconfortantes de la patria. Todo lo contrario. Como aclara el escritor y crítico argentino

⁷²⁴ Pedro Nel Gómez, “Pedro Nel habla de sí mismo”, en Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *Pedro Nel Gómez*, Bogotá, ed. Villegas, 1981 (cit. por Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Colcultura, 1995, p. 75).

Ángel Guido en una monografía inédita que redactó a mitad de los años cincuenta a pedido del maestro, Pedro Nel Gómez no pinta una patria feliz y amena, sino una patria que sangra y que duele, representada por temas como el trabajo sacrificado del minero, los niños hambrientos, los barequeros expuestos a las enfermedades tropicales o la amenaza constante del imperialismo extranjero⁷²⁵.

Cabe señalar que Pedro Nel Gómez no se distinguió sólo como muralista. Fue también dibujante, acuarelista, escultor, ingeniero, arquitecto, urbanista, filósofo. Pero el mural constituye lo más destacado e históricamente trascendental de su producción. A sus ojos, el mural era el único medio que permitía la representación de la vida de un entero pueblo. El cuadro de caballete no daba abasto para semejante tarea. Esta vocación muralista, acompañada a un explícito rechazo de los ismos europeos, coloca a Pedro Nel Gómez en el surco de una tradición típicamente americana inaugurada por el muralismo mexicano, aunque su un estilo no miraba a la pintura mexicana y siempre fue fuertemente personal. No acaso Ángel Guido, en su monografía, inscribe al muralismo mexicano y a Pedro Nel Gómez dentro una amplia corriente de “rehumanización del arte” que veía asomarse en el mundo, pero sobre todo en América, luego de un periodo en el cual el arte, condicionado por las propuestas de las vanguardias históricas, se había alejado del hombre, de su entorno y de sus problemas⁷²⁶. En el muralismo mexicano y en Pedro Nel Gómez, Guido reconoce “una franca intención de abandonar los ismos”⁷²⁷ y esto le permite colocar la pintura regionalista del maestro dentro en un más amplio horizonte americano y americanista. “Pedro Nel - escribe - es un abanderado de esta cruzada americana...y forma parte de ese

⁷²⁵ A mitad de los años cincuenta Guido fue contratado por el maestro y por su círculo más cercano para escribir un texto monográfico que debía servir para internacionalizar la figura del muralista antioqueño. Dicho texto fue redactado, pero nunca alcanzó a ser publicado. Una copia dactilografiada permanece en el archivo de Pedro Nel Gómez en la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez. Cfr. Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*, manuscrito inédito, 1955-56, Centro de documentación Pedro Nel Gómez – de aquí en adelante CDPNG -, Medellín.

⁷²⁶ A los ojos del intelectual argentino, América era especialmente apta para guiar este proceso de rehumanización, sobre todo en virtud de su paisaje virgen y de su hombre aún no descubierto en el plano del espíritu. Al respecto, véase Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Santa Fe, Argentina, ed. Universidad Nacional del Litoral, 1941.

⁷²⁷ Guido ve en el muralismo mexicano y en el caso colombiano de Pedro nel Gómez “una franca intención de abandonar los ismos”. Cfr. Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, pintor de la patria, op. cit.*, p.8.

ejército de poetas, novelistas, pintores, escultores, músicos, lanzados a crear obra donde se advierta, franca o embozadamente, la indesplazable presencia de América”⁷²⁸.

Pero cabe subrayar que en la obra de Pedro Nel Gómez lo americano y hasta lo nacional son expresados, antes que nada, a través de lo regional antioqueño. El artista se siente americano y colombiano, pero primero se considera antioqueño. Los tres patriotismos no se excluyen, al contrario, se complementan.

En el ciclo de frescos que pintó, entre 1935 y 1938, en el Palacio Municipal de Medellín, Pedro Nel Gómez la llevó a cabo la primera grande representación plástica de la realidad paisajística, humana y política de Antioquia. En las páginas siguientes se procederá a un breve recuento del periodo formativo de Pedro Nel Gómez, para luego pasar a un examen detallado de los murales del Palacio Municipal, interpretados como expresión de una idea liberal de nación, muy vinculada al contexto histórico de la Revolución en Marcha.

La infancia y la figura paterna

Pedro Nel Gómez nació en 1899 en Anorí, un pequeño poblado minero del oriente antioqueño, donde el padre, hombre de convicciones liberales, trabajó como ingeniero y empresario de minería hasta que la guerra de los Mil Días (1899-1902) hizo que quebrara y se mudara con toda la familia a Medellín, donde emprendió estudios de derecho y se acercó a la política, alcanzado a volverse diputado en el Congreso.

A pesar de no haber vivido de manera estable, si no en su primerísima infancia, en las zonas mineras del oriente antioqueño, durante su juventud Pedro Nel Gómez debe haber recorrido varias veces esa región en compañía del padre, quedando impresionado por la dureza y la intensidad de la vida que se conducía en esos lugares.

La figura del padre y los recuerdos de la vida de los mineros han sido elementos fundamentales a la hora de determinar la vocación artística, los sentimientos humanos y

⁷²⁸ Ibid. p.12. Pedro Nel es inscrito por Guido en una corriente de muralismo americano que “presenta al hombre con sus tragedias y sus ilusiones, con sus angustias y sus esperanzas, con sus rebeliones y sus derrotas, con su sed de justicia social y sus desfallecimientos, con su fe cristiana esperanzada y su anarquismo destructor. Y todo ello circunvalado por la magia cósmica de nuestro flamante continente indescubierto aún en espíritu” (p.13)

los ideales políticos del maestro. Del padre, al que admiraba mucho, heredó en particular la sensibilidad social y las convicciones políticas, mientras el espectáculo, al tiempo épico y trágico, de los mineros que luchaban por la vida en medio de un ambiente hostil lo acercó a la estructura emocional de las multitudes rurales, que es la fuente de la cual brota la mayoría de su pintura.

De acuerdo con un breve esbozo autobiográfico redactado al final de su vida (1981), su padre le transmitió tanto una fuerte conciencia social como el hondo sentimiento nacionalista, al límite del chovinismo, que empapa toda su obra. “Mi padre – anotó - era liberal radical y socialista de corazón y, como consecuencia de la guerra de los Mil Días, sus negocios y finanzas se vinieron literalmente a pique. Él había sido empresario de minas en aquellas latitudes. En “El Infierno” y “El Cándelo” dirigió hasta quinientos barequeros. Cundo tuvimos que salir de nuestros lares acosados por la persecución política y por la pobreza, nos instalamos en Medellín, donde vino a estudiar leyes y a vincularse al foro y a la política, llegando a ser Concejero de Estado y Congresista. De este luchador infatigable aprendí la vocación por la defensa de nuestro pueblo y de los fueros de la nacionalidad y un amor sin eclipses por la Patria y por cuanto de auténtico y raizal ella representa”⁷²⁹.

Diego León Arango Gómez, autor de una tesis doctoral sobre Pedro Nel Gómez, puntualiza que el padre fue diputado del Congreso Nacional durante el bienio 1919-20 y que, desde ese lugar, promovió dos importantes leyes orientadas a garantizar los derechos sociales y la tutela de las riquezas del subsuelo del país. Una, la ley 78 del 19 noviembre de 1919, garantizaba y regulaba por primera vez el derecho de los obreros a la protesta; la otra, la ley 120 del 30 de diciembre de 1919, protegía y regulaba la explotación de los yacimientos y depósitos de hidrocarburos existentes en el país. “Pedro Nel – afirma Diego León Arango - fue un profundo admirador de su padre, cuyas ideas políticas están siempre presentes en

⁷²⁹ Pedro Nel Gómez, “Pedro Nel habla de sí mismo”, en Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, p.5.

el desarrollo de su carrera artística y son el núcleo del programa de los murales del Palacio Municipal”⁷³⁰.

Cabe mencionar dos máximas que el padre hizo esculpir sobre su propia tumba. Una dice: “La suerte de los pueblos, como la de los individuos, depende de su propio esfuerzo. El indiferentismo conduce directamente a la servidumbre política, destruyendo hasta el derecho de quejarse”; y la otra: “Se sirve mejor a los pueblos y a los hombres diciéndoles la verdad, aunque les duela, que adulándoles”⁷³¹. Toda obra de Pedro Nel Gómez, con su compromiso nacionalista y su apartamiento de la estética de lo bonito para presentar, como dijo Ángel Guido, la patria que duele, parece un largo comentario a estas máximas paternas.

El “espectáculo humano” de la minería

La epopeya de la minería antioqueña de comienzo del siglo XX es, junto con la influencia paterna, un elemento clave para comprender la poética de Pedro Nel Gómez. En más de una ocasión, el artista afirma de tener grabadas de forma imborrable en su memoria las grandiosas escenas de lucha por la vida a las cuales asistió en el oriente antioqueño. “En Anorí – escribe - en mi infancia conocí la minería directamente. Sin ganadería, sin agricultura y sin café, las minas constituían realmente el único patrimonio colectivo de la gente del común. Lo que he pintado en mis cuadros y en mis frescos no lo inventé, lo bebí en la realidad. El barequeo y la minería de socavón eran la alcancía del pueblo. Allí buscaba el pobre su granito de cada día. Los barequeros y barequeras iban en brigadas; no por centenares sino por miles se contaban sus regimientos. El trabajo como gesta popular, la participación de la mujer en la vida civil, la tragedia y el misterio los vi yo de cerca en aquellos primeros años... Ya en mi adolescencia sentía el anhelo de oficio y de taller, para poder decir al mundo todas las inquietudes que mi gente había venido acumulando por

⁷³⁰ Diego León Arango Gómez, *Pedro Nel Gómez: ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, Medellín, Colombia, ed. Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez, 2014, p. 45.

⁷³¹ Ibid. Hay también una tercera máxima que aparece redactada a mano, junto con las otras dos, sobre un marco fotográfico en la casa de Cirse Urania Sencial Gómez: “El hombre viene a ser verdaderamente libre, cuando, despojado de prejuicios y preocupaciones, le pierde el miedo al diablo y le toma confianza a Dios”.

centurias. No he carecido de tema: el espectáculo humano que encontré al nacer es inagotable”⁷³².

Pedro Nel Gómez quedó asombrado frente a la epopeya de las multitudes de mineros que se afanaban en busca del oro, empujados por la penuria, pero también por oscuras fuerzas primitivas. Lo impresionó el debatirse de la vida en esas comarcas olvidadas, acechadas por una naturaleza hostil. Quedó estupefacto frente al estremecimiento vital, la perpetua agitación, la fuerza de ánimo y todo el conjunto de potentes pasiones elementales - la aventura, la ambición, la soledad - que latían en el ánimo de los pobladores de las regiones mineras. No idealizó el mundo de la minería, pero sintió una invencible atracción por el espectáculo que ofrecía: el espectáculo, al tiempo trágico y sublime, de la vida en su estado más puro; de la vida cruda, desnuda, sin ningún tipo de amparo político, en continua tensión entre el instinto de supervivencia y el pavor de la muerte. Es esta misma vida que late, transfigurada simbólicamente y llevada hasta el plano del mito, en una pintura como *Amazonomaquía* o en la sección del “combate sin armas” del mural de la *República* en el Palacio Municipal de Medellín.

Pedro Nel Gómez desarrolla una poética vitalista en la cual no hay espacio para la dimensión metafísica y donde el protagonista indiscutido es un pueblo antioqueño dotado de una extraordinaria “fuerza biológica” – este concepto, de matriz positivista, retorna varias veces en los comentarios del maestro acerca de su obra – que se ha forjado en el ámbito de una larga lucha del hombre en contra de una naturaleza hostil (el trabajo) y que se manifiesta en fenómenos como la fertilidad de la mujer (aumento demográfico) o en la tendencia de la raza antioqueña a proyectarse sobre otros departamentos de la región (colonización). Madres que paren hijos y padres que se matan de trabajo, aquí reside la fuerza del pueblo de Antioquia.

Otro rasgo de la pintura de Pedro Nel Gómez que se relaciona con sus recuerdos infantiles de la región minera es la centralidad que en ella ocupa el hombre. La fuerte presencia de

⁷³² Pedro Nel Gómez, “Pedro Nel habla de sí mismo”, en Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 6.

figuras humanas debe ser leída como una reacción frente a una naturaleza sobrecogedora. “Creo – dice el artista - que el terror del silencio, el peso de la noche, el ulular de los montes, el misterio pavoroso de la soledad en caminos y cañadas, todo ello engendra una necesidad de expresión y de plasmación antropomórfica. A mí no me arrullaron con fabulas inocentes. Mi infancia fue un recuento de historias escalofriantes ocurridas a la vera de mi cercado”⁷³³.

De Medellín a Bogotá

Durante su formación en Medellín, Pedro Nel Gómez se dividió entre el arte y la ciencia. En cuanto al arte, tomó clases con los pintores Humberto Chávez y Gabriel Montoya, manifestando desde el comienzo un instintivo rechazo frente a la imposición de modelos foráneos, muy común en la educación de corte académico de aquellos años. “Los modelos académicos – dirá al final de su vida -, las Venus de yeso, los ejercicios meramente escolásticos y puramente repetitivos merecieron desde el principio mi rechazo, aquí y en la escuela de Florencia. Aspiraba a la expresión de un mundo personal por medios igualmente propios”⁷³⁴. En ámbito científico, en cambio, hizo estudios de ingeniería, arquitectura y urbanismo que le infundieron una “devoción apasionada por el mundo de la ciencia, por los grandes constructores de los sistemas que han ido abriendo cauce al progreso de la humanidad y la han lanzado a la conquista del espacio”⁷³⁵.

Se delinea así el perfil de un hombre que abraza el universalismo en materia de ciencia, tecnología y progreso, pero que no hace lo mismo en materia de expresión artística, donde propende por un relativismo de carácter identitario, al tiempo regionalista, nacionalista y americanista. A los ojos de Pedro Nel Gómez, los modelos del arte clásico, fundamento de la enseñanza académica, no eran realmente universales como se pretendía que fueran. Su validez se limitaba al ámbito europeo, ya que no podían reflejar ni la manera de mirar ni la de sentir de las poblaciones no europeas. Al academismo europeizante, oponía la idea de una expresión libre, anclada en la realidad física y vivencial de América.

⁷³³ Ibid. p. 8

⁷³⁴ Ibid. p.8

⁷³⁵ Ibid.

Un cambio importante en la vida de Pedro Nel Gómez se dio en diciembre de 1923, cuando se mudó a Bogotá con un contrato para trabajar en la oficina de un ingeniero mexicano de apellido Zarate. Su permanencia en la capital duró hasta febrero de 1925 y resultó enriquecedora tanto por sus experiencias laborales como arquitecto (colaboró en importantes proyectos con Pablo de la Cruz y con el hermano Marco Tulio) como por los contactos que tuvo con los círculos de intelectuales de avanzada que frecuentaban el café Windsor y que también, como él, abogaban por una modernización integral, capaz de conjugar la expresión de una identidad particular (nacionalismo cultural) con el progreso material y social. En otras palabras, Bogotá no hizo sino agudizar en Pedro Nel Gómez la vocación de nacionalizar en profundidad el arte colombiano.

El artista vivió en la capital entre el cierre de la primera época de *Universidad* y el lanzamiento de la revista *Los Nuevos* y de la segunda época de *Universidad*. No alcanzó a participar directamente en ninguna de estas empresas editoriales, pero estuvo muy cerca de la bohemia del Windsor, que era la cuna de todas estas iniciativas. “Yo era amigo del grupo en donde estaban León de Greiff, Jorge Zalamea, el caricaturista Ricardo Rendón; fui el pintor del grupo. Nos reuníamos siempre en el café Windsor”, comentó años después en una entrevista⁷³⁶.

Un importante comentario pictórico acerca de esta época de la vida del artista es la acuarela *Las alegres comadres del Windsor, homenaje a Ricardo Rendón* que fue realizada en 1934 y de la cual existen otras versiones, entre las cuales un óleo de 1938 (Fig. 152) y otro de 1962. En el óleo de 1938 – la versión más conocida – el artista recurre a un estilo constructivo-cezanniano para presentar una escena fuertemente teatralizada - lo señalan el título de derivación shakesperiana y la cortina roja amarrada al lado derecho - que se configura como

⁷³⁶ Eduardo Marceles Daconte, “Pedro Nel se toma a Bogotá”, en *Revista Nueva Frontera*, CDPNG, doc. n. 5-146, cit. en Diego León Arango, *op. cit.* p.61. En su memorial, el maestro escribe: “En la capital me encontré en el “Café Windsor” con grandes talentos de mi tierra: León de Greiff, Ricardo Rendón, Cesar Uribe Piedrahita, Tomás Carrasquilla... Cito estos nombres pensando en un grupo importante de escritores y de artistas que trabajaban en concierto tratando de darle forma y expresión a su sociedad y al mundo en que vivimos” (Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, p.9). Pero seguramente, pudo conocer también figuras como José Eustasio Rivera, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Jorge Zalamea o los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo, que en esos años fraguaban la publicación de la revista *Los Nuevos*.

una especie de “última cena bohemia” en la cual la risa se entremezcla al llanto. Al centro, algo aislado, está Ricardo Rendón, vestido como un *dandy* y con una expresión enajenada que prefigura su suicidio, acontecido en 1931. A sus lados se encuentran algunos de los protagonistas de las tertulias en el Windsor, como Tomás Carrasquilla, León De Greiff, Jorge Zalamea y el propio Pedro Nel Gómez. El grupo está rodeado de botellas, copas, frutas y mujeres alicoradas – posiblemente se trate de prostitutas – que exhiben senos y piernas.



Ilustración 152 - Pedro Nel Gómez, Las alegres comadres del Windsor, óleo sobre tela, 1938

¿Cómo llegó Pedro Nel Gómez a ser parte de la bohemia del Windsor? Un posible intermediario pudo ser el arquitecto Pablo de la Cruz, para el cual el artista trabajó en Bogotá⁷³⁷. De la Cruz era una figura de relieve del panorama intelectual colombiano de la época y, como ya señalado anteriormente, fue una de las primeras voces en abogar por una “nacionalización” de la arquitectura colombiana. Este contacto pudo favorecer el acercamiento de Pedro Nel Gómez a aquellos círculos culturales capitalinos que buscaban

⁷³⁷ Para el destacado arquitecto y urbanista bogotano Pablo de la Cruz, Pedro Nel Gómez realizó los planos del patio posterior de la Gobernación de Cundinamarca, de la capilla de la Universidad Pedagógica en Bogotá y de la iglesia parroquial de Cáqueza.

una independización a varios niveles (literatura, arte, arquitectura) de la cultura colombiana.

Una de las primeras señales del acercamiento a estos círculos intelectuales es una exposición de alrededor de sesenta acuarelas que Pedro Nel Gómez, al poco tiempo de llegar a Bogotá, montó en la librería Santafé, cuyo propietario era Gustavo Santos⁷³⁸. Como se recordará, dicha librería estaba conectada con el Centro de Bellas Artes y con el grupo de artistas e intelectuales que gravitaban alrededor de la primera época de la revista *Universidad*. Encontrar al joven Pedro Nel Gómez exponiendo en este espacio pionero para el desarrollo y la valoración del arte nacional implica acercarlo a los ambientes más renovadores del arte colombiano⁷³⁹. Lo prueba el hecho que el año siguiente, entre el 10 y el 30 de octubre, el artista expuso junto con Eladio Vélez, otro pintor antioqueño con el cual en ese momento era muy amigo⁷⁴⁰, en el ámbito de una muestra colectiva organizada por el Centro de Bellas Artes⁷⁴¹.

Sin embargo, es oportuno subrayar que la proximidad a los ambientes renovadores no impidió a Pedro Nel Gómez de frecuentar también los ambientes académicos. Tomó clases de anatomía y perspectiva en la Escuela de Bellas Artes con el maestro Antonio Cano y entró en contacto con los principales artistas académicos del momento⁷⁴². “Antes de zarpar para Europa – comentó - fui también muy amigo del pintor Francisco Cano y conocí a Acevedo Bernal, Leudo, Zamora, toda la promoción de aquella época”⁷⁴³.

Retomando unas palabras de Diego León Arango, la permanencia en Bogotá “significó la oportunidad de reunirse con los intelectuales colombianos, artistas, literatos, músicos,

⁷³⁸ Diego León Arango, *op. cit.*, p.58.

⁷³⁹ A esto se puede agregar también que el contacto con Gustavo Santos – y posiblemente, por medio de este, con Eduardo Santos – será importante para Pedro Nel durante su periodo europeo, ya que estos le ayudaron a mantenerse facilitando la venta de algunas de sus obras.

⁷⁴⁰ Junto con Eladio Vélez, amigo con el cual se encontrará también en Europa, Pedro Nel Gómez presentó también un proyecto de escultura al concurso abierto por la Junta del Centenario de Ayacucho para conmemorar la célebre batalla entre españoles e independentistas que tuvo lugar en esa ciudad en 1824.

⁷⁴¹ Diego León Arango, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁴² Ibid. La exposición fue introducida por un discurso de Germán Arciniegas. Cfr. “La inauguración de la exposición del Centro de Bellas Artes – Discurso de don Germán Arciniegas”, en *El Tiempo*, Bogotá, 13 de octubre de 1924, p.3.

⁷⁴³ Eduardo Márceles Daconte, *op. cit.*, reportado en Diego León Arango, *op. cit.* p.61.

políticos, científicos, disfrutar de la bohemia, ponerse al día respecto de los desarrollos de la cultura colombiana y participar en los debates sobre el estado de las artes y la necesidad de la conquista de un arte moderno, acorde con la nueva dinámica de la sociedad colombiana. Como élite intelectual, los contertulios se sentían participes y llamados a contribuir con este propósito nacional y a perfilar los temas y lenguajes en que se fundaría la modernidad cultural”⁷⁴⁴. En particular, Pedro Nel Gómez se propuso la misión de “convertirse en interprete plástico de la República”⁷⁴⁵.

Los años europeos

En febrero de 1925, con el dinero ahorrado trabajando como arquitecto - sobre todo colaborando con el hermano Marco Tulio en el proyecto del tramo del Ferrocarril del Norte entre Lenguazaque y Chiquinquirá⁷⁴⁶ - Pedro Nel Gómez partió hacia Europa, iniciando otro tramo de su trayectoria humana y profesional.

Como la mayoría de los artistas americanos que se decidían a cruzar el océano, buscaba un contacto con la rica tradición artística del viejo continente, pero jugaba también cierto hartazgo hacia la bohemia capitalina, que, a sus ojos, detrás de una pátina superficial de americanismo, se preocupaba sobre todo por el trago y la diversión. Una vez en Europa, confesó a Eladio Vélez: “Será mejor buscar la muerte por aquí, luego de la más fea miseria, que volver allá a no comprenderse con nadie y terminar por esconder el espíritu... en el anisado, sino por hacer parte del estúpido movimiento “americanizante”, el cual mientras más superficial y en un solo sentido sea, más progresa”⁷⁴⁷.

Pedro Nel Gómez amaba su patria por sobre todas las cosas, pero frases como la que se acaba de citar testimonian que en su periodo formativo no encajó del todo en aquellos ambientes intelectuales, en especial capitalinos, que pregonaban una nacionalización de la cultura colombiana. Se fue de Bogotá buscando una vida más austera y una disciplina de

⁷⁴⁴ Diego León Arango, *op. cit.*, p.62.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁴⁷ Carta de Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, Florencia, 1927, cit. en Jesús Gaviria G., *Pedro Nel Gómez, los años europeos*, Medellín, ed. Universidad Eafitt, 1999, p. 10. En la carta, Pedro Nel Gómez exhorta el amigo a viajar a Europa.

trabajo más rígida. El viaje fue una forma de autoexilio de un ambiente que consideraba poco estimulante, cuando no contraproducente. En una carta enviada al padre desde Europa, se comparó con Andrés de Santamaría: “Yo sufro hoy, pues mi único deseo es el de olvidarme para siempre de mis compatriotas, vivir en el olvido más completo trabajando continuamente por mi patria, por el arte de mi patria. Yo envidio al artista Andrés de Santamaría que fue despreciado terriblemente en Colombia y en Bélgica llegó a ser condecorado por el Rey y se ha dado el gusto de no preocuparse de sus compatriotas, no dejándose ni siquiera visitar en Bruselas de ellos, pero dando verdadero nombre a su patria, al espíritu de su patria”⁷⁴⁸.

Un signo de la “voluntad de aislarse” es que no escogió como destino principal a París, la vibrante capital mundial del arte, ni a Madrid, centro propulsivo del movimiento hispanoamericanista, sino a una ciudad menor y algo provinciana como Florencia, cuya gloria se remontaba a la época, ya lejana, del Renacimiento.

Sin embargo, antes de radicarse en Florencia, no dejó de viajar por un par de meses en el norte de Europa. Pasó unas semanas en Holanda, donde visitó varios museos de Ámsterdam, buscando sobre todo la obra de maestros como Rembrandt y Van Dyck. Luego se mudó a París, donde permaneció alrededor de un mes. Allí estudió atentamente a Cezanne, artista que dejaría una profunda y duradera marca en su obra, pero no quedó deslumbrado por la enorme oferta artística de la ciudad. “Me tocó – escribió en una carta a Eladio Vélez - una exposición de arte decorativo, el Salón de Artistas Franceses, una exposición internacional de filatelia en un salón del Louvre, esta no tuve tiempo de visitarla por falta de tiempo”⁷⁴⁹. El tono poco entusiasta revela que no se entusiasmó por la celebrada *Exposition Internationale des Arts Decoratifs Industriels y Modernes* – esta es la “exposición de arte decorativo” a la cual se refiere su carta - donde su compatriota Rómulo Rozo estaba exponiendo su *Llamador de la puerta del paraíso*, ni por el *Salón des Artistes Francais*, ni por el gran número de exposiciones que se sucedían a ritmo vertiginoso en las

⁷⁴⁸ Carta de Pedro Nel Gómez al padre, 28 de noviembre de 1929, cit. en en Jesús Gaviria G., *op. cit.*, p. 18.

⁷⁴⁹ Carta de Pedro Nel Gómez a Juvenal Gómez, Florencia, 18 de mayo de 1925, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p. 68.

galerías de la ciudad⁷⁵⁰. A la par de Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez consideraba que París no era una ciudad apta para un artista en formación: “De París únicamente te digo – escribió a Eladio Vélez, una vez llegado a Florencia - no es una ciudad para estudiar, sino más bien para exhibirse cuando ya uno está formado; los mejores pintores, salvo algunos, se han formado por estas tierras (en Italia, *ndr*) y en España; por otra parte, hay tal cantidad de exhibiciones de pintores de todas partes, que más bien hacen daño”⁷⁵¹. Es como si la sobreoferta artística de París, con su caleidoscopio de tendencias artísticas, le pareciera una feria de vanidades, muy peligrosa para un artista joven que - queda implícito – tenía primero que confrontarse con la tradición y aprender el oficio del pintor. Detrás de estas reflexiones se esconden, quizás, las razones profundas – posiblemente ya meditadas desde Colombia – que lo llevaron a la decisión de estudiar en la vetusta y relativamente provincial Italia, en lugar que en la moderna y cosmopolita París.

Pedro Nel Gómez rechazaba el vanguardismo radical y antitradicional. Buscaba más bien una síntesis entre la tradición (de no confundirse con el academicismo, al cual siempre se opuso) y lo moderno (mirando sobre todo a Cezanne, pero también al expresionismo alemán y al grupo de *Novecento Italiano*). Su postura estaba en línea con el espíritu del “retorno al orden” y con aquellas vertientes del arte moderno que, sobre todo en ámbito hispanoamericano, reclamaban una “rehumanización” del arte, en contra de las tesis de Ortega y Gasset.

Es clara la voluntad del artista de no seguir a las modas del momento, de no correr detrás a la vertiginosa sucesión de los ismos. No le interesaban las sofisticadas investigaciones formales dirigidas a las élites. Su ambición era narrar, en pintura, la epopeya del pueblo colombiano, para que este pudiera reconocerse y conocerse a si mismo. Pensaba en una pintura mural de carácter monumental, articulada con la arquitectura. Sin duda tomaba en

⁷⁵⁰ Diego León Arango plantea que la ausencia de comentarios y juicios críticos de Pedro Nel acerca de un evento tan promocionado como fue la *Exposition Internationale des Arts Decoratifs Industriels y Modernes* solo puede explicarse con el hecho que el artista “no fue a la Exposición Internacional y anduvo ocupado en otros menesteres” (Diego León Arango, *op. cit.*, p.69).

⁷⁵¹ Carta de Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, Florencia, 29 de diciembre de 1925, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p.70.

cuenta la experiencia del muralismo mexicano, que pudo conocer ya durante su periodo formativo en Colombia por medio de notas periodísticas y reproducciones. Sin embargo, en lugar de dirigirse a México se dirigió a Florencia, una ciudad que en el pasado había sido el centro de un gran movimiento de pintura mural, manifestando así una voluntad de no “mexicanizarse” y de forjar su muralismo, de manera independiente, a partir de un dialogo con las mismas fuentes renacentistas a la cuales se abrevó el muralismo mexicano. Dirigiéndose hacia Florencia, Pedro Nel siguió las huellas de Diego Rivera, que algunos años antes, llegado a la fase terminal de su experiencia cubista, realizó un viaje por Italia que tuvo una importancia decisiva en la gestación del muralista por todos conocido.

En Florencia

Pedro Nel Gómez llegó a Florencia en mayo de 1925 y permaneció en esa ciudad hasta julio de 1930. En ese momento, el clima político y cultural italiano estaba condicionado por el creciente consenso popular al fascismo, un movimiento político de corte nacionalista y social que tomó el poder en 1922 y lo mantuvo hasta 1943. En la antigua capital del Renacimiento, en medio de la estrechez económica, Pedro Nel Gómez se dedicó con fervor al arte y conoció a una mujer del lugar, Giuliana Scalaberni, que luego se volvería su esposa y de la cual tendría ocho hijos. En un primer momento, estudió en la academia particular del pintor y grabador Alberto Zardo (1856-1959) y hacia 1926, tras un breve paso por la Academia de Arquitectura, entró en la Academia de Bellas Artes, donde sin embargo, por su instintiva e inveterada aversión hacia el academicismo, permaneció por breve tiempo. Alcanzó, de todos modos, a recibir la influencia de uno de sus profesores, Felice Carena, quien en ese momento era también el director de la institución. Al conjugar referencias a la tradición clásica con referencias al realismo moderno (Courbet, Manet), al posimpresionismo (Cezanne) y al expresionismo (Daumier, Kokoscha), la pintura de Carena se inscribía en el clima del “retorno al orden”. Ahora bien, debido a que esta misma superposición de capas de influencias - realismo/posimpresionismo/expresionismo – constituye la base del lenguaje maduro de Pedro Nel Gómez, podemos suponer que Carena haya sido una referencia significativa en la maduración estilística del antioqueño.

El clima del “retorno al orden” se difundió durante la segunda mitad de los años diez como reacción a la barbarie de la guerra. En Italia encontró su voz en la revista romana *Valori Plastici* (1918-1922) y pronto se difundió en otras ciudades: en Florencia, donde el ex futurista Ardengo Soffici, un amigo de Carena, lo propugnó por medio de la revista *Rete mediterránea* (1920); y en Milán, donde fue activo el grupo *Novecento*, promovido por la crítica de arte Margherita Sarfatti, entonces amante (judía) de Mussolini.

Diego León Arango señala, con acierto, que Pedro Nel Gómez quedó influenciado por esta corriente que buscaba una síntesis entre lo clásico y lo moderno. Un ejemplo son las numerosas maternidades que empezó a pintar en Italia y que pueden ser puestas en relación con trabajos análogos de artistas cercanos al “retorno al orden” como Gino Severini, Achille Funi o Cesare Breveglieri. El nuevo auge que el tema de la maternidad conoció en el ámbito del “retorno al orden” - la maternidad de Severini de 1916 (Fig. 153) es una de las obras inaugurales y, al mismo tiempo, uno de los hitos de toda esta corriente – implicaba una voluntad de recuperar la dimensión de lo humano luego de las aventuras del arte “deshumanizado” y, al mismo tiempo, una voluntad de volver al realismo luego de un periodo de osadas experimentaciones formales. Sin embargo, la fortuna que el tema de la maternidad conoció durante los años veinte y treinta puede ser puesta en relación también con la propaganda natalista del régimen fascista. Para el fascismo - y lo mismo sucedió con el nacionalsocialismo alemán - el tema de la maternidad iba asociado a una idea de fuerza biológica de la raza y es justamente esta la perspectiva en que Pedro Nel Gómez emplearía el tema de la maternidad en el ciclo de frescos que realizó en el Palacio Municipal de Medellín (Fig. 154). En las maternidades, a la par de los desnudos, no manifiestan únicamente un punto de vista humanista, sino que representan la fuerza biológica de la raza antioqueña.



Ilustración 14 - Gino Severini, Maternità, óleo sobre lienzo, 1916.



Ilustración 15 – Pedro Nel Gómez, detalle del mural Matriarcado, Palacio Municipal de Medellín, 1935.

Sin embargo, para comprender la génesis de la pintura madura de Pedro Nel Gómez no se pueden soslayar otras influencias, como la pincelada constructiva de Cezanne - sobre todo por lo que atañe al paisaje -, la carnalidad térrea de los desnudos del italiano Fausto Pirandello y las deformaciones y el colorismo emotivo del expresionismo alemán, que permiten aumentar la fuerza expresiva y simbólica de las representaciones. El estilo que

caracteriza a Pedro Nel Gómez es el resultado de un destilado de influencias. Entre los trabajos que realizó en Europa, uno de los más densos de implicaciones futuras es *Amazonomaquia* (Fig. 155), una tela de grandes dimensiones en la cual aparecen varios elementos que preconizan su trabajo posterior, incluidos los murales del Palacio Municipal. Hay un tema de carácter mítico, imbuido de contenido biológico; un estilo pictórico que funde a Cezanne con el expresionismo; y una dinámica de grupos de desnudos, de tinta terrosa, que recuerdan los cuerpos sintomáticos de Fausto Pirandello.



Ilustración 155 – Pedro Nel Gómez, *Amazonomaquia*, óleo sobre tela, 1928

“Mis desnudos – comenta el artista, en un memorial que escribió en la última etapa de su carrera - son energía popular que se debate en la brega diaria, no sensualidades de corte ni fruiciones estetizantes, y de ellos, que son el tronco de mi estética, se desprende todo lo demás, como un simple corolario”⁷⁵². En el mismo texto, Pedro Nel Gómez pone en relación sus impresiones juveniles acerca de la vida popular en el oriente antioqueño con el posterior

⁷⁵² Pedro Nel Gómez, “Pedro Nel habla de sí mismo”, en Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, p.12.

el énfasis de muchos de sus murales en la dinámica de los grupos: “Creo que nací pintor y desde mi infancia había vivido el fresco en carne propia. En las riberas de los ríos dorados de Anorí vi discurrir la vida al aire libre, toda color, toda plasticidad, encarnada en figuras, en grupos, en multitudes ondulantes y cadenciosas cuyo ritmo iba describiendo a mis ojos de niño una verdadera odisea popular. A esta movilidad presenciada fastuosamente en mi infancia debo seguramente algo que considero un logro de mi pintura: la dinámica de los grupos, aquella calidad que, independientemente de la fisonomía y carácter de las figuras, de su propia individualidad y de la posición de los cuerpos, los integra en una unidad, infundiendo al conjunto una rara y encantadora armonía... Pero el sentido de aquella odisea lo comprendí solamente más tarde, cuando los reveses de mi familia y las luchas de mi padre me revelaron que había toda una dimensión política en las labores y angustias populares que tanto había presenciado”⁷⁵³.

En sus notas autobiográficas de 1981, Pedro Nel Gómez interpreta su periodo florentino en función de su posterior desarrollo como muralista. “Llevaba – escribe - una cita secreta y apasionada con los muros pintados cuyas reproducciones había visto malamente en los libros; ellos despertaban toda la escala de mis propias afinidades. Cuando caí en la Plaza de la Signoria, sentí que había llegado y que estaba en mi casa”⁷⁵⁴; y anota también: “En arte no me interesaba el oficio de abonitar...Soñaba con el arte público como forma de la vida colectiva. Pienso que un mural es una página abierta ante el pueblo, y que éste la leerá todos los días aún sin percatarse, vivirá con ella y en ese diálogo se llenará de grandes esperanzas. Soy fundamentalmente un muralista, o sea el que lleva a sus obras las victorias, los anhelos, las derrotas y dolores de su pueblo y de su patria”⁷⁵⁵.

Sin embargo, una investigación realizada por Jesús Gaviria G. y dedicada específicamente al periodo florentino tiende a desmentir las afirmaciones del artista. Examinando las obras y las cartas del Pedro Nel Gómez florentino, Gaviria concluye que no hay evidencia de que el artista, en Florencia, haya estudiado pintura al fresco, ni de que haya tenido alguna

⁷⁵³ Ibid., p.10.

⁷⁵⁴ Ibid., p.10.

⁷⁵⁵ Ibid., p.11.

particular vocación de fresquista; por lo tanto, de aceptar esta tesis, la narración acerca de la predestinación al mural que encontramos en el memorial autobiográfico no sería sino una construcción a posteriori del propio artista, con el fin de otorgar un sentido teleológico a su trayectoria. Si miramos las fuentes, es el propio Pedro Nel Gómez quien, en una nota de carácter autobiográfico redactada en 1976 – de no confundirse con la de 1981 –, señala que en la Academia de Artes de Florencia “nunca practicaron la pintura al fresco” y reconoce que en Italia no se interesó por “conocer los procedimientos técnicos que utilizaron en el Renacimiento para la pintura al fresco”, pero sí le interesó – y quizás aquí esté la clave de la cuestión – comprender el sentido social e histórico del muralismo: “sólo me importaba conocer cuales habían sido las causas que lo habían producido”⁷⁵⁶.

En Florencia Pedro Nel Gómez no estudió la técnica del fresco, pero sí se interesó por el sentido de esta modalidad artística. Lo confirma un comentario sobre la pintura mural que apareció en un importante artículo que escribió durante su etapa europea y que fue publicado el 16 de junio de 1928 en la *Revista Progreso* de Medellín con el título *Noticia sobre el arte colombiano*. “La pintura mural – se lee –, hija y hermana al mismo tiempo de la arquitectura, no considerada desde el punto de vista técnico, sino como creación monumental, no existe entre nosotros. Abrigamos la esperanza de ver en Colombia en este siglo alguna iniciativa en este difícilísimo y grandioso campo”⁷⁵⁷.

No era entonces la técnica del mural lo que lo preocupaba. Para esto existían los manuales, como el *Manual de Pintura Mural* de Giuseppe Rocchetti, que trajo consigo cuando volvió de Europa⁷⁵⁸. Lo que lo preocupaba era una cuestión de carácter más estructural: la del

⁷⁵⁶ Miguel Escobar Calle, cronología de la vida de Pedro Nel Gómez, en Jesús Gaviria G., *op. cit.*, p. 113.

⁷⁵⁷ Pedro Nel Gómez, “Noticia sobre el arte colombiano”, en *Revista Progreso*, Medellín, 16 de junio de 1928. El artículo revela un buen conocimiento del panorama histórico-artístico colombiano. Al hablar de los artistas jóvenes, con una edad comprendida entre 25 y 35 años, el autor aclara: “Notase en todos el deseo de encontrar su expresión de la naturaleza y de la vida del País, estudiando, sin embargo, quien a los grandes maestros españoles, quién a los venecianos, quién a los impresionistas”. El mismo artículo fue publicado también por un periódico italiano en el marco de una exposición de artistas latinoamericanos a la cual Pedro Nel Gómez participó en Roma durante 1928. Tratándose de una presentación esquemática del camino de la pintura colombiana es probable que la versión italiana del artículo – conservada sin datos de fecha y de medio en el archivo del maestro – sea anterior a la española y que haya sido realizada para introducir al público italiano al arte colombiano.

⁷⁵⁸ Diego León Arango, *op. cit.*,

mural como “creación monumental” articulada con la arquitectura, campo “dificilísimo y grandioso” en el cual es probable que ya entonces pensaba de cimentarse.

Gaviria, en su estudio, dice una verdad solo parcial cuando afirma que “no hay casi nada en su obra florentina que testimonie una proyección hacia el mural, ni tampoco algo que anticipe sus futuros desarrollos como muralista”; y también cuando concluye que “Pedro Nel Gómez realiza pues en Europa una obra sólida y autosuficiente que no debe ser mirada como trabajo preparatorio de realizaciones futuras”⁷⁵⁹.

Es seguro, por otro lado, que Pedro Nel no se fue a Europa para “europeizarse”, sino para buscarse a sí mismo como antioqueño, colombiano y americano; y para encontrar, con la mediación de la tradición artística occidental, el estilo y la técnica adecuados para expresar a su tierra. Lo testimonian sus cartas, también las más tempranas. “Nosotros – escribe a Eladio Vélez a finales de 1925 - no venimos a Europa a descubrir nuevos mundos, sino a buscarnos a nosotros mismos, luchando con las necesidades y tratando de hacer ver nuestra personalidad que, desde el día en que nacimos, ya se hallaba en nosotros muy formada y sólida para resistir la estrechez de ese medio, difícil de soportar, pero tan bonito y pictórico y semejante a esta Toscana donde florecieron los giottos, leonardos y donatellos”⁷⁶⁰. Y, refiriéndose a Florencia, añade: “Esta es la ciudad donde podemos encontrarnos a nosotros mismos y donde nos enseñan, los antiguos, a pintar nuestra brillante tierra y a pintar nuestros gigantescos cóndores de los Andes: a mirar la naturaleza con el espíritu y a amar más y más lo propio que tenemos”⁷⁶¹. De acuerdo con Diego León Arango, “hay en estas expresiones la idea de un programa estético que busca vincularse con las tradiciones clásicas del arte italiano, para aprender a trabajar los motivos actuales de la propia patria”⁷⁶².

Es posible que hayan sido sentimientos americanistas como estos que en febrero de 1928 llevaron Pedro Nel Gómez a Roma para organizar, junto con el artista brasileño Salvador

⁷⁵⁹ Jesús Gaviria G., *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶⁰ Carta de Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, Florencia, 29 de diciembre de 1925, Medellín, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p.70.

⁷⁶¹ *Ibid.* (Los subrayados son del artista).

⁷⁶² *Ibid.*, p.71.

Pujals y el cubano Ricardo Ortiz y Planos, una singular Exposición de Artistas Centro y Sudamericanos que, auspiciada por la Casa de España, tuvo lugar en el Circolo Artistico Internazionale di Roma, en la calle Margutta, entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1929 (Fig. 156). En esa ocasión, Pedro Nel expuso 10 óleos y 25 acuarelas al lado de otros artistas colombianos (Eladio Vélez, José Ramón Montejo y J. M. Bánquez Pérez) y de artistas de otros diez países, entre los cuales Argentina, Brasil, Chile, México, Perú, Uruguay.



Ilustración 156 - El titular de un artículo que salió publicado en Italia a raíz de la exposición de los artistas latinoamericanos organizada en 1929 en Roma por Pedro Nel Gómez, Salvador Pujals y Ricardo Ortiz y Planos.

La exposición de Roma nos revela a un Pedro Nel Gómez insertado dentro de una red de artistas colombianos y latinoamericanos que entonces residían en Italia. Sin embargo, estaba conectado también con intelectuales y artistas de su país que vivían fuera de Italia. Por ejemplo, mantenía contactos con los hermanos Eduardo y Gustavo Santos, grandes patrocinadores del joven movimiento artístico nacionalista colombiano, quienes lo ayudaron cuando pasó por momentos de dificultad económica. En una ocasión, para sostenerlo, Eduardo Santos rifó una obra de Pedro Nel Gómez, la *Virgen de las candelas*, entre su círculo de contactos parisinos. La tela, hoy en el Museo de Antioquia, fue adquirida

por el antioqueño Bernardo Mora y el dinero de la venta, 7000 francos franceses, fue enviado al artista por el mismo Eduardo Santos⁷⁶³.

Pero el contacto que Pedro Nel mantuvo con los hermanos Santos fue importante también para que el artista se mantuviera actualizado acerca de la evolución del panorama artístico colombiano. Por ejemplo, hay una carta de Gustavo Santos a Pedro Nel Gómez en la cual, a raíz de la muerte de Roberto Pizano, se hacen unos comentarios esclarecedores para entender las tensiones y las preocupaciones que había, en ese momento, en un determinado ambiente intelectual colombiano. “Es una pérdida irreparable para los que deseamos un poco de cultura en Colombia”, escribe Gustavo Santos, refiriéndose no tanto al Pizano pintor, cuya paleta no estimaba a la altura de su alma, sino al hombre de gran cultura estética, muy superior a figuras como Coriolano Leudo y Gómez Campuzano. “Cuando uno piensa – escribe - en los Leudos y los Gómez Campuzanos de nuestra Atenas se le hiela el alma y comprende que un Pizano estaba a mil codos por encima de ellos. Según vi Gómez Campuzano ocupó el puesto de Pizano; ¡sin duda era lo menos malo que podía pasar, pero aquello es como reemplazar a Guillermo Uribe por Emilio Murillo! ¡Decididamente los dioses nos son adversos!!!”⁷⁶⁴.

El regreso a Colombia

Debilitado por las continuas dificultades económicas, pero también ilusionado por las perspectivas que se abrían con el comienzo de la República Liberal, Pedro Nel Gómez regresó a Medellín en 1930. Ese mismo año fue nombrado profesor y director de la Escuela de Pintura del Instituto de Bellas Artes de la ciudad, cargo que mantuvo entre 1930 y 1933, mientras el año siguiente comenzó a dictar clases en la Escuela de Minas, donde duraría trabajando hasta 1947. Además, a partir de 1932, organizó un taller de pintura donde, por más de veinte años, continuó orientando y asesorando a un grupo de artistas mujeres, entre las cuales se destacan figuras como Jesusita Vallejo, Ana Fonnegra, Graciela Sierra y, sobre

⁷⁶³ Carta de Gustavo Santos a Pedro Nel Gómez, París, 6 de junio de 1929, fondo epistolar del CDPNG de la Fundación Casa Museo de Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia. La carta es redactada sobre papel membretado de *El Tiempo*.

⁷⁶⁴ Carta de Gustavo Santos a Pedro Nel Gómez, situada Mónaco de Baviera y fechada 9 de Julio de 1929, fondo epistolar del CDPNG de la Fundación Casa Museo de Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

todo, Débora Arango. Al mismo tiempo, siguió trabajando como artista, midiéndose con la geografía del país y con una realidad política y social que, a comienzo de los años treinta, estaba marcada por el regreso al poder de los liberales y por las tensiones sociales y culturales causadas por el efecto combinado de la Gran Depresión y el avance del proceso de modernización del país.

En sus memorias de 1981, Pedro Nel Gómez recuerda que, a comienzo de los treinta, Colombia acusaba los efectos de la Gran Depresión y, al mismo tiempo, conocía el estallido de una serie de conflictos ligados a fenómenos típicos de los procesos de modernización como la proletarización, las migraciones campesinas e interurbanas, la urbanización, el desempleo, el aumento de los índices de violencia, las huelgas, las luchas por la tierra, las novedades culturales y los cambios en el plano de los valores.

La inquietud que atravesaba la sociedad se manifestaba también en el arte. “Una hora verdaderamente germinal – recuerda - fue aquella que podemos situar hacia el comienzo de los años treinta de nuestro siglo. Buen número de los pintores jóvenes de entonces acabábamos de desembarcar de Europa y traíamos nuestro equipaje lleno de lecciones y de sueños para el futuro”⁷⁶⁵. Renovación político-económica y renovación artístico-cultural iban de la mano. “Pero - dice el maestro - debimos empezar por la protesta social, por la solidaridad con el nuevo País que empezaba a enderezarse de su postración centenaria. En esto del grito de la rebelión la pintura fue en Colombia pionera y abanderada. Suya fue la vanguardia en el vaticinio”⁷⁶⁶.

La subida al poder de los liberales tuvo que influir en la decisión de Pedro Nel Gómez de regresar a su país natal. Como artista que tenía la ambición de introducir el fresco monumental de temática nacional y social sobre las paredes de los edificios públicos, la nueva Colombia liberal ofrecía perspectivas mucho más alentadoras en comparación al viejo régimen conservador. Pedro Nel Gómez simpatizaba con el nuevo gobierno, pero se colocaba más a la izquierda. Su principal referente político era la Unión Nacional Izquierda

⁷⁶⁵ Pedro Nel Gómez, “Pedro Nel habla de sí mismo”, en Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, pp. 12-14.

Revolucionaria (UNIR) de Jorge Eliecer Gaitán, un líder político que se había dado a conocer denunciando en el Congreso a la masacre de las Bananeras perpetrada por los conservadores en 1928. En una carta que dirigió al amigo Eladio Vélez poco antes de regresar a Colombia, muestra cierta esperanza, por lo menos en el plano económico, ante la nueva situación política del país: “Quedan todas las fundaciones hechas para el futuro de mi luchada carrera artística. ¡Ah! Que no tenga que modificarlas para acomodarlas al espíritu de Bogotá o Medellín porque tal modificación ya no es posible; estamos demasiado endurecidos ante las dificultades y la indiferencia colombiana pero siempre más y más colombianos. ¿Será posible ejecutar nuestros cuadros? Yo creo cosa difícil, pero cosa que se hará, la soledad en que he vivido estos últimos años y el muchacho (se refiere al primogénito Giuliano, *ndr*) serán mis consejeros y en cuanto al problema económico, la Colombia nacionalista liberal de hoy será otra muy distinta de la que yo dejé hace 6 años”⁷⁶⁷.

La obra que Pedro Nel Gómez realizó en los primeros años treinta buscaba ajustar las conquistas estilísticas europeas con la expresión de la realidad morfológica y social de la Colombia. Además, el artista se preocupó por la construcción y la difusión de un movimiento artístico capaz de nacionalizar en profundidad la producción plástica. “Estoy convencido – declaró en 1933 - de que es necesario transformar los sistemas actuales de educación artística, pues de lo contrario jamás tendremos un movimiento artístico nacional. El trabajo aislado y continuo de 10 profesores en un país de ocho millones de habitantes, es algo verdaderamente ridículo. Esos 10 profesores tienen que llegar a la creación de la luz de su país, del ambiente colorístico, de la plástica y de la estructura toda de la vida nacional, para así poderse decir algún día que ha comenzado una verdadera tradición artística en Colombia... Entre nosotros no se ha tratado siquiera de empezar el estudio de la flora, que es el primero para la decoración; luego hay que copiar escenas del ambiente nacional, es decir costumbristas – como lo ha hecho Carrasquilla en la literatura. – Y no solamente esto,

⁷⁶⁷ Carta de Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, situada en Florencia y fechada julio de 1930, CDPNG de la Fundación Casa Museo de Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia, doc. n. 1-166, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p.104.

fuera de escena es necesario copiar el color, la luz, etc., de los lugares. Así se forma el artista propio, el que interpreta la idiosincrasia del pueblo”⁷⁶⁸.

En 1936, cuando ya había empezado su aventura como muralista, hizo unas declaraciones que se movían en la misma dirección: “Hay que llenar las paredes con la palpitación de la realidad colombiana, que es una realidad del más fabuloso volumen. Hay que ir a la tierra, hay que saber “ver” nuestras cosas. Hay que entenderla ópticamente. Y todo tiene un color o línea “nuestra”. Estos obreros, estos mineros, estos campesinos, esta gleba de donde ha de brotar la revolución que termine con los directorios políticos, con esa escuela de declaración que es el congreso, con esa academia anémica que nos está fosilizando. Hay que trabajar, hay que trabajar a todo trance”⁷⁶⁹.

Para Diego León Arango, comparadas con los trabajos del periodo europeo, las obras de la primera mitad de los treinta revelan una mayor aproximación a soluciones de corte fauvista o expresionista en el tratamiento del color y de las figuras⁷⁷⁰. Sin salirse de los límites del realismo, el artista recurrió a soluciones expresionistas para dar un mayor énfasis emocional a temáticas de carácter social. De esta manera, alcanzó un realismo social expresionista, donde el primer término (el realismo social) prima sobre el segundo (el recurso a la deformación y al color expresionista). “Más que expresionista - escribe Diego León Arango -, la obra de Pedro Nel Gómez acusa un realismo social expresionista, que hace énfasis en el contenido, en la temática social y no en la fuerza expresiva del lenguaje plástico *per se*”⁷⁷¹.

La exposición del Capitolio (1934) y la comisión de los murales del Palacio Municipal de Medellín

Las obras más significativas que Pedro Nel Gómez pintó durante los primeros años treinta confluyeron en una gran exposición individual que tuvo lugar en 1934 en el salón central del Capitolio de Bogotá. Inaugurada el 3 de julio (Fig. 157), la exhibición contó con más de

⁷⁶⁸ “El Heraldo de Antioquia, Una hora”, en *El Heraldo de Antioquia*, 14 de septiembre de 1933, pp. 11, 15-17, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁶⁹ Jaime Barrera Parra, “Pedro Nel Gómez: el artista, el trabajador, el hombre”, en *Panorama antioqueño*, Medellín, Imprenta oficial, 1936, p. 35, cit. en Diego León Arango, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁷⁰ Diego León Arango, *op. cit.*, p.127.

⁷⁷¹ Diego León Arango, *op. cit.*, p. 130.

100 obras entre óleos y acuarelas⁷⁷². La prensa le concedió amplio relieve y el público acudió numeroso, dividiéndose entre partidarios y críticos del artista.

Junto con otra muestra realizada ese mismo año por Ignacio Gómez Jaramillo en otro espacio de la capital, la exhibición de Pedro Nel Gómez fue uno de los hitos artísticos del año y es considerada por la historiografía como uno de los eventos parteaguas en la historia del arte moderno nacional⁷⁷³. Pero fue también un episodio clave en la trayectoria del propio artista, no solo porque contribuyó de manera determinante a su consagración, sino porque lo ayudó a conseguir el apoyo político que necesitaba para volver realidad su mayor ambición: iniciar la práctica del fresco público monumental en Colombia.



Ilustración 16 - Una imagen de la inauguración de la exposición de Pedro Nel Gómez en el Capitolio de Bogotá. El artista se encuentra en el centro. A su izquierda el entonces ministro de educación nacional, Jaramillo Arango; a la derecha la señora Brigard de Trujillo y el doctor Uribe Piedrahita.

⁷⁷² En la exposición era posible adquirir obras.

⁷⁷³ Ignacio Gómez Jaramillo (en veste de crítico) y Álvaro Medina son, entre otros, quienes sostienen la importancia histórica de esta exposición. Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, "Balance de medio siglo en la pintura colombiana", texto de 1958 recopilado en Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor*, Medellín, ed. Autores Antioqueños, 1987, pp.91-101; y Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., pp. 101-102.

Un pequeño recorte de periódico conservado, sin la indicación del medio, en el Centro de documentación Pedro Nel Gómez aclara que entre las obras expuestas había algunos “murales” (pero podía tratarse, más verosímilmente, de estudios preparatorios para murales, que el artista solía realizar a la acuarela) cuyos títulos, en buena medida, remitían a temas políticos y sociales mirados desde una perspectiva liberal de izquierda: *Las reservas del Estado, Anúteba o invitación al combate, La ley de sindicatos (Los trabajadores desarman a las clases no trabajadoras), Un momento político, La marcha del hambre, La mujer en Colombia, Homenaje a Rendón, Lección de anatomía, La muerte como un fenómeno estético, La visión de Ezequiel, El matriarcado*⁷⁷⁴. De acuerdo con la nota, estas obras son “todas de vigorosa verdad revolucionaria” y están acompañadas por una serie de retratos y de otras obras, entre las cuales se distinguen los *Cinco conceptos sobre la maternidad*⁷⁷⁵.

Antes de la abertura de la muestra, Jaime Barrera Parra, un intelectual que había sido cercano a los Bachué y que más tarde se volvería director del *El Tiempo*, destacó el carácter revolucionario y antiacadémico de la obra de Pedro Nel Gómez, enfatizando la tensión del artista hacia la independencia espiritual de América, así como su profundo desdén frente a la lógica de la ganancia. “Es la revolución en camino hacia el altiplano - así se refiere al conjunto de trabajos que el artista planeaba exponer en Bogotá -. Sabe él que su arte es de muy difícil degustación porque va muchos años adelante de la Academia. Le bastaría abaratar sus procedimientos para ganar dinero y fama”⁷⁷⁶. El pintor - continúa - no quiere vender su alma por dinero y es “profundamente desdeñoso de la plutocracia reinante”; “Es él uno de los valores más personales que pueden enriquecer el altercado cultural de las nuevas generaciones, uno de los indicios más gallardos de la independencia espiritual que jamás hayan apuntado en América”⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ “Pedro Nel Gómez”, en CDPNG, doc. n. 9-99.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ Jaime Barrera Parra, “Carrusel antioqueño”, en CDPNG, doc. n. 9-1. En el artículo se menciona también la indignación que provocó en Medellín el retrato de Ines Greiffenstein antes de que viajara para ser expuesto en la capital.

⁷⁷⁷ Ibid.

La exposición del Capitolio fue un banco de prueba para la obra de Pedro Nel Gómez. La resonancia del evento, sumado a cierto *lobby* político que hubo, contextualmente a la muestra, de parte de los principales fautores del artista, fueron esenciales para que el Concejo de Medellín se decidiera a comisionar a Pedro Nel Gómez un ciclo de murales en el Palacio Municipal.

El nexo entre la exposición bogotana y la comisión de los murales ha sido relevado por diferentes comentaristas. En su monografía sobre el artista, Ángel Guido sostiene que la exposición de 1934 fue “un episodio trascendental en su vida de muralista” ya que “logró contratar, en tal ocasión, los frescos del Palacio Municipal de la ciudad de Medellín”⁷⁷⁸. De acuerdo con Guido, la crítica en Bogotá no reconoció al muralista *in pectore*, pero le fue “suficientemente favorable para que su nombre ascendiera a los primeros planos de la pintura contemporánea colombiana. Ello permitió la contratación del fresco precursor del muralismo de Colombia: el Concejo Municipal de Medellín”⁷⁷⁹.

La comisión de los murales dependió también del entusiasmo que la exposición del Capitolio despertó en dos figuras de primer plano de la cultura y la política antioqueña: el médico, escritor y artista Cesar Uribe Piedrahita y el entonces ministro de Educación Jaime Jaramillo Arango ⁷⁸⁰. Una nota de Alfonso Esse dedicada a la exposición señala que Pedro Nel Gómez acordó el encargo para la decoración del Palacio Municipal ya antes de terminar la exposición en Bogotá. “Pedro Nel – se lee - volverá a nosotros mañana, con su sonrisa irónica, cabalgando en su baribille renacentista, porque el cabildo de Medellín, en un gesto que sólo las generaciones de mañana sabrán apreciar justamente, quiere contratarle para la decoración del Palacio Municipal”⁷⁸¹. El autor señala que, de llegarse a realizar este proyecto, Medellín sería la primera ciudad colombiana que inicie un programa de

⁷⁷⁸ Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, pintor de la patria*, *op. cit.*, p.18.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁸⁰ Los documentos 9-14 y 9-15 del CDPNG contienen una nota de prensa y una imagen relativas a una exposición de Pedro Nel Gómez a la cual asistieron el doctor Jaime Jaramillo Arango, como ministro de la Educación, y el doctor Uribe Piedrahita. Se trata, con seguridad, de la exposición bogotana de 1934. Ambos los asistentes eran antioqueños y pueden haber utilizado su influencia para facilitar la inminente oficialización de la comisión de los frescos del Palacio Municipal de Medellín a Pedro Nel Gómez.

⁷⁸¹ Alfonso Esse, “Pedro Nel y su itinerario”, en CDPNG, doc. n. 9-16.

decoración mural de edificios públicos y que Pedro Nel Gómez – el más apto a realizar esta tarea, en virtud de sus estudios en Italia – podría volverse, en su país, lo que Diego Rivera es en México. El artículo reporta también unas palabras que el artista habría dirigido al concejal Muñoz Cano, tras que este apoyara su proyecto: “Tengo que agradecerle profundamente al concejal Muñoz Cano... por su iniciativa tan lógica en ese espíritu comprensivo y abierto a todas las inquietudes. Todavía no hay nada, pero el proyecto ha principiado a estudiarse y yo estoy seguro de que se llevará a efecto”⁷⁸².

Años después, comentando los murales del Palacio Municipal, Pedro Nel Gómez diría que la oportunidad que tuvo de ejecutarlos se debió a “un grupo de concejales cultos, quienes, en una época difícil, después de la crisis del 29, 30 hasta el 33, se dieron cuenta, felizmente, que era necesario llamar al país sobre ciertos problemas relativos a la situación del pueblo colombiano”⁷⁸³. El artista aclaró, además, que los concejales “tuvieron (...) el talento de autorizar al pintor, quien regresaba de Europa, para presentar la temática adecuada para llevar a cabo sobre los muros. Esta temática se presentó al Concejo y, en forma muy detallada, se trataba de crear con ella una llamada, más bien de carácter social en la expresión, tal como lo iba a interpretar inmediatamente la sociedad, pero que conservara una independencia artística, ya pasada la época de su ejecución. Es decir, que tuviera dos valores: un valor que se relacionara con la vida del país, un valor artístico autóctono y autónomo”⁷⁸⁴.

Pero no se puede olvidar que, más allá de los apoyos particulares con los que Pedro Nel Gómez pudo contar para su proyecto de decoración mural, el encargo del Concejo municipal de Medellín estuvo estrechamente relacionado con el clima político despertado por la elección de Alfonso López Pumarejo. A confirmarlo es el propio artista, en el marco de un discurso que profirió en 1976 en ocasión de la reinauguración de unos frescos de su autoría en el edificio del SENA en Medellín. En ese discurso, luego de afirmar que, con la excepción de los frescos de Cándido Portinari en Rio de Janeiro, Colombia tenía las más

⁷⁸² Ibid.

⁷⁸³ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.1.

⁷⁸⁴ Ibid., p.1.

importantes y extendidas decoraciones murales de Suramérica, Pedro Nel Gómez acerca la figura de López Pumarejo a la del mexicano Vasconcelos, considerándolos como grandes impulsores del muralismo en sus respectivos países: “Aquí (en Colombia, *ndr*) cabe el honor al señor Presidente Alfonso López Pumarejo, el padre del actual presidente, quien aprobó las primeras decoraciones al fresco, es decir, autorizó que el Concejo Municipal de Medellín decorara el Palacio Municipal, donde hay cerca de doscientos metros cuadrados y donde se llevan a cabo ideas determinantes sobre la vida del departamento, sobre las riquezas de este y sobre el concepto de la nación que como artista yo tengo. Así, el doctor Alfonso López Pumarejo y Vasconcelos quedan unidos a través de una tradición que es excepcional en este campo”⁷⁸⁵.

Los frescos del Palacio Municipal de Medellín (1935-1938)

“Enmarcados en la nueva ambientación social generada por la Revolución en Marcha, que constituía una apertura en el orden político y un replanteamiento de la vida social”⁷⁸⁶, los murales al fresco del antiguo Palacio Municipal de Medellín constituyen, quizás, el mayor hito de las artes plásticas colombianas de los años treinta. Los frescos – 11 en total, dispuestos sobre una superficie de alrededor de 240mq - fueron encargados oficialmente en 1935 por el Concejo Municipal de Medellín y fueron llevados a cabo entre 1935 y 1938 a partir de un programa temático propuesto por el artista y centrado en la representación de la vida y del trabajo del pueblo antioqueño⁷⁸⁷.

⁷⁸⁵ “Palabras del maestro Pedro Nel Gómez en la reinauguración de los frescos del Sena”, Medellín, 8 de octubre de 1976, en CDPNG, doc. n. 6-391. En una variante de este texto, probablemente un borrador del mismo, se lee que López Pumarejo “ordenó las primeras decoraciones al fresco, autorizó que el Concejo de Medellín decorara el Palacio Municipal” (cfr. CDPNG, doc. n. 6-391). No cabe duda, sin embargo, que la voluntad política de impulsar el fresco en Colombia y, en particular, la decoración del Palacio Municipal de Medellín por parte de Pedro Nel Gómez tiene que ser atribuida, no tanto a López en persona, cuanto a lopistas políticamente influyentes y cercanos al artista como Jorge Zalamea, Jaime Jaramillo Arango y Cesar Uribe Piedrahita.

⁷⁸⁶ Marta Eugenia Laverde y Armando López, *La obra mural del maestro Pedro Nel Gómez. Concepción, proceso y ejecución*, Medellín, 1990, CDPNG, p.14.

⁷⁸⁷ El ciclo de murales se conoce también con el título de *La vida y el trabajo*. Esta denominación, utilizada por el propio Pedro Nel Gómez, enfatiza el contenido humano-biológico por sobre del contenido político e introduce también una diferenciación de género. El polo de la vida hace referencia principalmente a la mujer, caracterizada como generadora de vida y guardiana de las tradiciones, mientras el polo del trabajo hace referencia al hombre y a su lucha por la vida ante una naturaleza hostil.

Luego de haber sido discutido y aprobado en dos distintos debates en el Concejo Municipal, el encargo fue oficializado por medio de un contrato entre el artista y el Concejo que fue publicado en *Crónica Municipal* del 5 de marzo de 1935 (Fig. 158)⁷⁸⁸. Sin entrar en detalles, el texto del contrato esboza ya el programa temático de los frescos. Se refiere a un “conjunto orgánico que comprende la ejecución de diez (10 - sic) composiciones en pintura mural, al fresco, de temas alusivos al trabajo, a las fuerzas vitales del estado, a nuestras costumbres, nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc.; a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política; temas todos estos respectos de los cuales “El Artista” queda con amplia libertad de elegir y desarrollar a su juicio y como mejor se acomode a las condiciones monumentales del edificio y a la decoración viviente de conjunto que deberá llevar a cabo, obrando de acuerdo con los arquitectos del edificio, especialmente en la elección de los lugares donde deben ejecutarse las composiciones, de tal manera que armonicen con el decorado del edificio”⁷⁸⁹.

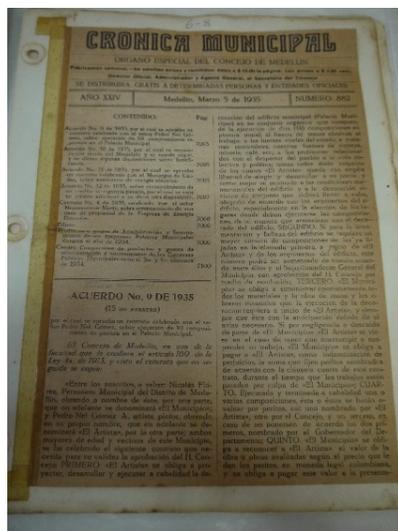


Ilustración 158 – El contrato entre Pedro Nel Gómez y el Concejo publicado en *Crónica Municipal* del 5 de marzo de 1935.

⁷⁸⁸ “Acuerdo No.9 de 1935, 15 de febrero” en *Crónica Municipal*, año XXIV, n. 882, Medellín, 5 de marzo de 1935, sip. El alcalde en ese momento era el intelectual y escritor liberal Luis Guillermo Echeverri Abad, quien era amante del campo y fue uno de los colonizadores de La Mojana, mientras el presidente del Concejo Municipal era Luciano Restrepo.

⁷⁸⁹ Ibid.

Más adelante, al punto octavo, se delinearán con mayor especificidad los principales temas a tratar: “El Artista” se compromete a desarrollar el programa orgánico de decoración tal como se deja indicado, siguiendo los lineamientos generales que se establecen a continuación: PRIMER GRUPO: un conjunto biológico con las siguientes composiciones: a) El niño futuro de la república b) La maternidad, grupo “El Matriarcado”, fundamento del estado; c) La emigración o fuerza migratoria (origen de la conquista del Quindío y colonización de los Andes) homenaje a los colonos; otras composiciones que a juicio de “El Artista” y del señor Superintendente General del Municipio, sean necesarias para completar el conjunto de este plan biológico; SEGUNDO GRUPO: Conjunto de la exaltación del trabajo origen de la riqueza del país y, en especial, de Antioquia: a) La minería de veta, grupos de mineros ante el proceso de exploración y el laboreo, costumbres y ambiente de la industria b) Minería de aluvión desde el mazamorreo a la draga c) vida y riqueza y otras composiciones que a juicio del artista y del Superintendente sean necesarias a este conjunto [...]; TERCER GRUPO: Símbolo de la ciudad a) El despertar de los problemas colectivos, origen de la república; b) El trabajo como entidad ante el (o del?) capital c) El problema viviente ante el problema político d) La vida colonial económica. Estas últimas composiciones en el salón del Concejo y en los lugares que, a juicio de “El Artista” y del Superintendente, sean adecuados”. La decoración será hecha por “El Artista” en pintura mural al fresco, previas composiciones y estudios de cabezas, tipos nacionales y locales y paisaje adecuado. La pintura mural al fresco es la única adecuada a esta clase de decoraciones, dadas las grandes dimensiones de los espacios señalados, la economía de los materiales y, sobre todo, la gran finalidad de llevar a cabo una primera decoración viviente de conjunto en el país”⁷⁹⁰.

Pinturas para el pueblo

Olvidando o desconociendo los frescos de tema religioso realizados anteriormente por el jesuita Santiago Paramo en la iglesia bogotana de San Ignacio y en su antigua sacristía, la

⁷⁹⁰ Ibid. El tercer grupo verá estas temáticas reunidas en el único gran fresco de *La República*.

capilla de San José, así como el mural de los *Frailejones* realizado por Luis Benito Ramos en 1934 en las instalaciones de *El Tiempo*, Pedro Nel Gómez se refiere a su ciclo de murales como al primero de esta técnica milenaria en la República, subrayando – dato más ajustado - que en ellos aparece por primera vez el cuerpo humano desnudo en un edificio público y que la inspiración para este trabajo no le vino de otras obras pictóricas, sino de un movimiento de literatos antioqueños que, de acuerdo con unas palabras pronunciadas Guillermo Valencia en ocasión de la muerte de Efe Gómez, buscaba una literatura corpórea y plástica⁷⁹¹.

Antes de analizar el contenido de cada fresco es importante señalar que, según el artista, existía un nexo muy estrecho entre un fresco y el pueblo al cual está dirigido. El uno y el otro estaban imbricados en una relación de ida y vuelta: las características y los problemas del pueblo debían verse reflejadas en los frescos, pero a su vez los frescos debían estimular un proceso de maduración tanto del Estado como del pueblo. Pedro Nel Gómez concebía el fresco como “pintura estatal” creada “para el pueblo”; “así – pensaba - puede marcar, despertar ideales, siendo su carácter este pueblo, y desde luego hace propio el de resumir la vida de que recoge todos los valores locales, tales como el color, la luz, el ritmo propio de este pueblo, y por ello es inevitablemente original o no existe. No hay pintura al fresco tradicional, ni escuela al fresco que pase en un mismo país o de un país a otro, de una época a otra”⁷⁹². El tema era sólo la superficie del fresco, su costra exterior; el núcleo profundo era la magmática esencia de la nacionalidad.

Estas reflexiones ayudan a entender porque Pedro Nel Gómez rechazó siempre toda lectura que considerara su obra como derivativa con respecto al muralismo mexicano. “Un país - dijo en una entrevista de 1942 - no se conoce hablando con sus habitantes. Se conoce principalmente por sus manifestaciones artísticas, que son la suma de las experiencias en

⁷⁹¹ Cfr. Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p. 1. Pedro Nel Gómez se refiere al grupo de los costumbristas antioqueños, integrado por figuras como Efe Gómez, Tomás Carrasquilla y Francisco de Paula Rendón. Estas relaciones entre pintura y literatura evocadas por el maestro merecerían un análisis más cuidadoso.

⁷⁹² Pedro Nel Gómez, “La pintura al fresco en América”, en revista *Pórtico*, n.2, marzo de 1948, sip, en CDPNG, doc. n. 6-12.

la lucha contra las fuerzas hostiles, en las luchas por crear, por manifestarse”⁷⁹³. El muralismo mexicano fue el producto de esta lucha de los mexicanos por manifestarse; una lucha exitosa, que los hizo conocer al mundo y hasta les permitió atraer turistas por medio de su arte. Con sus murales, Pedro Nel Gómez pretendió hacer lo mismo que hicieron los mexicanos: llevar la vida y las luchas del pueblo sobre las paredes de los edificios públicos. Bajo este aspecto, sí hay una semejanza profunda entre el colombiano y los mexicanos. También se pueden encontrar algunas analogías compositivas entre obras de Diego Rivera y obras del antioqueño⁷⁹⁴. Pero la realidad física, humana, psíquica y social a la cual se refiere el colombiano no es en absoluto la misma a la cual se refieren los muralistas del país azteca. Y tampoco el estilo pictórico utilizado tiene nada en común, más allá de cierto fondo expresionista. El artista puso la cuestión en estos términos: “Ni mi técnica ni la temática tienen que ver nada con la pintura mexicana. Esto es claro. Nosotros poseemos una plástica determinada por nuestro medio geográfico y económico. Ni fisiológica ni biológicamente estoy armado como los mexicanos. Nuestra estructura es diferente. Somos hijos de gigantescas montañas. Aún nuestros mitos son distintos. Los nuestros son primitivos, salvajes, biológicos. Hemos escarbado sobre una plástica propia, esencialmente nuestra. Es verdad que en México han intentado dar normas, trazar rutas a otros pueblos en este sentido. Claro que no nos referimos a los artistas mexicanos que reconocen que cada pueblo de América posee los materiales para crear su propio arte”⁷⁹⁵.

El principal protagonista de los frescos del maestro es el pueblo antioqueño – y, por extensión, el colombiano - con su estructura psíquica, sus problemas y su entorno específico. La tarea de llevar el pueblo sobre las paredes de un edificio público fue sin duda

⁷⁹³ Pedro Nel Gómez, gran pintor de nuestro pueblo”, en *Diario Popular*, 1 de mayo de 1942, sip, en CDPNG, doc. n. 6-128.

⁷⁹⁴ Al respecto, véase el análisis del fresco *La República* que se hace a continuación.

⁷⁹⁵ “Pedro Nel Gómez, gran pintor de nuestro pueblo”, *op. cit.* Publicada en un medio de izquierda, expresión del Partido Comunista de Colombia, la entrevista gira alrededor del problema del arte nacional. El artista afirma que “todo lo social es plástico”, destacando que el llamado arte social se conecta con las fuerzas biológicas y sociales, y expresa juicios negativos sobre el falangismo y el concepto de hispanidad (la guerra civil española había acabado hace poco y el franquismo tenía muchos sostenedores en las filas del conservatismo). Para Pedro Nel Gómez, Colombia no tenía nada que ver con el hispanismo y tenía derecho a una cultura propia, como sucedió con los Estados Unidos con relación a Inglaterra.

un gran desafío para el maestro. Jaime Barrera Parra, en una nota redactada justo después del acuerdo con el Concejo Municipal, presenta a un Pedro Nel Gómez totalmente absorbido por su misión y preocupado por alcanzar un contacto profundo con el pueblo. El artista es retratado como un ferviente sostenedor de las consignas populares, acostumbrado a participar a título personal (sin proclamarse ni comunista, ni de la Unir, ni del sindicato...) a las protestas en las calles, como en el caso, mencionado en el artículo, de una manifestación de mujeres de obreros que tuvo lugar en el barrio Guayaquil. Pedro Nel Gómez es descrito como un asceta que casi no come – se menciona que llevaba cuatro días sin comer – pero sobre todo como un artista que quiere conocer en profundidad lo que proyecta pintar. Un ejemplo es el tema del mazamorreo: “Me voy a la región minera (...) para ver el mazamorreo, el poema de la batea. Tengo que pintar unos sábalos. Todo eso hay que llevarlo a los muros, junto con los niños del pueblo. Es una tarea que casi me oprime por su profundidad y por su riesgo. Ponte a pensar que me juego mi reputación y mi vida artística. O sale “algo” o no sale nada. Pero estoy radiante de fe y de pobreza”⁷⁹⁶.

La vida como poema. La lucha por la vida como poema. Esta es la clave para comprender en profundidad los frescos del Palacio Municipal, yendo más allá de las simples consignas sociales o antimperialistas. Efe Gómez, un escritor muy cercano al artista⁷⁹⁷ y del cual existe también un retrato realizado por el maestro, afirma que Pedro Nel Gómez “cree en su raza, ama a su raza. Y ha cubierto los muros del palacio de la ciudad con las gestas de este grupo humano viril, a quien tocó en suerte despertar a la brega por el pan, a la lucha por el bienestar económico, en un suelo ingrato y estéril. Todo en los frescos que ha pintado está virificado por el dolor; ese sol del mundo moral que preside la germinación de la existencia, macera, trabaja, transforma al hombre tomado individualmente y madura su carne para el sepulcro; forja y templea las razas para que cumplan dignamente su misión en la historia”⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ Jaime Barrera Parra, “La aventura de Pedro Nel”, en CDPNG doc. n. 6-84. Se trata de un recorte de prensa sin indicación del medio ni datación, pero que, por elementos presentes en su contenido, puede ser fechado hacia 1935.

⁷⁹⁷ El retrato es conservado en Bogotá, en las colecciones del Banco de la República.

⁷⁹⁸ Efe Gómez, “Los frescos de Pedro Nel Gómez”, en *Correo*, 5 de septiembre de 19(?), en CDPNG, doc. n. 6-2. El escritor e ingeniero antioqueño comenta uno por uno los frescos del Palacio Municipal.

El concepto de “fuerza biológica”

Una de las claves para descifrar la impostación filosófico-política de los murales del Palacio Municipal es el concepto de “fuerza biológica”. Muy recurrente en las anotaciones del maestro, esta expresión es utilizada para indicar la fuerza vital del pueblo antioqueño - solo en segunda instancia del pueblo colombiano -, su enérgica lucha por la existencia frente a las fuerzas hostiles de la naturaleza, de la cual dependió y depende su progreso.

Es importante aclarar que el artista concibe al pueblo como una entidad biológica y que cuando habla de la vida del pueblo lo hace siempre en un sentido biologista. En los frescos del Palacio Municipal no hay espacio para la trascendencia, para Dios, para causas de orden sobrenatural. Todo es inmanente. No hay esencialismos que se escapen del marco espaciotemporal. La fisionomía, el carácter, la psicología y la “estructura de sentimientos” de un pueblo tienen sus bases en la biología y son el producto de una prolongada dialéctica entre el hombre y la naturaleza que lo rodea.

Biología y nación se compenetran y su despliegue en la historia constituye un gran poema épico. Es este el poema que Pedro Nel Gómez se propuso “cantar” en las paredes del Palacio Municipal: el poema épico del pueblo antioqueño, su pueblo, que amaba sobremanera y quería ayudar a conocerse, a valorarse, a progresar y a defenderse de las amenazas que lo acechan.

La perspectiva filosófica que sostiene el trabajo de Pedro Nel Gómez es de matriz darwiniana, científicista, positivista, no exenta de los ecos de cierto biologismo racista, muy común de la época, aunque le son ajenas posiciones supremacistas o imperialistas. Esta visión materialista de las cosas le venía de la tradición del pensamiento liberal, al cual adhirió también su padre, pero él mismo la profundizó y la cultivó a partir de las redes intelectuales que frecuentó en la Escuela de Minas de Medellín y de abundantes lecturas sobre temas científicos, testificadas por su biblioteca, que se conserva en la *Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez* de Medellín⁷⁹⁹.

⁷⁹⁹ Entre las posibles influencias, cabe señalar los nombres de un par científicos-artistas antioqueños que ya han sido mencionados en las páginas anteriores. El primero es Efe Gómez (1867-1938), ingeniero de la

En la mente del artista, la perspectiva biológica se fue amalgamando con la estética del sublime colectivo madurada a partir de sus recuerdos de infancia relativos a la epopeya de la minería, para confluír luego sobre los muros del Palacio Municipal de Medellín. Pero cabe desatacar que lo que el artista representó en esas paredes no es la realidad de todo el pueblo antioqueño y colombiano. Por ejemplo, faltan del todo los símbolos religiosos, cuando se sabe que el pueblo antioqueño, como el colombiano, se caracteriza por una fuerte religiosidad popular; y faltan también los símbolos y las consignas políticas conservadoras, cuando se sabe que este partido político tenía un peso importante en la vida política, tanto de la región como del país. Lo que Pedro Nel Gómez, liberal de izquierda y laicista, a la par de su padre, pintó en las paredes del Palacio Municipal fue, en últimas, una construcción imaginada, claramente desbalanceada hacia una idea liberal de país, de matriz telúrica, científicista, laicista y soberanista. En la mayoría de los frescos, el artista se limita a presentar al pueblo “biológico”, sin connotaciones políticas; lo presenta en su lucha por la vida, muestra sus progresos materiales y sociales, obtenidos a cuesta de sacrificio y dolor, y eleva al nivel de “padres de la patria” aquellos intelectuales y políticos preocupados por la conservación de la soberanía nacional. No hay una decidida politización de las escenas en sentido liberal, como sucedería en los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio nacional. Pero varios elementos – la ausencia de los símbolos religiosos, el eclipse del partido conservador y el evidente homenaje a López Pumarejo en el fresco *La República*, el más ambicioso del conjunto, hacia el cual convergen todos los otros – desvelan el sesgo, si no partidista, por lo menos ideológico de la representación.

Miramos ahora de cerca, uno por uno, a los murales del Palacio Municipal de Medellín, comenzando por los primeros en ser ejecutados: *La mesa vacía del niño hambriento* y *Matriarcado*, ambos fechables hacia 1935.

Escuela de Minas y escritor, portador de una visión no idílica de la civilización antioqueña, influida por las lecturas de Nietzsche y de Schopenhauer. El segundo es el novelista, médico, educador y también artista Cesar Uribe Piedrahíta (1897-1951), quien fue director del Instituto Nacional de Higiene y enseñó en diferentes universidades de Colombia. Las novelas escritas en los años treinta por este último, como *Toa* (1934) o *Mancha de aceite* (1935), fueron hitos de la narrativa identitaria de corte antimperialista y son casi contemporáneas a la realización de los frescos del Palacio Municipal.

“La mesa vacía del niño hambriento” (1935)

La mesa vacía del niño hambriento (Fig. 159) fue el primer mural que Pedro Nel Gómez pintó en el Palacio Municipal. Representa un comedor social para personas de escasos recursos, ubicado en un lugar cerrado, pero luminoso, reconducible a un contexto urbano. El espacio está definido y dinamizado por una gran mesa zigzagueante sobre la cual se encuentran una serie de platos vacíos, alrededor de los cuales, sentados o de pie, aparecen varios niños, junto con mujeres y hombres ancianos. En sus *Breves notas sobre las pinturas murales al fresco en el Palacio Municipal de Medellín*, Pedro Nel Gómez se refiere a la obra de la siguiente manera: “La composición en ese fresco toma la forma de “Z”, con sentido espacial, girando alrededor del niño y la madre. En todas partes aparece la maternidad y los niños tal y como ellos son cuando se encuentran hambrientos. Desde el indio, el blanquito, hasta el negro, pero en espera de algo”⁸⁰⁰.



Ilustración 159– Pedro Nel Gómez, *La mesa vacía del niño hambriento*, mural al fresco, 1935.

⁸⁰⁰ Pedro Nel Gómez, “Breves notas sobre las pinturas murales al fresco en el Palacio Municipal de Medellín”, en CDPNG, doc. n- 6-104, p.1. El documento es posterior a la realización de los murales y en 1969 confluye, con pocas variaciones, en el artículo firmado por Pedro Nel Gómez, “¡Las paredes hablan al pueblo!”, en *Crónica Municipal*, Medellín, 1969, pp. 276–296

La escena, como mencionado, se ubica en un comedor social; pero, paradójicamente, no hay comida. Lo señalan tanto la mujer en primer plano, que ofrece al espectador la vista de su plato vacío, como la gran olla, esa también vacía, que se encuentra siempre en primer plano. La falta de comida convierte así el fresco en una muda acusación al poder político por no proteger adecuadamente a la niñez, futuro del país, así como a toda la población desamparada. Esta dimensión de crítica política queda confirmada también por una inscripción que el artista incluyó en un boceto a la acuarela que realizó en preparación de este fresco: “El niño – dice la inscripción -. El futuro del Estado. Abajo los gobiernos incompetentes.... que sacrifican millones de niños”⁸⁰¹. Sin embargo, aunque es cierto que la obra representa una especie de “alegoría del mal gobierno”, puede ser leída también como un llamamiento al nuevo gobierno liberal de López Pumarejo - presidente desde 1934 y promotor de la “revolución en marcha” - para que se decidiera a introducir políticas sociales que amparasen la niñez de la desnutrición, así como de la falta de vestimenta y de la carencia de ambientes de vida salubres. Es el propio artista que valida esta lectura cuando, en un pequeño *Memorandum* que redactó sobre las pinturas del Palacio Municipal, se refiere a este fresco como a “una llamada en forma plástica a la defensa biológica del niño”⁸⁰².

Es importante notar que algunas de las mujeres presentes en la escena tienen en sus brazos a hijos pequeños. Pero ninguna de ellas amamanta. El acto de amamantar recurre muchas veces en la obra de Pedro Nel Gómez, como símbolo de fecundidad, de vigor biológico. Aquí, el hecho que las mujeres no amamanten señala, al revés, un riesgo de decaimiento biológico. El aire mortífero y la debilidad biológica que emanan de este fresco fueron señalados por el escritor e ingeniero de minas Efe Gómez, un intelectual antioqueño muy admirado por Pedro Nel Gómez y que siguió de cerca todo el proceso de realización de los murales del Palacio Municipal: “Son niños desvalidos – escribió - que toman la sopa escolar: niños hambrientos, miserias fisiológicas. Allí está el dolor actual del mundo... El dolor se ha

⁸⁰¹ La acuarela se encuentra en la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez, en Medellín.

⁸⁰² “Memorandum sobre la pintura mural del Palacio Municipal”, CDPNG, Medellín, doc. n. 6-155

tornado en algo profundo, silencioso, que ahoga y seca las fuentes de la vida: en la miseria de los hijos del proletario, en eso que roe el tejido íntimo de la colectividad”⁸⁰³.

Pedro Nel Gómez colocó este mural en el salón de las cajas - uno de los más transitados del Palacio, en cuanto abierto al público - porque no quería propugnar el mito reconfortante, pero históricamente falso, de una Antioquia feliz. Quería que la población que pasaba por ese lugar se diera cuenta del problema de los niños desnutridos y quería que el Estado se hiciera cargo de este problema y lo enfrentara con políticas adecuadas. Años después, el mismo artista dirá que su llamado fue escuchado, reivindicando así para el arte el poder de influir en la historia. “Un éxito de ese fresco – escribió en sus *Breves notas* - fue la creación, desde luego, por el presidente Dr. Alfonso López, de las cocinas (comedores, *ndr*) populares, para todas las ciudades del país. De manera que ya los niños no iban en ayunas a las escuelas; hubo así un movimiento social y humano que posteriormente pasó, pero que en realidad el fresco lo creó en Colombia como reflejo interesante”⁸⁰⁴.

“Matriarcado” (1935)

Si *La mesa vacía del niño hambriento* representa a la niñez desvalida y a la vida que se extingue, *Matriarcado* (Fig. 160) representa, al revés, un himno a la niñez sana y a la vida que florece. Realizado con una pincelada cezanniano-divisionista, el fresco representa a un grupo de mujeres y niños antioqueños que posa sobre el trasfondo de un paisaje de montañas estilizadas. Detrás de ellos están diseminadas unas pequeñas casitas, que simbolizan las diferentes células familiares (el maestro habló expresamente de la “casita celular...base de la vivienda de la población de Antioquia”⁸⁰⁵). Matronas, mujeres jóvenes, criadas y niños de diferentes edades se disponen todos, coralmente, alrededor de unos mellizos recién nacidos, que son colocados sobre una sábana tendida en el piso y que se constituyen, claramente, como símbolos de la fecundidad y del vigor biológico de la mujer antioqueña, testimoniados también por la presencia, en la escena, de numerosas mujeres en el acto de amamantar a sus hijos. Una en particular, colocada abajo a la izquierda,

⁸⁰³ Efe Gómez, *op. cit.*

⁸⁰⁴ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁰⁵ *Ibid.* p.3.

sobresale por el tamaño descomunal de su seno, presentándose, así, como símbolo de la pujanza vital de todo un pueblo. El público se rio del gran seno de este fresco, pero el artista se defendió afirmando que “cuando la madre tiene al niño, toda ella se converge al seno. Por consiguiente, el pintor tiene derecho a crecer el seno hasta donde sea necesario”⁸⁰⁶.



Ilustración 160 - Pedro Nel Gómez, *Matriarcado*, mural al fresco, 1935.

Efe Gómez, quien con toda probabilidad tuvo cierta influencia sobre la concepción de la vida de Pedro Nel Gómez y posiblemente, también, sobre la concepción de este ciclo de frescos, comentó *Matriarcado* diciendo que “es un oasis, un hogar de eugénesis: niños sanos, madres sanas, holgura”⁸⁰⁷; y el propio Pedro Nel Gómez redondeó estos conceptos, hablando del fresco como un himno a la fertilidad de la mujer antioqueña, eje de la familia y fuerza biológica fundamental a partir de la cual los antioqueños poblaron departamentos como Caldas y Urabá, limítrofes al de Antioquia. “El Departamento de Antioquia – escribió, refiriéndose a *Matriarcado* - es un Departamento eminentemente biológico, es decir, ha

⁸⁰⁶ Ibid.

⁸⁰⁷ Ibid.

poblado otros Departamentos. Y cualquiera de nosotros que se le preguntara por su madre diría que tiene siempre el concepto de ella como una gran matrona, es decir, el concepto de que la madre es la estructura de la familia en Antioquia”⁸⁰⁸ .

El mismo Pedro Nel Gómez ha puesto en relación la recurrencia, en su obra, del tema de la maternidad con la recurrencia del tema de la *Madonna col bambino* en la pintura renacentista que conoció cuando vivió en Florencia, entre 1925 y 1930⁸⁰⁹; pero cabe destacar que en su pintura el significado religioso de las natividades renacentistas se seculariza y se reduce al puro orden natural, biológico. Además, como señalado por Diego León Arango, el insistir de Pedro Nel Gómez sobre el tema de la maternidad puede ser puesto en relación con la proliferación de este sujeto en el ámbito de la pintura italiana del llamado “retorno al orden”, una corriente que, entre finales de los años diez y los años veinte del siglo pasado, intentó una síntesis entre vanguardia y clasicismo. No escapa, por ejemplo, cierta analogía que existe entre las múltiples maternidades de Pedro Nel Gómez y la célebre *Maternidad* que Gino Severini pintó en 1916 (Fig. 153). y que fue una de las obras inaugurales del “retorno al orden”⁸¹⁰.

Los murales para el despacho del alcalde

En 1936 Pedro Nel Gómez pintó cuatro nuevos frescos en la sala donde el público debía esperar para ser recibido por el alcalde, la llamada sala del despacho. En la intención del artista, estos frescos debían “reclamar del Sr. Alcalde, la atención sobre los grandes problemas Departamentales y en realidad grandes problemas del país”⁸¹¹. Tres de estos murales (*Barequeo, Minero muerto, Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*) están ubicados sobre una misma pared y se refieren, desde distintos puntos de vista, al tema de la minería, uno de los principales rubros de la economía antioqueña. El cuarto está ubicado en la pared en frente a los precedentes y toca el tema de las “fuerzas migratorias”, aludiendo a la colonización antioqueña de los departamentos de Caldas y Quindío.

⁸⁰⁸ Ibid. p. 2.

⁸⁰⁹ Ibid.

⁸¹⁰ Diego León Arango, *op. cit.*, p. 83.

⁸¹¹ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.4.

“Barequeo” (1936)

El fresco titulado *Barequeo* (Fig. 161) hace referencia a la práctica del lavado manual de arenas de los ríos para separar metales preciosos, en especial el oro. Esta actividad ha sido una de las bases de la economía del Departamento de Antioquia. El barequeo fue la forma primitiva en que se dio la explotación del oro en Antioquia. Pedro Nel Gómez conocía muy bien esta práctica, ya que en Anorí, el pueblo donde nació, era algo bastante común y su padre solía dirigir a grupos de barequeros. A los ojos del maestro, el de los barequeros antioqueños fue “un movimiento biológico de amplitud extraordinaria que le permitió el desarrollo de la economía al Departamento. No había más riqueza que ese oro lavado en esos ríos; del resto no había otra riqueza: ni ganadería, ni explotación de maderas, ni el carbón se conocía, ni industrias de ninguna especie y así el Departamento creció con el oro, sacado en la forma de barequeo y en los socavones.”⁸¹².

A primera vista, la escena del fresco puede parecer idílica. Sin embargo, a una mirada más atenta, lo idílico se desvanece y se torna en trágico. A los lados de la composición, en correspondencia con dos troncos medio hundidos en el agua – troncos humanizados, que tienen el aspecto de unas manos retorcidas -, hay una serie de elementos que nos señalan que esos barequeros están expuestos a las enfermedades producidas por una naturaleza llena de amenazas, así como a la malicia de los otros hombres. A la izquierda sobresale el cuerpo tendido de un barequero enfermo de fiebres como el paludismo o la fiebre amarilla; mientras otra figura, sentada, está sufriendo unos violentos escalofríos que deforman, expresionistamente, su cuerpo. Al referirse a estos desnudos, Pedro Nel Gómez proporciona otra vez una clave interpretativa de tipo biológico; habla de “la batalla biológica del Departamento de Antioquia, contra las pestes del trópico, entre ellas el paludismo”⁸¹³. En la parte derecha de la composición, en cambio, el artista representa a la avidez de los otros hombres, que tratan de aprovecharse de la ingenuidad de los barequeros para sustraerle, por poco precio, cambiándoselo por aguardiente, el fruto de su trabajo. Esto queda señalado por la presencia, en el lado derecho de la composición, de un

⁸¹² Ibid. p.5.

⁸¹³ Ibid. p.4.

comprador de oro vestido de civil y de un estanquillo para la venta de licor. Ahí está – dice Pedro Nel Gómez - “el que no trabaja, y es el comprador de oro, quien aparece en el ángulo derecho; cambia oro por aguardiente, o pone un estanquillo al lado del trabajador. Esa es nuestra psicología y todos la conocemos y es así”⁸¹⁴.



Ilustración 161 - Pedro Nel Gómez, Barequeo, mural al fresco, 1936.

En el fresco sobresale la monumentalidad de los cuerpos semidesnudos de los mineros. Existen razones tanto plásticas como simbólicas por las que Pedro Nel Gómez escogió de recurrir a los desnudos, contraviniendo a las convenciones del tiempo. El desnudo monumental resulta funcional para subrayar y homenajear a esos hombres y mujeres anónimos que, sin ningún tipo de amparo social, sólo empujados por su propia fuerza biológica, dieron comienzo a la historia de la minería antioqueña. “La monumentalidad – comentó en una entrevista - puede presentarse en esa batalla dolorosa entre la biología de nuestro pueblo y el trópico. Aquí el hombre dominado por la fiebre y el hombre caído al arenal de un río y el que tiembla por el frío de las fiebres tropicales, mientras el trabajo al

⁸¹⁴ Ibid. p.5.

lado de ellos es el marco de un esfuerzo por sobrevivir, llevado a cabo por nuestro pueblo en más de doscientos años”⁸¹⁵. Pero, igualmente, la decisión de recurrir al desnudo no es arbitraria, ya que los barequeros, hombres y mujeres, solían trabajar realmente desnudos en la selva, los unos al lado de los otros⁸¹⁶.

“Minero muerto” (1936)

Minero muerto (Fig. 162) es otro fresco dedicado a la minería; pero en este caso se refiere a otra modalidad de minería difundida en el departamento de Antioquia: la de socavón y de filón, o sea la que se desarrolla debajo de la tierra.

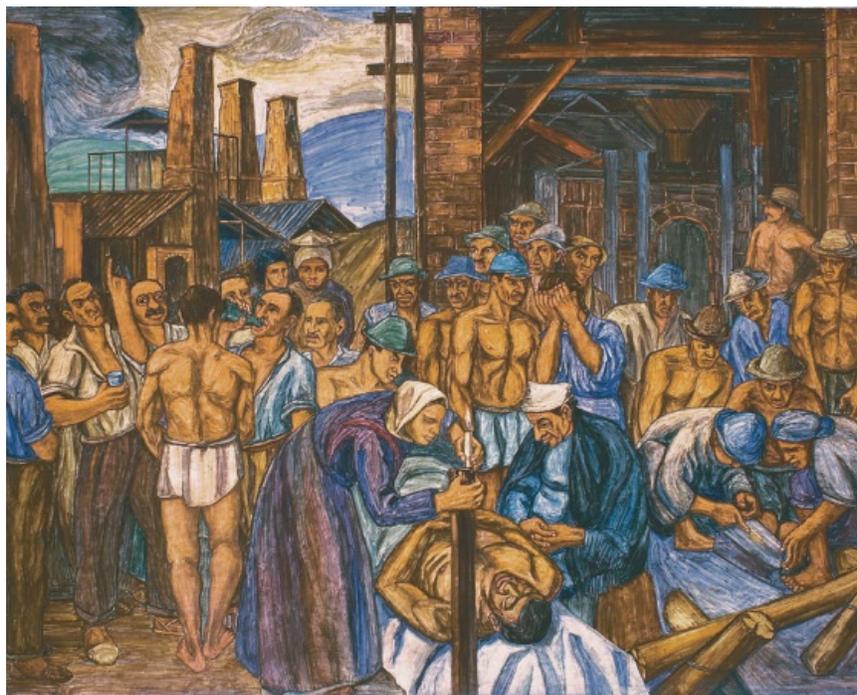


Ilustración 162 - Pedro Nel Gómez, *Minero muerto*, mural al fresco, 1936.

⁸¹⁵ Gildardo García, “Los frescos de Pedro Nel Gómez”, en *El Tiempo*, Bogotá, septiembre de 1950, CDPNG, doc. n. 6-178.

⁸¹⁶ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p. 5. El artista escribe: “En ese fresco aparecen por primera vez los desnudos, porque el barequeo trabaja desnudo en la selva, hombres y mujeres tropicales, trabajan desnudos. A los más se pueden poner taparrabos, pero son hombres y mujeres juntos, tal y como todavía se puede ver en las zonas de barequeo en el río San Bartolo, y en otros lugares de Antioquia”.

La escenografía del fresco está inspirada en las minas de "Sitio Viejo", en Titiribí, mientras la escena representa el velorio de uno de los incontables mineros que perdieron la vida cumpliendo con su oficio. El cuerpo del minero muerto está dispuesto, de manera oblicua, en la parte baja del centro de la composición. Se alcanza a apreciar la monumentalidad de su busto desnudo, mientras el resto de su cuerpo está cubierto por una sabana. A su izquierda, una mujer con un ropaje largo y un pañuelo en la cabeza se reclina en el acto de colocar una vela prendida sobre un palo de madera que divide la composición en dos partes. A la derecha hay un viejo sentado, con una expresión resignada. Detrás, una mujer se cubre la cara con las manos para esconder la desesperación y la angustia. Todo alrededor, una multitud de mineros, que el artista representa con los torsos desnudos, acepta lo acontecido con fatalismo y resignación; mientras un grupo de ingenieros y dirigentes de la mina, que se diferencian de los mineros por llevar pantalones y camisa, están representados en el acto de echarse un trago, como era costumbre en ese tipo de situaciones. Uno de ellos indica lo alto con el dedo de una mano, como señalando una esperanza ultraterrena, mientras del lado opuesto, le hace de contrapeso un minero que punta el dedo hacia abajo, indicando una pequeña raya de polvo de oro, hacia la cual converge la mirada de otros mineros, como a indicar que el espectáculo tiene que continuar. A la derecha, detrás de los personajes, aparece la entrada de la mina, amenazante y sombría como la boca del infierno, mientras al otro lado se distinguen unos galpones y unas chimeneas que botan humo. "El trabajo de los filones hecho de peligro, de audacia, de dinamita, de alcohol, de muerte", así comentó el fresco Efe Gómez⁸¹⁷.

En un fresco como este, referido a una conmemoración fúnebre, hubiera sido relativamente natural introducir algún símbolo cristiano o establecer un paralelo entre el cuerpo del minero muerto y el cuerpo de Cristo. Pero aquí el artista parece querer desacralizar completamente a la escena, laicizarla, cancelando todo simbolismo cristiano, comenzando por la cruz, que está deliberadamente remplazada por el palo colocado en primer plano. No hay lo divino. Queda solo lo humano: la muerte (el minero), el dolor por la muerte (la mujer

⁸¹⁷ Efe Gómez, *op. cit.*

con las manos en la cara), la humana esperanza (el dedo hacia lo alto) y la pronta vuelta del hombre a la lucha por la vida (las miradas que convergen hacia la raya de polvo de oro). Toda gira alrededor de una vela prendida, pura luz natural, que se encuentra en el centro de la composición.

“Intranquilidad por el enajenamiento de las minas” (1936)

En el último fresco de este tríptico de la minería, intitulado *La intranquilidad por el enajenamiento de las minas* (Fig. 163), la temática biológico-social deja el lugar a una cuestión de orden político-estratégico muy viva entre las élites antioqueñas. Sobre un fondo en el cual aparecen el edificio de la Facultad Nacional de Minas (al fondo a la izquierda), unos hornos metalúrgicos con sus chimeneas (al fondo, desde el centro hacia la derecha) y unos laboratorios donde científicos de bata y macizos mineros semidesnudos trabajan juntos (delante de las chimeneas), Pedro Nel Gómez coloca en primer plano, abajo a la izquierda, una serie de notas políticos e intelectuales antioqueños intentos a reflexionar sobre un problema que los deja intranquilos: ¿cómo mantener la soberanía sobre la riqueza natural de la región, frente a las amenaza representada por la codicia del capital extranjero? Toda la escenografía subraya el gran desarrollo racional y técnico conocido por la minería en Antioquia a partir de la epopeya, muchas veces trágica, de un sinnúmero de barequeros y mineros anónimos (evocados en los frescos a los lados). De estos hombres intranquilos, representados en el mural, el artista comenta que “son gentes que han querido a su patria, y en el momento en que se discutía en una mesa, sobre zonas de las minas que se estaban enajenando estas personas estaban intranquilas. Eran pues buenos colombianos quienes miraban al futuro de su patria y como podía esperarse en conservar esas reservas de oro que eran su defensa para no llegar a la tragedia económica de hoy”⁸¹⁸. Es interesante señalar que entre los hombres intranquilos que están alrededor de la mesa (“hombres conscientes de la raza” los llamó Efe Gómez⁸¹⁹) el artista coloca en primer plano a su propio padre, quien - escribe - “batalló para conservar esas propiedades mineras sobre todo en el

⁸¹⁸ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.6.

⁸¹⁹ Efe Gómez, *op. cit.*

Nechí”⁸²⁰. Colocado en primer plano, con la mirada dirigida hacia el espectador, el padre de la artista, cuyo patriotismo es aquí homenajeado, invita a considerar la amenaza que incumbe.



Ilustración 163 - Pedro Nel Gómez, Intranquilidad por el enajenamiento de las minas, mural al fresco, 1936.

El problema de la defensa de los recursos regionales y nacionales frente a la rapacidad de las compañías extranjeras, en particular anglosajonas, era un tema muy candente en los años treinta. Basta con leer el cuento *El tío tomas* de Efe Gómez, imbuido de sarcasmo sobre los *misters* - los extranjeros que trabajaban en el petróleo y en la minería en Colombia – o una novela como *Mancha de aceite* del antioqueño Cesar Uribe Piedrahita, centrada sobre el tema de la explotación petrolera en el estado venezolano de Zulia. Con este fresco, Pedro Nel Gómez se inserta dentro este corriente intelectual, hostil hacia el imperialismo anglosajón y comprometida con un progreso soberano del país, tanto técnico como social. El artista le temía, en particular, al imperialismo anglosajón, tanto que en el plano abierto sobre la mesa de los intelectuales “intranquilos”, el escritor y arquitecto argentino Ángel

⁸²⁰ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.6.

Guido – autor, como se mencionó, de una monografía inédita sobre Pedro Nel Gómez – afirma de reconocer la ságoma de John Bull, símbolo del imperio británico⁸²¹.

“Fuerzas migratorias” (1936)

Sobre la pared colocada al frente del tríptico de la minería, Pedro Nel Gómez pintó el mural *Las fuerzas migratorias* (Fig. 164), donde vuelve a aparecer con fuerza el tema de las “fuerzas biológicas”. El fresco alude a la colonización antioqueña de los departamentos de Caldas y Quindío y representa, al mismo tiempo, una invitación a mirar hacia Urabá como nuevo territorio para colonizar, para así aliviar la situación de crisis que el país experimentaba al momento en que el fresco fue ejecutado. Definido por Efe Gómez como “vuelo de águila”⁸²² (quizás en referencia al hombre que está trepando la montaña y cuyos brazos parecen copiar el aletear de un águila), este fresco insiste en la idea del hombre como animal migratorio, a la par de las hormigas y de las aves, y exalta la gran vocación migratoria de la población antioqueña, interpretándola como una manifestación de fuerza biológica.



Ilustración 17 - Pedro Nel Gómez, *Fuerzas migratorias*, mural al fresco, 1936.

⁸²¹ Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, pintor de la patria*, op. cit., p. 47.

⁸²² Efe Gómez, op. cit.

El fresco se funda sobre la idea que la población es la mayor riqueza de un Estado y que si esta aumenta significa que el Estado está progresando. En una entrevista, Pedro Nel recordó que es el hombre biológico y psicológico que quiere viajar el que contribuye a extender la población colombiana ⁸²³ y en este fresco, adoptando “un tipo de composición en curvatura y en ascenso”⁸²⁴, representa justamente el comienzo de un éxodo. Un grupo de hombres y mujeres antioqueños están agrupados, como se agrupan las hormigas en un hormiguero, en la base de una pared de rocas. Traen consigo todas sus pertenencias (bueyes, perros, instrumentos musicales, machetes, ponchos, sombreros de fibra, cestas con lo útiles, etcétera). Unos están tendidos en el suelo durmiendo, unos están sentados, unos están de pie y otros ya han empezado a “elevarse” sobre la pared, evocando con sus brazos el vuelo de las aves. En conjunto, es como si el fenómeno de la migración estuviera representado desde su primera concepción, bajo la forma de sueño-deseo en las figuras tendidas, hasta su puesta en acto efectiva en las figuras que están trepando el monte.

Estas consideraciones encuentran asidero en los comentarios que el propio Pedro Nel Gómez hizo acerca de este fresco. “Se trataba - dijo - de indicar como Antioquia había creado el Departamento de Caldas... como Antioquia había dominado los Andes, los Andes centrales. Esto se ha comprobado, porque el antioqueño ya va desde las montañas al norte del Departamento hasta probablemente a Nariño. Hay zonas inmensas de las montañas dominadas por el antioqueño, es decir domina ese espíritu antioqueño de ascenso, de ascender, de conquistar, pero siempre en ascenso”⁸²⁵. El fresco es entonces un tributo a las fuerzas migratorias antioqueñas, pero, de acuerdo con el artista, es también un llamado, en un momento de crisis económica, a mantenerlas vivas, colonizando la serranía de Abibe

⁸²³ Gildardo García, “Los frescos de Pedro Nel Gómez”, *op. cit.*

⁸²⁴ Pedro Nel Gómez, “¡Las paredes hablan al pueblo!”, *op. cit.*, p.290.

⁸²⁵ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p. 7. Desde un punto de vista histórico, los protagonistas de la colonización del Quindío y de los Andes centrales fueron hombres y mujeres del Oriente antioqueño que emigraron empujados por motivaciones económicas o por escapar de las persecuciones ligadas a los odios bipartidistas.

(que divide los departamentos de Córdoba y Urabá) y la región de Urabá, que son “otro Quindío que tiene que conquistar el antioqueño”⁸²⁶.

Una consideración diferente la merecen, como último, los dos monumentales desnudos de mujer (muy pirandellianos) que se encuentran abajo a la derecha. Más que como elementos de un discurso narrativo, se presentan como símbolos de la fuerza biológica de la población antioqueña. “De alguna manera se debían expresar plásticamente esos problemas – afirmó el artista –, de allí los dos grandes desnudos que dominan al fresco, es decir los desnudos de color naranja, como decía un comentarista, medidos sobre un fondo de color oro limón, de rico sentido. Es decir que las dos figuras dominantes del fresco llaman la fuerza biológica del Departamento... Alrededor de estos desnudos está el sueño, se duerme y se espera... las rocas y los desnudos están medidos desde el punto de vista de la relación plástica, tal como para definir lo viviente con lo no viviente, que es la roca. Luego el ascenso que parte realmente del hecho que lo migratorio – el Ícaro de los griegos – y la fuerza de migración, es de carácter animalesco. Existe en las aves, existe en las hormigas, existe en los insectos; el carácter migratorio es casi vuelo, es allí como se comprende que la primera idea de ese fresco nace en un hormiguero, en donde aparecen las grandes hormigas aladas, que se trasladan a crear el nuevo hormiguero y de allí el sentido de ascenso”⁸²⁷.

La referencia a la mitología clásica (el mito de Ícaro) se combina así, en este fresco, con una interpretación biologista. El artista considera el impulso a la emigración como algo inscrito en la estructura biológica del hombre, así como en la de otras criaturas, como las hormigas o las aves. La referencia al hormiguero, asociada a la del vuelo en ascenso, resulta particularmente significativa para leer el fresco. Los hombres se agrupan en la base de la montaña como si fueran hormigas y de la misma manera empiezan a moverse, en fila, siguiendo a los que empezaron a subir hacia arriba, como grandes hormigas aladas. Esta asociación hombres-hormigas le quita todo idealismo al fenómeno migratorio,

⁸²⁶ Ibid., p. 7. De acuerdo con Ángel Guido, la proyección hacia el Urabá implica también el proyecto de un canal interoceánico Atrato-Truando, en el Chocó, alternativo a Panamá. Cfr. Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, pintor de la patria, op. cit.*, p. 48.

⁸²⁷ Ibid. p. 7.

reduciéndolo a un impulso natural, biológico. Esto resulta aún más evidente en un boceto de la obra, realizado a la acuarela, que se conserva en la Casa Museo del maestro (Fig. 165). Estamos entonces, otra vez, frente a una representación donde no hay espacio para el trascendente y donde lo que mueve todo es la biología.



Ilustración 18 - Pedro Nel Gómez, boceto a la acuarela para el mural Fuerzas migratorias, ca. 1935-36.

El mural para la sala del Concejo: “La República” (1936)

Entre todos los murales que Pedro Nel Gómez realizó en el Palacio Municipal de Medellín, *La República* (Fig. 166) es el más grande, el más complejo y el que concentra la exposición más articulada de cómo el artista concebía su pueblo, su país y los desafíos históricos a los cuales se enfrentaba. Ubicado sobre una grande pared que hace de fondo a la sala del Concejo – el lugar donde, de acuerdo a Efe Gómez, actuaba “la corporación representativa del pueblo, del común, que es y seguirá siendo, mientras haya régimen democrático, la célula viva, la raíz del gobierno libre”⁸²⁸ - el fresco está concebido para entrar en dialéctica con los concejales, recordando constantemente, con su presencia, que sus decisiones

⁸²⁸ Efe Gómez, “Avalúo del fresco pintado en el Salón del Concejo”, en *Crónica Municipal*, Medellín, 1937, CDPNG, doc. n. 6-156, p.7869.

debían armonizarse con los grandes problemas nacionales y con la naturaleza del pueblo, la historia y los desafíos de Colombia.

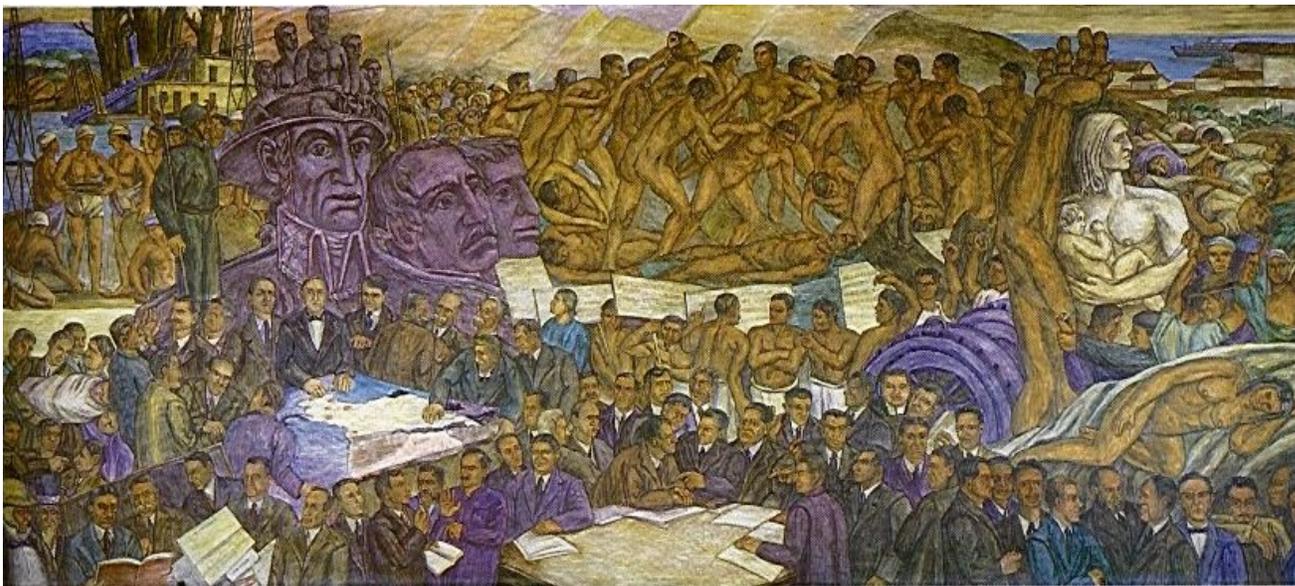


Ilustración 166 - Pedro Nel Gómez, *La República*, mural al fresco, 1937.

En sus *Breves notas* el artista aclara que el fresco “fue pintado con sentido moderno, no desde el punto de vista esteticista, sino bajo el ángulo de una concepción estatal, de supervivencia de un país, en medio de las dificultades económicas de los últimos tiempos”⁸²⁹; y ofrece también algunas indicaciones para su interpretación: “Sentir como nació la República y además comprender un esfuerzo hecho por los colombianos, a lo largo del “trabajo” para sostener esa República”⁸³⁰.

Atiborrada de figuras, la composición se estructura a partir de dos grupos de figuras de carácter simbólico, que sobresalen tanto por su tamaño desproporcionado con respecto al resto de las figuras, como por su color deliberadamente grisáceo – uno más oscuro y el otro

⁸²⁹ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p. 10.

⁸³⁰ *Ibid.* p.8.

más claro - que hace pensar en unas estatuas⁸³¹. Por un lado, tenemos las cabezas de tres héroes de la independencia: Bolívar, Santander y Nariño; por el otro, la suma de un motor eléctrico, un gran brazo monumental y una maternidad indígena, debajo de la cual se encuentra un desnudo de mujer en horizontal que, a esta altura, se revela de claro tinte “biológico”.

Esta estructura compositiva, sumada al atiborramiento de las figuras, permite poner en relación esta obra con el fresco *El hombre controlador del universo* que Diego Rivera había pintado el año anterior (1934 – Fig. 167) en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México⁸³². El fresco del mexicano tiene un formato rectangular muy parecido al fresco del antioqueño, presenta la misma repleción de figuras dispuestas por capas horizontales, pero la semejanza más notable está constituida por las dos figuras monumentales en grisalla que se encuentran a los lados, de manera análoga a las que aparecen en *La República*.

⁸³¹ Técnicamente, se trata de una grisalla (del francés *grisaille*), una técnica pictórica basada en una pintura monocroma que produce la sensación de ser un relieve escultórico.

⁸³² En 1933 Diego Rivera comenzó a pintar un mural en el Rockefeller Center de Nueva York, pero la obra fue interrumpida y luego destruida porque el artista introdujo el retrato del líder bolchevique Lenin y se resistió a borrarlo cuando los comitentes (la familia Rockefeller) se lo pidió. El año sucesivo, entre enero y noviembre, Rivera reelaboró el fresco neoyorquino en un mural que realizó en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Cfr. Eva Cockroft, “The United States and Socially Concerned Latin American Art”, en AA.VV., *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, p. 187.



Ilustración 19 - Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, fresco, Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, 1934.

En la parte de arriba, entre estos dos grupos de figuras simbólicas, que el maestro paragonó a un “par de columnas”, se encuentra el llamado “combate sin armas”, otra escena de carácter “biológico”, mientras por fuera de las dos “columnas” se encuentran, a la izquierda, una escena con referencias al mundo de la minería y, a la derecha, una clara alusión a una página trágica de la historia colombiana: la masacre de las bananeras de 1928, cuando el gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez recurrió al exterminio masivo para poner fin a una huelga sindical de los trabajadores de las plantaciones de la compañía norteamericana *United Fruit* en la costa caribe. En la parte inferior del fresco, de un extremo al otro, se acumula una multitud de trabajadores, políticos, intelectuales y periodistas, figuras de las cuales depende el destino de la nación.

Pero ¿qué significan las dos “columnas”? Las cabezas de los libertadores pueden ser interpretadas como símbolos las tres almas que propiciaron el nacimiento de la República: la político-guerrera (Bolívar), la legislativa (Santander) y la revolucionaria (Nariño)⁸³³; mientras el otro grupo parece aludir a las grandes fuerzas que mueven el desarrollo del país:

⁸³³ Ibid. p. 8. “Ahí se encuentran – escribe el artista - las tres grandes cabezas de bronce: la de Bolívar coronada con el animal en el casco, el jaguar que es el animal americano y las cinco repúblicas que fueron su ideal. El Santander, el estadista, y el legislador, y el revolucionario que es Nariño”.

el progreso técnico (el motor eléctrico) el trabajo (el brazo) y las fuerzas biológicas (la maternidad y el cuerpo horizontal, que evoca la idea de una semilla en su vaina).

Pasamos ahora a analizar el “combate sin armas” (Fig. 168). La escena muestra un gran combate entre hombres y mujeres desnudos. No es la representación de un hecho histórico; es, más bien, una representación simbólico-plástica de las energías primitivas, de las fuerzas telúricas que viven en el pueblo colombiano y que, a los ojos del maestro, constituyen su base psicofísica, su sustancia vital, anterior a toda organización de tipo político, religioso u económico. El “combate sin armas” es algo que se podría definir como un “mito biológico”. “Esas fuerzas – escribe el artista - se expresaron con choques en esa época: huelgas, en las cuales yo participaba desde luego, asistía a todas las manifestaciones y pude darme cuenta del fondo de esa cuestión. De manera que el “combate de desnudos”, sin armas, es una llamada biológica a las fuerzas profundas telúricas del pueblo colombiano”⁸³⁴. Esta escena parece señalar una íntima conflictividad del pueblo colombiano y ha sido señalada, en varias ocasiones, como una prefiguración de la Violencia política de los años cincuenta; pero el artista aclara que “no se puede considerar a nuestro pueblo como pueblo criminal: sería erróneo. Se descubrieron fuerzas telúricas profundas y las cuales no se han podido controlar, se “descubrieron” en el alma y en el espíritu del pueblo colombiano”⁸³⁵.

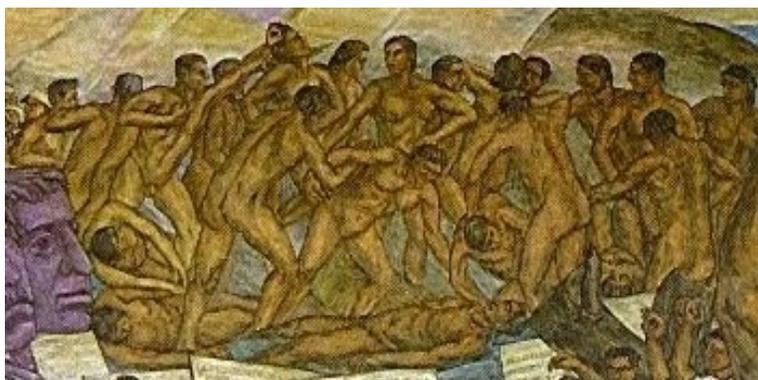


Ilustración 168 – El combate sin armas, detalle del fresco La República.

⁸³⁴ Ibid. p.9.

⁸³⁵ Ibid.

A nivel compositivo, la escena presenta una serie de tensiones particulares se equilibran en el conjunto; y tanto el tema de la batalla cuerpo a cuerpo, como la composición, presentan evidentes analogías una obra que el artista pintó durante su estadía en Europa: la *Amazonomaquia* (Fig. 169).



Ilustración 169 - Pedro Nel Gómez, "Amazonomaquia", óleo sobre tela, 1928.

Pero a su vez, la *Amazonomaquia* puede ser puesta en relación con las numerosas escenas de batallas entre desnudos presentes en la tradición plástica occidental, tanto clásica como renacentista y posrenacentista. Una entre todas, la famosa *Battaglia dei dieci ignudi* del artista del *quattrocento* florentino Antonio Pollaiuolo, que Pedro Nel Gómez pudo directamente apreciar en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze (Fig. 170). Pero hay también otro elemento que conecta el “combate sin armas” a la *Amazonomaquia* y es el carácter no histórico, y por ende mítico-simbólico, de la escena representada, aunque es importante remarcar que mientras la *Amazonomaquia* evoca el mito clásico-occidental, en el “combate sin armas” el velo del mito clásico desaparece y queda un mito puramente biológico, sin referencias explícitas a alguna tradición cultural.

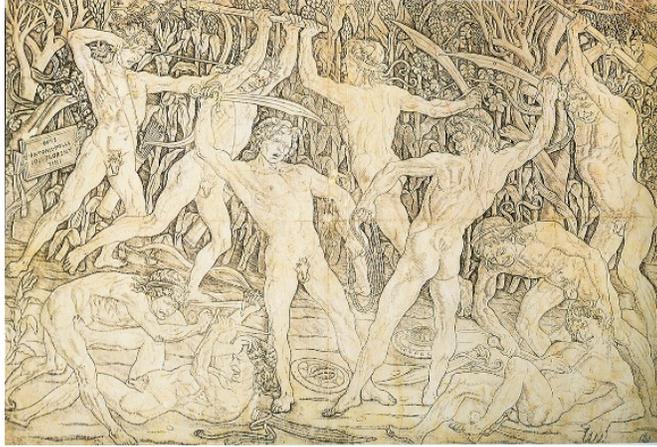


Ilustración 170 -Antonio Pollaiolo, Battaglia dei dieci ignudi, incisión al bulin, ca. 1460-65.

El “combate sin armas” se presenta como una admonición para los políticos y los intelectuales que se encuentran en la parte de abajo del fresco. En *La República*, Pedro Nel Gómez parece señalar que la canalización virtuosa y disciplinada de las energías telúricas del pueblo dentro de una dialéctica política responsable constituye, junto con la defensa de la soberanía, una de las claves para garantizar la paz y la prosperidad en Colombia. Dentro de esta perspectiva, la alusión a la masacre de las bananeras funciona como una advertencia frente al desencadenamiento de violencia que puede derivar de la incapacidad de responder, por medio de adecuadas reformas, a las necesidades del pueblo.

Otro tema importante del fresco es la señalación del peligro representado por el imperialismo, lo que implica también un llamado a la defensa de la soberanía. La amenaza del imperialismo económico anglosajón, ya evocada en el mural *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*, vuelve a presentarse nuevamente aquí, articulada en una narración más extensa. Aparece el presidente, Alfonso López Pumarejo (justo debajo de Bolívar, como a señalar la existencia de una continuidad entre los dos personajes) con delante un mapa donde, por un lado, aparecen las mutilaciones territoriales que Colombia sufrió a lo largo del tiempo (por ejemplo, Panamá) y, por el otro, aparecen los nombres de algunas de las transnacionales que estaban explotando el subsuelo del país, como la *Tropical Oil*. Además, en el ángulo inferior izquierdo del mural, al lado de intelectuales y

políticos colombianos, aparecen las figuras de John Bull y del Tío Sam, que instituyen el imperialismo de Estados Unidos e Inglaterra como una realidad ineludible dentro de la historia patria. Lo que viene a ser, al mismo tiempo, una advertencia política, de carácter soberanista.

No está de más, para resumir el significado del fresco, repetir las palabras que Efe Gómez utilizó para describirlo: “Colombia, por Colombia y para Colombia es la síntesis augusta que el maestro Gómez pinta en su fresco del Salón del Cabildo”⁸³⁶. Pero habría que especificar que se trata de una Colombia imaginada; de una Colombia políticamente sesgada, ya que el elemento conservador y el elemento católico, partes fundamentales e ineludibles de la historia y de la realidad cultural y política del país, quedan completamente borrados, invisibilizados, o evocados sólo negativamente, como en el caso de la representación de la masacre de las bananeras, en pro de una visión de cuño liberal.

Los murales de los descansos de las escaleras

Los frescos de las escaleras principales del Palacio Municipal fueron los últimos en ser pintados y comprenden el tríptico *Homenaje al trabajo*, en el descanso de las escaleras del primer piso, y *La danza del café*, en el descanso del segundo piso.

El tríptico “Homenaje al trabajo” (1938)

Según el testimonio del propio artista, en *Homenaje al trabajo* (Fig. 171) “la estructura dominante es un triángulo, tres mujeres: la central representa a la República, al lado izquierdo la tejedora casera y al derecho los dolores del parto”⁸³⁷. El retablo central se refiere al tema de la explotación del petróleo y al proceso de industrialización y de desarrollo de los medios de transporte - desde el automóvil hasta la aviación - que deriva del empleo de este recurso fundamental para el progreso. En la cima de este fresco descansa la imagen colosal de una mujer que, como señalado, simboliza a la República, pero más específicamente, de acuerdo con otro comentario del artista, la “República inquieta por el

⁸³⁶ Efe Gómez, “Avalúo...”, *op. cit.*, p.7869.

⁸³⁷ Pedro Nel Gómez, “¡Las paredes hablan al pueblo!”, *op. cit.*, p. 294.

problema del petróleo”⁸³⁸. La mujer mira a las torres con aire preocupado. Hay aquí, implícito, otro llamado soberanista del maestro. El petróleo atraía el interés de las compañías extranjeras y contener sus apetitos era una cuestión clave para la independencia y el desarrollo del país.



Ilustración 171 - El tríptico Homenaje al trabajo, mural al fresco, 1938.

Pintado en 1938, a dos años de la nacionalización del petróleo en México por parte de Lázaro Cárdenas, este fresco parece auspiciar una solución análoga para Colombia, donde la explotación del petróleo estaba en manos de compañías extranjeras⁸³⁹. “Era necesario llamar a nuestro país a ese problema, sin miedo – escribió el artista -. Claro que las críticas vendrían, pero se planteó el problema escueto, y cada cual le da su interpretación, o como

⁸³⁸ Ibid.

⁸³⁹ Se sabe que López Pumarejo nunca tomó en serio la opción de nacionalizar el petróleo; se limitó a considerar la posibilidad de construir una planta de refinería nacional.

decía en esa época, cada cual tiene su responsabilidad con su pueblo, con su patria y consigo mismo. De manera que cada cual medite a su modo ese problema. El artista no hace más que pintarlo, de manera que produce una inquietud, a unos de belleza plástica, a otros de belleza pictórica y un problema social económico para la mayoría”⁸⁴⁰.

Debajo de las torres petroleras aparece un gran brazo oscuro, cuya naturaleza es claramente simbólica y remite al gran brazo del trabajo del mural *La República*. El brazo está en tensión y termina en un puño que aprieta con fuerza una cadena que, en su desenvolverse, parte en dos la composición, dividiendo la parte superior del fresco, dedicada a la explotación petrolera, de la parte inferior, dedicada al progreso relacionado con el empleo del petróleo: los automóviles, el tumulto de la vida urbana, un obrero muerto, un avión y los aviadores Samper y Olano, fallecidos trágicamente. La cadena, que algunas figuras monumentales de obreros tratan de romper, simboliza con toda probabilidad el yugo del imperialismo económico extranjero, al cual remite también la gran mano colocada justo debajo del puño cerrado, en la cual un hombre de saco y corbata, posiblemente un político, deposita un cheque que puede aludir a las ganancias del petróleo que se van hacia el exterior.

Los dos otros paneles del tríptico tocan el tema de la energía eléctrica en la vida de la ciudad y, especialmente, en la vida de las mujeres que viven en la ciudad. El panel a la izquierda habla de los desarrollos de la tejeduría. En primer plano aparece una mujer que teje o remeda a mano, mientras detrás se distingue el interior de una moderna fábrica textil, donde varias mujeres están trabajando en un telar eléctrico. En el panel de la derecha se muestra en primer plano una mujer de rasgos indígenas, con una larga trenza, mientras experimenta los dolores del parto. Este es el último sujeto de resonancias biológicas de este ciclo de frescos; representa a la madre de ciudad, fuerza biológica de poblamiento de la ciudad⁸⁴¹. Detrás de ella, un médico se prepara a asistir el parto bajo una luz eléctrica. Aún más atrás, se ve una mujer con una plancha eléctrica. Y, en el fondo, se ve un vertiginoso

⁸⁴⁰ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.11.

⁸⁴¹ Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.11.

escorzo de la central hidroeléctrica de Guadalupe, que el artista reivindicaba como un bien público que no tenía que caer en manos privadas o extranjeras.

“La danza del café” (1937)

El otro mural de las escaleras, *La danza del café* (fig. 172), es quizás el más ligero de todo el conjunto. Es como un interludio bucólico, pastoril, casi idílico, donde la dimensión político-social está subordinada a valores de orden rítmico y decorativo. La imagen representa la recolección del café, uno de los rubros positivos de la economía colombiana del tiempo y una de las mayores fuentes de entrada de dólares en el país. La escena es protagonizada por unas chapoleras que, alzando sus brazos sobre la cabeza para recoger el café, parecen casi danzar. El artista comentó así este mural: “Se pintó como una cosa alegre y festiva y nada más. Es una danza en donde los brazos de todas las recogedoras, las chapoleras, crean el ritmo”⁸⁴².

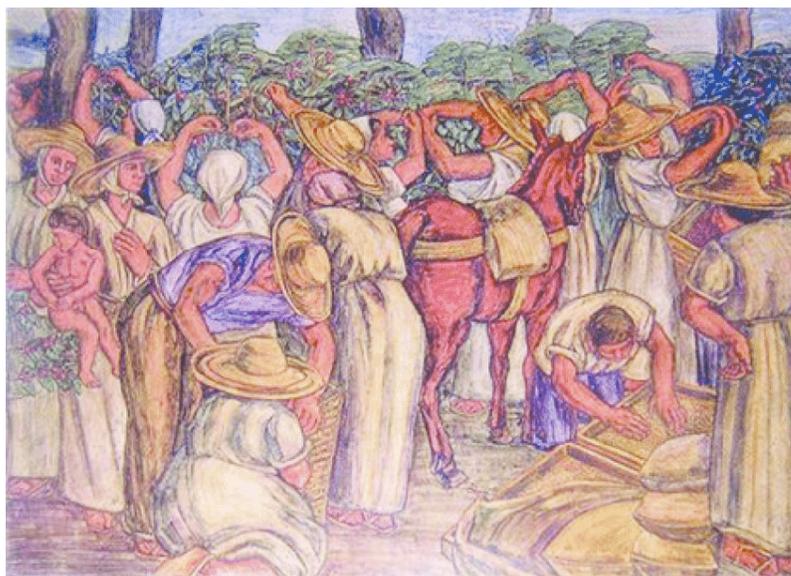


Ilustración 20 – Pedro Nel Gómez, *La danza del café*, mural al fresco, 1936-37.

Una epopeya nacionalista de fondo biologista y liberal

⁸⁴² Pedro Nel Gómez, “Breves notas...”, *op. cit.*, p.10.

A la luz del análisis hecho hasta aquí, los murales del Palacio Municipal se revelan como una gran epopeya pictórica de carácter nacionalista (primero en sentido regionalista antioqueño y, solo luego, en sentido colombiano y americano) portadora de toda una visión del hombre, de la nación, del estado y del progreso de fondo biologista y liberal de izquierda. Biologista – pero podría decirse también telurista - por el recurrir del concepto de “fuerza biológica”, que se materializa en los grandes “desnudos biológicos” de colores terrosos, presentes en frescos como *Barequeros* o *Fuerzas Migratorias*, así como en el “combate sin armas” del *La República*; y liberal de izquierda, por la ausencia de toda referencia al catolicismo y al partido conservador. Aparece así un artista con una visión radicalmente materialista de las cosas, pero al mismo tiempo muy sensible, humana y estéticamente, a las epopeyas anónimas de los pueblos y a las dimensiones del sublime y del trágico. Al mismo tiempo, los frescos revelan a un pintor profundamente consciente del carácter, la historia y los principales desafíos políticos, económicos y geopolíticos de su pueblo, razón por la cual no se exime, como artista, intelectual y ciudadano, de señalar problemas y de lanzar advertencias y llamados a la clase dirigente de su país.

La recepción de los frescos

¿Cómo fueron recibidos los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín? En línea general, los intelectuales allegados al gobierno de López Pumarejo los defendieron, considerándolos una especie de manifiesto plástico de la nacionalidad, mientras los conservadores reaccionaron duramente en contra de ellos, atacando sobre todo su estilo expresionista.

Un espaldarazo al trabajo del antioqueño vino del primer número de la *Revista de Indias* (1938) en el cual se reprodujeron unos detalles de los frescos, sin acompañamiento de texto. Ahora bien, la sola presencia de esas imágenes en el número inaugural de una publicación nacida bajo el mandato de López Pumarejo como órgano oficial del Ministerio de Educación tuvo que inducir muchos a pensar que el gobierno estaba intencionado a

respaldar un programa muralista análogo al mexicano y que la pintura de Pedro Nel Gómez era el modelo al cual mirar.

Mucho más ruidosas, en cambio, fueron las críticas que los murales recibieron por su falta de embellecimiento y su cruda presentación de las miserias del pueblo. Sobresale, por su dureza, un conocidísimo artículo del político e intelectual conservador Laureano Gómez, *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte* (1937), cuyo blanco principal eran justamente los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal. “En uno de los números de la malhadada *Revista de Indias* – escribe –, esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el ministerio de educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano (alude a Diego Rivera, *ndr*). Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan producir en el espectador una impresión noble y delicada. Naturalmente el coro sofista y seudoliterario elogia aquellos fantoches a rabiar”⁸⁴³. La conclusión es perentoria: “el expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir la maestría en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce, sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada”⁸⁴⁴.

Compartidas por amplios sectores de la sociedad conservadora, cuyo gusto seguía anclado a un ideal de belleza de tipo clásico, las críticas de Laureano Gómez tuvieron un vasto eco y, cuando los conservadores regresaron en el poder, se tradujeron en una serie de vetos, coberturas y hasta destrucciones de obras consideradas estéticamente feas y vinculadas a

⁸⁴³ Laureano Gómez, “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, en *Revista Colombiana*, Bogotá, Colombia, vol. VIII, no. 85, 1 de enero de 1937, pp. 385-392, p.391; accesible online: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089142/language/es-MX/Default.aspx>

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p.392.

una concepción declaradamente liberal o socialista del país. Una de las más célebres entre estas medidas de censura estética interesó justamente los frescos de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín y tuvo como protagonista al empresario conservador antioqueño José María Bernal. Cuando, en 1950, este último fue elegido alcalde de Medellín, una de las primeras medidas que tomó fue la de mandar a cubrir con un tendón los frescos de Pedro Nel Gómez que se encontraban en el despacho del alcalde, por considerarlos inmorales y faltos de embellecimiento. Sus críticas retomaban de cerca las argumentaciones de Laureano Gómez y se dirigieron en particular en contra del mural *Fuerzas migratorias*, donde había dos desnudos femeninos que, en su opinión, podían turbar a quienes visitaban el despacho. De la misma opinión era también monseñor Miguel Ángel Builes, obispo de Santa Rosa de Osos, que consideraba a las pinturas de Pedro Nel Gómez como un verdadero pegote a la indecencia y a la inmundicia.

Frente a esta clase de ataques, el médico, científico y escritor liberal antioqueño Cesar Uribe Piedrahita, que ya había respaldado a Pedro Nel Gómez en el marco de la exposición de 1934 en el Capitolio Nacional, defendió los aspectos más dramáticamente realistas de los murales del Palacio Municipal. En un artículo titulado *Comentarios a un "repique insonoro"* denostó aquella crítica que pretendía solo representaciones de hombre blancos proporcionados e idealizados y respaldó la decisión de Pedro Nel Gómez de pintar al pueblo real, formado por afrodescendientes, gentes morenas y niños hambrientos. "¿Son nuestros críticos de arte – escribió - los que se atreven a llamar mamarracho al tríptico de la Minería en Antioquia? Porque las mulatas, las negras – nuestras mujeres – no tienen los pechos como pomas rosas y las caderas ondulantes y embelesadoras... ¡Nuestros niños! ¿Quieren que se reproduzcan en el muro grandioso de nuestra Municipalidad como avisos de leche Dryco...? ¡Imposible ¡... El muro está hecho con la tierra de nuestros montes, con el esfuerzo de un pueblo que se quema en el sol y en la fiebre. En ese muro humanizado con Pedro Nel y enriquecido con la fuerza del calor de tierra dorada, de carne morena como el pan, aparecen los niños de nuestro pueblo. Los niños sucios, los muchachos malnutridos, los despreciados... Se necesita un hombre como Pedro Nel, formado en las disciplinas

matemáticas, en el estudio consciente de las formas grandiosas, en la dolorosa ejecución de sus concepciones de hombre real, de trabajador incansable, para darle a Medellín, a Antioquia, al país, una obra que durará”⁸⁴⁵.

Si Uribe Piedrahita defendió la voluntad de representar al pueblo real, otro crítico, Javier Arango Ferrer, respaldó las deformaciones expresionistas del maestro. En un artículo titulado “La eterna polémica”, este intelectual, a quien ya hemos encontrado como detractor del indoamericanismo parisino de Rozo y quien fue también uno de los primeros en apoyar a Ignacio Gómez Jaramillo después de su regreso de Europa, resaltó el valor expresivo de las “distorsiones” presentes en los frescos: “Lo arcaico de formas infantiles y lo deforme de sugerencias psicológicas, podrían atribuirse con ligereza a la incapacidad de creación o a desconocimiento de la técnica. En Pedro Nel Gómez tal conducta sería incauta e implicaría desconocer las extraordinarias facultades que este pintor desplegó en su primera época de las acuarelas medellinenses y de los óleos italianos”⁸⁴⁶. Refiriéndose, en particular, a los desnudos de mujeres del mural *Fuerzas migratorias* anotó: “No creo que el pintor haya querido ofender el pudor de las valientes mujeres emigrantes, porque él sabe que eran recatadas. ¡Esas mujeres son simbólicas y representan la semilla de la raza que ha rebasado sus fronteras para seguir diciendo Antioquia!, más allá de sus pegujales”⁸⁴⁷. Para Arango Ferrer, la pintura de Pedro Nel Gómez representaba una profunda ruptura en el medio colombiano: “Pedro Nel Gómez impuso al pueblo antioqueño la jornada estética que va de los bautisterios del Maestro Cano y de las estaciones de Gabriel Montoya a la pintura social con discursos, desnudeces y carteles políticos. Esto es tan violento como haber pasado de la mula al avión”⁸⁴⁸. Por esta razón, el hecho que el artista no fuera comprendido era algo natural.

⁸⁴⁵ Cesar Uribe Piedrahita, “Comentarios a un “repique insonoro”” en *Revista Universidad de Antioquia*, n. 22, Medellín, enero de 1938, pp. 235-237. La nota es una respuesta a un artículo de Alonso Restrepo Moreno aparecido en el número anterior de la misma publicación. Cfr. Alonso Restrepo Moreno, “Arte y eugenética. Repique insonoro en V Mayúscula”, en *Revista Universidad de Antioquia*, n. 21, Medellín, diciembre de 1937, sip.

⁸⁴⁶Javier Arango Ferrer, “La eterna polémica”, en *El Colombiano*, 16 de septiembre de 1950, CDPNG, doc. n. 3-14.

⁸⁴⁷ Ibid.

⁸⁴⁸ Ibid..

Sin embargo, estas defensas de los murales del maestro no tuvieron fuerza suficiente para levantar la censura impuesta por los políticos conservadores. Sería sólo en 1958, luego del fin de la dictadura Gustavo Rojas Pinilla y con la transición hacia el Frente Nacional que, por iniciativa de otro alcalde de Medellín, Rafael Betancourt, se levantarían las cortinas con las cuales José María Bernal había cubierto los murales.

Conclusiones sobre los frescos del Palacio Municipal

El ciclo de murales del Palacio Municipal de Medellín conforma una epopeya pictórica de entonación regionalista y nacionalista que se apoya en una determinada visión del hombre, del Estado y del progreso. En la base de todo hay una concepción de la vida de sesgo biologista que ata el hombre a la tierra. Los “desnudos biológicos” presentes en frescos como *Barequeros*, *Fuerzas Migratorias* o en la sección del “combate sin armas” del mural *La República* funcionan como sustitutos de símbolos de la nacionalidad referidos al pasado precolombino o colonial y delatan, por eso mismo, una concepción de corte telúrico y no histórico-cultural de la fisonomía de un pueblo.

No hay fisuras que abran a la trascendencia. La biología es la fuerza que determina el carácter y la vida de un pueblo, especialmente en sus franjas menos educadas y urbanizadas, que el artista tiende a representar por medio de cuerpos desnudos con un color de piel que se acerca mucho al color de la tierra y que simboliza la continuidad que existe, en su visión, entre la tierra y el hombre. A medida que aumenta el grado de urbanidad y de educación aparecen los vestidos y, con ellos, las responsabilidades de carácter moral y político.

El pueblo en su estado puramente biológico es representado por los desnudos integrales del “combate sin armas”; mientras los trabajadores que actúan en el contexto de la sociedad moderna, como los obreros, suelen ser representados por medio de desnudos parciales que parecen señalar un estado de existencia a medio camino entre el telurismo puro y el control racional. Asimismo, los estratos letrados de la sociedad - los ingenieros,

los intelectuales, los políticos - tienden a ser representados completamente vestidos. Esto puede indicar la conquista de una consciencia racional que los aleja, en sus modales y emociones, del estado primario, pero que al mismo tiempo los vuelve enormemente más responsables, en el plano moral y político, hacia el destino de la patria.

En la conceptualización de Pedro Nel Gómez, la vida del pueblo colombiano, sobre todo en sus capas más humildes y cercanas a la tierra, se funda sobre una perpetua tensión entre dos elementos: por un lado, una fuerte tendencia hacia la expansión de la vida, representada por los grandes desnudos biológicos, las numerosas maternidades o el impulso hacia la migración; por el otro, el continuo acecho de la muerte, representado por la naturaleza hostil, así como por el engaño, la avidez y la violencia de otros hombres o de otras naciones.

Pero no hay sólo una ciega lucha permanente del hombre en contra de las amenazas representadas por la naturaleza y por los otros hombres. Pedro Nel Gómez no es un pesimista radical. Utilizando sus capacidades racionales, el hombre puede potenciar la vida y limitar la muerte. Lo puede hacer por medio del progreso científico y tecnológico, pero sobre todo por medio de la política, que es el arte de ordenar, armonizar y promover el bienestar de toda una comunidad, la cual, sin una política eficaz, estaría permanentemente presa de conflictos y luchas particulares. El hecho que, en *La República*, el “combate sin armas” y la masacre de las bananeras sean colocados delante de una gran asamblea de políticos e intelectuales expresa justamente el desafío que debe enfrentar la clase política a la hora de lidiar con las fuerzas psíquicas y emocionales que mueven la sociedad colombiana.

Sobre el telón de fondo biológico de los frescos se levanta así todo un programa político que tiene su carden en un ideario nacionalista y social, afín al que venía proponiendo Alfonso López Pumarejo o, más aún, Jorge Eliecer Gaitán, el principal exponente del ala izquierda del liberalismo⁸⁴⁹. Frescos como *La mesa vacía del niño hambriento*, *Minero*

⁸⁴⁹ Habría que analizar más detenidamente la formación cultural maestro para definir con exactitud la naturaleza de su nacionalismo, que no parece ser idealista o trascendental, sino telúrico y biológico.

muerto, Barequeros o *La República* muestran un agudo sentido de la cuestión social; mientras otros, como *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*, el panel central del *Tríptico del trabajo* o algunas secciones de *La República* ponen el acento sobre la amenaza que el imperialismo económico anglosajón, orientado sobre todo hacia el oro y el petróleo, representa para el futuro del país. En línea con los ejemplos de Alfonso López Pumarejo en Colombia y de Lázaro Cárdenas en México, Pedro Nel Gómez auspicia un Estado independiente, soberano y progresista, expresión real de todo el pueblo y no sólo de una oligarquía; un Estado que rompa las cadenas del imperialismo y promueva una auténtica democratización y un auténtico desarrollo nacional.

A nivel formal, más allá de los ecos del “retorno al orden”, de Cezanne y del divisionismo, sobresale la adopción de soluciones de tipo expresionista (deformaciones de los cuerpos, disparidad de proporciones entre diferentes personajes, uso expresivo del color) al fin de enfatizar determinados conceptos, como el de “fuerza biológica” en los grandes desnudos femeninos de *Barequeros* o *Fuerzas migratorias*, o de representar la lucha heroica del hombre en contra de una naturaleza hostil, como en el caso de minero enfermo de fiebres en *Barequeros*. Pedro Nel Gómez no está interesado en lo bello en el sentido clásico o esteticista. Lo que busca es el valor expresivo.

Otro aspecto importante de los murales del Palacio Municipal es la representación de multitudes de individuos “racial” y socialmente determinados. Antes de Pedro Nel Gómez, el arte colombiano de intenciones nacionalistas no había puesto en escena a las masas. A comienzo de los años treinta, Rómulo Rozo y los escultores cercanos al grupo Bachué, como Ramón Barba, José Domingo Rodríguez o el Luis Alberto Acuña de 1930-31, se habían concentrado, vinculados también por las exigencias de la talla directa, en la representación de tipos populares individuales. La masa no aparece tampoco en un fresco de 1934 como *Frailjones* de Luis Benito Ramos, que no va más allá de la representación de una típica familia de campesinos colombianos, concebida como símbolo de la nacionalidad. En Pedro Nel Gómez, al contrario, la masa empieza a asomarse, en sintonía con las imágenes de manifestaciones multitudinarias que empezaron a ser consuetas en Colombia bajo la

República Liberal, pero también en sintonía con las escenas de multitud y de abigarramiento de personajes que se encuentran en diferentes realizaciones del muralismo mexicano.

Por último, cabe remarcar que los murales del Palacio Municipal, lejos de ser políticamente neutros, proponen una identificación entre el pueblo-nación y el liberalismo de izquierda. Hombres pertenecientes a diferentes capas del pueblo (mineros, obreros, ingenieros) y señales del progreso y de la vida moderna (autos, aviones, plantas industriales) son asociados a representaciones de dirigentes políticos e intelectuales iluminados, conscientes de la “raza” y de sus necesidades. Queda excluido todo lo que sea paternalismo conservador, catolicismo o herencia del mundo feudal-colonial. Pedro Nel Gómez asimila nacionalismo y socialismo progresista, proponiendo una humanización del progreso en pro de las masas populares y de toda la nación⁸⁵⁰.

Ignacio Gómez Jaramillo

Otro protagonista del nacionalismo y el americanismo artísticos de los años treinta es Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970). Pintor, fresquista, pero también dibujante, ilustrador, crítico y polemista, posee una larga y variada trayectoria que sería imposible de abarcar por completo en este estudio. Por esta razón, tras un rápido análisis de su periodo formativo, se concentrará la atención sobre la producción de los años treinta, quizás la más importante desde el punto de vista histórico-artístico. En esta década Gómez Jaramillo, siguiendo las huellas de Pedro Nel Gómez, fue uno de los principales introductores del mural histórico-social en Colombia; fue, además, uno de los plasmadores de un movimiento artístico moderno, que conjugaba una fuerte atención a los valores formales con una decidida actitud nacionalista y social.

⁸⁵⁰ Refiriéndose al *Tríptico del trabajo*, Ángel Guido reconoce una concepción ambivalente del progreso. Por un lado, señala que el tríptico “se refiere al trabajo urbano, industrial, mecánico, al progreso de la técnica moderna y a las consecuencias humanas de justicia social, traídas por la era de la máquina”; por el otro, refiriéndose sobre todo al panel de la izquierda, individualiza en el telar mecánico “el tejido tecnificado, el trabajo seriado, taylorizado” (Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, pintor de la patria, op. cit.*, p. 51) y habla de una “lucha por la vida, implacable lucha frente al avance inexorable del progreso y de la máquina” (Ibid.).

Como Pedro Nel Gómez, quien le llevaba once años, Ignacio Gómez Jaramillo era originario de Medellín y, durante su juventud, alternó el cultivo de una precoz vocación artística con el estudio de Ingeniería en la Escuela de Minas, una carrera que le ofrecía mejores perspectivas laborales y sociales. Siempre siguiendo las huellas de Pedro Nel Gómez, entre 1929 y 1934 transcurrió un periodo de formación en Europa, pero a su regreso, a diferencia del autor de los frescos del Palacio Municipal, no volvió a fijar su residencia en Medellín, sino que terminó estableciéndose en Bogotá, donde durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y en la década siguiente se volvería uno de los principales referentes de la vida artística local.

Sin lugar a duda, Gómez Jaramillo fue uno de los artistas más orgánicos a la política cultural del gobierno de López Pumarejo. También Pedro Nel Gómez fue lopista, como resulta claramente del análisis de los frescos del Palacio Municipal, sin embargo, en parte por estar radicado en una ciudad periférica y por muchos aspectos antagónica con respecto a Bogotá, que era el centro del poder político, intelectual y mediático de la nación, y en parte, probablemente, por su propia voluntad, se limitó a serlo en el plano del ideario político-social y de la orientación de su producción plástica, sin convertirse nunca en un funcionario activo del gobierno central. Al contrario, Gómez Jaramillo, viviendo cerca del poder político y estando inserto en las redes político-intelectuales allegadas al lopismo – cabe destacar su gran amistad como Jorge Zalamea, quien lo estimaba muchísimo - llegó a ser una especie de funcionario político del gobierno en materia artística.

Dos hechos, más que otros, revelan la existencia de un nexo profundo entre Gómez Jaramillo y el lopismo: primero, la decisión del gobierno de enviarlo a México, entre 1936 y 1937, para estudiar de cerca el fenómeno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, tomar clases de pintura al fresco y acercarse al movimiento artístico de aquel país (la trayectoria de Gómez Jaramillo, más que la de Pedro Nel Gómez, refleja la voluntad de los artífices de la política cultural de la “revolución en marcha”, entre los cuales se destaca Jorge Zalamea,

de acercar culturalmente Colombia a México⁸⁵¹); y segundo, el encargo que recibió en 1938 de parte de Alberto Lleras Camargo, entonces funcionario del gobierno de López Pumarejo, para realizar dos frescos de tema histórico en el Capitolio Nacional.

Esta cercanía al gobierno hizo que durante los años treinta y los primeros cuarenta la obra de Ignacio Gómez Jaramillo – mucho más que la de Pedro Nel Gómez, cuyo liderazgo fue prevalentemente regional - adquiriera un aura de oficialidad, transformando a su autor en uno de los artistas más influyentes de la época; y sería por esta misma aura de oficialidad si a finales de los años cincuenta, cuando el nacionalismo artístico de los treinta fue puesto en tela de juicio por Marta Traba, se le consideró uno de los primeros símbolos a abatir.

La formación y el contacto con el ambiente de *Universidad*

Proveniente de una familia burguesa, Gómez Jaramillo no tuvo una formación artística lineal. Entre otras cosas, tomó unas lecciones de dibujo del escultor Antonio J. Duque, frecuentó unos cursos en la Academia de Bellas Artes de Medellín e hizo una práctica como delineante en el atelier del arquitecto y caricaturista Félix María Arango, conocido como Pepe Mexía⁸⁵².

Su maduración intelectual y política se remonta a la segunda mitad de los años veinte, cuando se acercó al movimiento estudiantil colombiano y se volvió un apasionado lector de la segunda época de *Universidad*, al punto de homenajear la revista en una de sus primeras obras conocidas, *Naturaleza con libros* (Fig. 173), realizada en 1929, el mismo año del cierre de la publicación. Austero, aunque no exento de lirismo, este bodegón al óleo sobre cartón

⁸⁵¹ Si el autor de los frescos del Palacio Municipal no mostró en su obra sino una débil influencia mexicana, limitada en gran parte a ciertas composiciones abigarradas y a la introducción de emblemas de la modernidad puestos al servicio del pueblo, y viajó a México solo en años cincuenta, sin permanecer allá largo rato y sin tejer relaciones profundas con los grandes protagonistas del muralismo (a pesar de cierto alardeo que hizo de unas imágenes donde es retratado con Rivera y Siqueiros), Gómez Jaramillo vivió en México por largas temporadas (primero en los treinta y luego en los cuarenta), trabajó allá, alcanzando a recibir el influjo de la escuela mexicana, y tejió redes muchos más extensas y profundas, que mantuvo en los años posteriores, con los protagonistas de la escena artística local.

⁸⁵² La influencia estilística de Pepe Mexía se hace ostensible en unas viñetas e ilustraciones que realizó en 1929 para la revista *Sábado* de Medellín.

prensado exhibe claramente una copia de *Universidad*, junto con otros objetos que simbolizan la vida intelectual del artista en aquel momento: una pipa y unos libros, entre los cuales sobresale uno con un título en alemán.

El homenaje a *Universidad* nos pone delante de un artista que, desde que empezó a asomarse en el panorama intelectual nacional, fue sensible a las reivindicaciones estudiantiles y al discurso de entonación nacionalista, a mitad entre hispano-americanista e indo-americanista, llevado adelante por esta publicación. El germen intelectual de su posterior producción de corte nacionalista se encuentra en esta temprana sintonía con el ideario de *Universidad*. Pero primero tenía que madurar como pintor y para esto, recalcando el itinerario de muchos otros artistas, decidió emprender un viaje de aprendizaje en Europa.

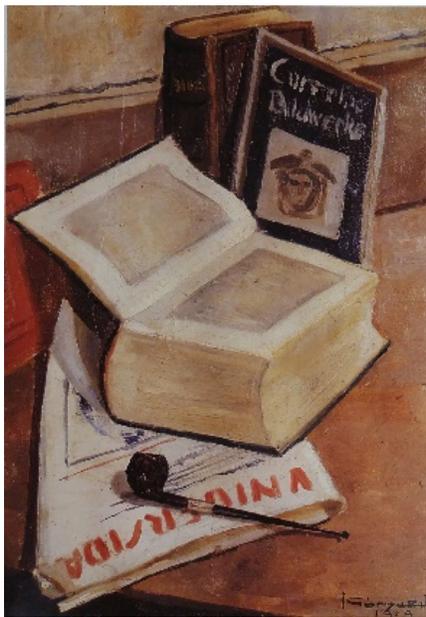


Ilustración 21 - Ignacio Gómez Jaramillo, Bodegón con libros, óleo sobre tela, 1929.

España y Francia

En 1929, el mismo año en que realizó *Naturaleza muerta con libros*, Gómez Jaramillo cruzó el Atlántico a la vuelta de Barcelona. Para complacer a sus padres, empezó estudios de arquitectura, pero pronto los abandonó para ingresar en el Real Círculo Artístico de Barcelona, del cual pronto se volvería miembro de número. Es en este momento que, posiblemente, hay que colocar su decisión de consagrarse al arte.

Su segunda destinación fue Madrid. Aquí estudió por un tiempo en la Academia de San Fernando y tomó contacto con el movimiento estudiantil hispano-americanista, hecho que no hace sino confirmar su politización como estudiante americano y su ya mencionada cercanía al ideario de *Universidad*. En 1931 participó en una exhibición colectiva de la Federación Universitaria Hispanoamericana, ganando uno de los primeros premios y despertando el interés de la crítica. En un artículo que salió publicado el 13 de marzo de 1931 en el diario *El Nuevo Mundo* de Madrid, José Francés no dudó en presentar a Gómez Jaramillo como una promesa del arte hispanoamericano: “He aquí un nombre y un arte que conviene no olvidar. Porque habremos de hallarle, y siempre con personales rasgos afirmativos, en sucesivas exposiciones españolas, primero, legítimamente incorporado después a lo mejor de la producción hispanoamericana”⁸⁵³.

Estando en Europa, no podía faltar una experiencia en París. Entre 1931 y 1932, el artista transcurrió un periodo en la capital francesa, durante el cual estudió el movimiento artístico local, interesándose de manera particular por la pintura de Cezanne, que dejaría una profunda huella en su obra posterior⁸⁵⁴. En la ciudad luz entró también en contacto con Eduardo Santos, que en esos años fue un gran protector de los jóvenes artistas colombianos que se formaban en Europa (ya se mencionaron los casos de Rómulo Rozo y Pedro Nel

⁸⁵³ José Francés, en *El Nuevo Mundo*, 13 de marzo de 1931. En Madrid, Gómez Jaramillo realizó también una exposición en el “Heraldo de Madrid” que fue reseñada tanto por José Díaz Fernández en el periódico *El Sol* del 5 de abril de 1931 como por José Francés en *El Nuevo Mundo* del 10 de abril de 1931. Al respecto, véanse los extractos de prensa contenidos en el catálogo de la exposición de Gómez Jaramillo en el Foyer del Teatro Colón en 1934, publicado por la editorial ABC de Bogotá.

⁸⁵⁴ De su paso por París queda una nota del crítico de *Mon Paris* de octubre de 1931. Ver los extractos de prensa del catálogo de la exposición de 1934, publicado por la editorial ABC de Bogotá.

Gómez). De acuerdo con Gómez Jaramillo, fue el propio Eduardo Santos quien fue a buscarlo una vez en su estudio en la rue Dauberton. “Un día – relata - me dijeron las patronas, ha estado aquí toda la tarde, en el “atelier” un señor de *chapeau de forme*, que admiró mucho sus cuadros y que deseaba comprarle uno, aquí dejó su tarjeta y su dirección. Veo la tarjeta: Eduardo Santos. Al día siguiente madrugo a verle a su hotel en el Faubourg St. Honoré y me dice: Ignacio, usted vive mejor que yo”⁸⁵⁵.

Este cruce entre Gómez Jaramillo y Santos pudo ser la ocasión para un intercambio de ideas sobre Rómulo Rozo, cuya obra Gómez Jaramillo pudo haber conocido por medio de reproducciones, o quizás también en directo durante su permanencia en España - viajó allí en 1929, el mismo año del pabellón de Sevilla - o en el propio Paris, donde Rozo se quedó hasta 1931, el mismo año de llegada del antioqueño. El Rozo que Gómez Jaramillo conoció en ese momento se encontraba todavía en su fase “mítico-decorativa”. Si bien no hay testimonios que nos indiquen si en ese momento el pintor apreció o no esa fase de la trayectoria del chiquinquireño, sabemos que con el pasar del tiempo terminó juzgándola negativamente y manifestando una neta preferencia por el periodo mexicano. En un artículo que redactó en 1950, Gómez Jaramillo ve en el Rozo mexicano “el hallazgo definitivo de un auténtico escultor”, mientras el Rozo parisino es reducido a un “pintoresco artesano” que aprovechaba el hambre de exotismo de la intelectualidad europea, logrando “un relativo y fácil triunfo, para la exportación, con el decorado del pabellón de Colombia en la Feria Hispanoamericana de Sevilla, obra, esta, saturada de la más elemental literatura “indígena” y del más primario de los simbolismos, que fue el pasmo de nuestros comentaristas de arte, diplomáticos, políticos, banqueros, etc.”⁸⁵⁶.

⁸⁵⁵ “Ignacio Gómez Jaramillo”, en J.M. Álvarez D’Orsonville, *Colombia literaria. Reportajes*, Bogotá, ed. Ministerio de Educación Nacional, 1956, reportado por Ignacio Gómez Jaramillo en su volumen *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, p. 245.

⁸⁵⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, “El escultor en México. La obra monumental de Rómulo Rozo”, en el suplemento literario de *El Tiempo*, 25 de junio de 1950, reproducido en Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, pp. 212-217.

El regreso a Colombia y la exposición en el foyer del teatro Colón (1934)

Ignacio Gómez Jaramillo volvió a Colombia en 1934. Desembarcó en Puerto Colombia el 12 de mayo, trayendo consigo un considerable número de obras realizadas en Europa, que alcanzó a exponer en dos ocasiones durante el largo viaje entre la costa y Bogotá, su meta final. La primera exposición se realizó, a partir del 22 de mayo, en el Hotel del Prado en Barranquilla, contando con la colaboración del crítico Javier Arango Ferrer; y la segunda entre el 31 mayo y el 7 de julio en los salones del Club Unión de Medellín. Ambas muestras fueron exitosas, pero el verdadero hito sería la exposición de estas mismas obras en el foyer del teatro Colón de Bogotá, entre octubre y noviembre de 1934⁸⁵⁷.

A la par de la exposición que Pedro Nel Gómez realizó ese mismo año en el Capitolio Nacional, la muestra de Gómez Jaramillo en Bogotá es reconocida por varios historiadores como uno de los momentos fundacionales del arte moderno colombiano⁸⁵⁸. Entre las obras expuestas se contaban retratos, desnudos, paisajes, bodegones y dibujos realizados entre 1930 y 1934. Había también obras de contenido político, como el sobrio y reflexivo *Poeta comunista* de 1933, con sus manos proletarias agrandadas expresivamente hasta lo monumental (Fig. 174). No se sabe con precisión quien sea el personaje retratado en la obra, pero esta pieza, junto con el austero y coevo *Proletario* (Fig. 175), que no fue expuesto en el Colón, nos habla de un acercamiento del artista, en Europa, al ambiente de los comunistas y de los socialistas revolucionarios, un hecho que nos ayudaría a comprender porque, años más tarde, estando en México, Gómez Jaramillo se involucraría activamente con la agrupación marxista Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR).

⁸⁵⁷ La exposición fue inaugurada el 19 de octubre y se extendió hacia el mes siguiente; de ella queda un pequeño catálogo editado por la Editorial ABC de Bogotá.

⁸⁵⁸ Cfr. la nota anterior.

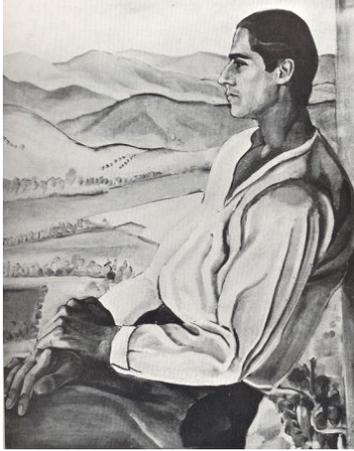


Ilustración 174 - Ignacio Gómez Jaramillo, El poeta comunista, 1933

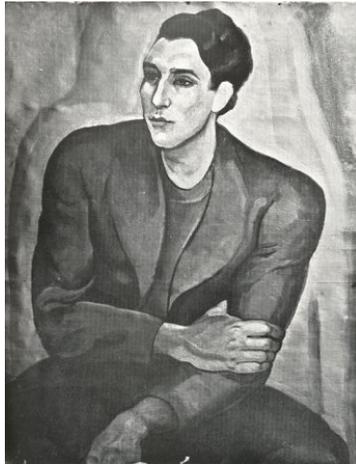


Ilustración 22 - Ignacio Gómez Jaramillo, Proletario, ca. 1933.

Cabe mencionar, además, las eurítmicas y sinuosas *Aguadoras Lisboetas*, que se mueven sobre un paisaje constructivo-cezanniano, y el bodegón *Tunjos* (Fig. 176), realizado en 1934, que por su temática precolombina se aparta de todas las demás obras. Vale la pena detenerse un poco sobre esta última obra. Sobre una mesa ubicada en un espacio interior aparecen dos terracotas precolombinas. Una representa una figura masculina y la otra una figura femenina. En el medio se encuentra un vaso, siempre en terracota, con adentro un cactus. Delante de estos tres objetos hay un libro sin especificar. Realizada probablemente después del regreso a Colombia, *Tunjos* llama en causa al legado precolombino y puede ser leído como un posicionamiento del artista frente a los debates sobre el indigenismo que se

habían dado en el país, sobre todo a raíz de la obra de Rozo y de los debates suscitados por la revista *Universidad* y los Bachué. El artista no propone ninguna evocación del pasado indígena a la manera de Otálora, ni a alguna fantasía decorativa a la manera de Rozo. Se acerca a lo precolombino por medio de lo que realmente queda de ese mundo: restos arqueológicos y libros que tratan de interpretarlos (a esta clase estudios puede aludir el volumen que aparece en la obra).

Lo que tenemos entonces no es una revitalización de lo precolombino, ni su completa negación, sino una indicación de la persistencia de su memoria y de su agencia (o sea de su vida) por medio de los restos arqueológicos y de los estudios arqueológicos.



Ilustración 176 - Ignacio Gómez Jaramillo, Tunjos, óleo sobre tela, 1934.

Sobresalen también los retratos de Jorge Zalamea y de su esposa, ambos de 1934. El artista comentó que no los realizó por encargo, sino por la admiración que sentía hacia los retratados. Estos retratos nos hablan de la inserción de Gómez Jaramillo en un círculo cultural destinado a tener grande influencia en Colombia en los años a venir, durante la Revolución en Marcha. Jorge Zalamea, quien había sido uno de los intelectuales de punta de la segunda época de *Universidad* y estaba a punto de volverse uno de los principales

artífices de la política cultural del gobierno de López Pumarejo, conoció a Gómez Jaramillo en Barcelona a finales de los años veinte y, desde aquel momento, se volvió uno de sus principales patrocinadores. El apoyo de Zalamea en favor del artista está comprobado por diferentes hechos, como la presentación que hizo en ocasión de la abertura de la exposición del Teatro Colón; la decisión que tomó en 1936, una vez nombrado Secretario General del Ministerio de Educación bajo el gobierno de López Pumarejo, de enviar a Gómez Jaramillo a México por cuenta del gobierno; una segunda presentación que escribió para una exposición que el artista montó en Bogotá en 1937, a su regreso de México; y el relieve que otorgó a la obra de Gómez Jaramillo en su libro *Nueve artistas colombianos* (1941), uno de los textos señeros en la historia de la crítica de arte en Colombia⁸⁵⁹. En cierto sentido, hacía la mitad de los años treinta, Jorge Zalamea protegió a Gómez Jaramillo de manera análoga a como Eduardo Santos protegió a Rómulo Rozo durante la segunda mitad de los veinte.

Cabe mencionar que Jorge Zalamea no fue el único intelectual de relieve en respaldar la exposición de Gómez Jaramillo en el Colón. Un pequeño catálogo de la muestra, publicado por la Editorial ABC de Bogotá, certifica que la muestra fue acompañada por una serie de conferencias dictadas por intelectuales de relieve. Además de la “Presentación de Ignacio Gómez Jaramillo” hecha por Jorge Zalamea, se dictaron “Los caballos en la pintura”, por Germán Arciniegas, “Arte y revolución”, por el poeta mexicano Gilberto Owen, y “Índices

⁸⁵⁹ Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, Bogotá, ed. Litografía colombiana, 1941. El libro recopila algunos escritos sobre arte de Zalamea redactados en los años anteriores a la publicación. La parte sobre Ignacio Gómez Jaramillo es la que abre el volumen y está compuesta por las dos presentaciones que Zalamea hizo de las muestras de 1934 y 1937, acompañadas por un nutrido grupo de imágenes, que supera largamente las que se refieren a los otros artistas tratados en el volumen. Dedicándole más imágenes, más páginas de texto y colocándolo a comienzo del volumen, Zalamea otorga a Gómez Jaramillo un lugar preminente en el panorama artístico colombiano. Lo que este intelectual pensaba de la obra de Gómez Jaramillo emerge de un texto de 1935 que es recopilado en el volumen de 1941: “Toda la vida artística de Gómez Jaramillo, vida de la que he sido testigo desde sus comienzos, es un proceso heroicamente sostenido de eliminación, de crítica de la realidad que se le ofrece y la inteligencia propia que pretende recrearla. Él sabe que en objeto y sujeto hay mucho de adventicio, de anecdótico, de superficial que daña al arte y al artista. Y parece haber puesto todo su empeño en luchar contra tanta escoria. Hasta donde a mi me alcanza, el empeño del pintor se está cumpliendo en forma que sorprendería en artistas más avanzados, en maestros de más vasta fama. Y ésta debe ser la razón que moviera a verdaderos críticos de pintura y en países de tan fabulosa tradición artística como lo es España, a recomendar no se olvidase el nombre de aquel muchacho extranjero que ellos reputaban honraría en un futuro más o menos próximo a la pintura hispanoamericana” (cfr. Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, op. cit., p. 31).

de arte”, por Abelardo Forero Benavides. Estos conferencistas - entre los cuales sobresalen los nombres de Arciniegas y Zalamea, ambos ligados a *Universidad* y destinados a volverse piezas claves de la política cultural del gobierno de López Pumarejo - indican claramente cuál era la red intelectual y política dentro de la cual se insertaba Ignacio Gómez Jaramillo.

A esta altura se debería comprender mejor porque el propio Gómez Jaramillo⁸⁶⁰, así como, luego de él, varios críticos e historiadores de renombre (Clemente Airó, Walter Engel, Álvaro Medina, Eduardo Serrano, hasta Sylvia Suárez) vieron en el año 1934 y, en particular, en las grandes exposiciones bogotanas de Gómez Jaramillo en el foyer del Colón y de Pedro Nel Gómez en el Salón Central del Capitolio, el verdadero comienzo de la pintura moderna en Colombia. Este año (1934) tiene una alta densidad de significación en cuanto marcó al tiempo un giro político (la elección de López Pumarejo) y un giro estético (por un lado, la aparición y la legitimación, por mano de críticos de relieve, de la pintura moderna con acentos nacionalistas y sociales presentada por Pedro Nel Gómez y Gómez Jaramillo en sus exposiciones capitalinas; por el otro, el arranque de un muralismo nacional con la comisión a Pedro Nel Gómez de los frescos en el Palacio Municipal de Medellín).

Ambos giros, el político y el estético, no salieron de la nada. Hubo una larga gestación previa de la cual ya se ha dado cuenta. Pero fue en 1934 que se cristalizaron y adquirieron, por así decirlo, un sello de oficialidad. Y no se trató, cabe subrayarlo, de giros independientes, sino de giros profundamente imbricados el uno con el otro. Pinturas como las de Pedro Nel Gómez y de Ignacio Gómez Jaramillo, por cuanto no sean reductibles a un arte dirigido, funcionaban como una concreción simbólica del discurso político de la Revolución en Marcha. En la base de la relación que aquí se evidencia entre la esfera política y la esfera estética está la cercanía que hubo, ya desde los veinte, entre artistas como Pedro Nel Gómez y Gómez Jaramillo e intelectuales liberales – moderados, como Arciniegas, o más

⁸⁶⁰ Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, “Balance de medio siglo. Estado de la pintura colombiana”, conferencia leída en 1958 en el programa de Marta Traba en la Televisión Nacional titulado “Balance de medio siglo” y luego recopilada en Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, pp. 91-101.

radicales, como Zalamea - que hicieron parte del grupo de *Universidad* y que se luego se dedicaron a la política, ocupando cargos de relieve en el marco de la República Liberal.

El primer periodo mexicano (1936-37)

La “oficialización” de Ignacio Gómez Jaramillo se hizo patente en 1936, dos años después de la exposición del Foyer del Colón, cuando Jorge Zalamea, en calidad de Secretario General del Ministerio de Educación del gobierno de López Pumarejo, tomó la decisión enviarlo a México para familiarizarse con el muralismo mexicano, estudiar la técnica del fresco y hacer un reporte sobre la experiencia de la Escuelas de pintura al aire libre, que, ya desde años atrás, habían despertado el interés de la intelectualidad colombiana.

Zalamea afirma que la decisión de enviar el artista a México fue suya. Lo hace en un texto de presentación de una exposición que Gómez Jaramillo realizó en Bogotá en 1937, luego de su regreso de México. En este texto, tras seguir de cerca la trayectoria del artista, Zalamea dice de considerarlo como un posible redentor “de un arte que ha sufrido entre nosotros las peores deformaciones y los comentarios más engañosos”⁸⁶¹; y afirma que “la honestidad excepcional de su trabajo, la honda vena artística que corría por sus cuadros como una linfa, la poderosa e impaciente personalidad que irrumpía en ellos a la manera de una gema túrgida y fresca, aconsejaron darle un estímulo oficial”⁸⁶².

Como escribió Álvaro Medina, la decisión de enviar a Gómez Jaramillo a México respondió fundamentalmente a “tres propósitos: estudiar las realizaciones de Rivera, Orozco y Siqueiros, aprender la técnica del fresco e informar sobre la experiencia que había tenido lugar en ese país con las escuelas de pinturas al aire libre”⁸⁶³. Es posible que Gómez Jaramillo, dada la dirección tomada en el viejo continente por su pintura y sus ideas políticas, fuese interesado en conocer directamente el ejemplo mexicano; pero es posible

⁸⁶¹ Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, op. cit., p. 27. Se trata de un texto escrito en 1937 como presentación a una muestra de Gómez Jaramillo. El texto se encuentra recompilado también en Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p.284.

⁸⁶² Ibid.

⁸⁶³ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Colcultura, 1995, p. 165.

también que su interés coincidiera con un interés del gobierno liberal en fomentar el desarrollo, en Colombia, de un movimiento artístico nacional capaz de sacar provecho de la gran experiencia de los mexicanos en materia de arte propio. Este interés del gobierno es visible ya en el acercamiento político-cultural entre México y Colombia que se dio, a partir de 1934, con el mencionado viaje inaugural de López Pumarejo en tierra azteca; pero se hizo más patente con la llegada de Zalamea a la secretaria general del Ministerio de Educación.

Integrante destacado de los intelectuales “nuevos” y hombre de hondas inquietudes nacionalistas, americanistas y sociales, Jorge Zalamea era uno de los contados miembros de la élite cultural colombiana que tenía un conocimiento directo de la experiencia del muralismo mexicano. En 1926, aún antes de adherir al proyecto editorial de la segunda época de *Universidad*, había estado por primera vez en el país azteca, quedando asombrado frente a los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación. Ese mismo año realizó una entrevista a Rivera que salió publicada en la revista *Cromos* y que, debido al carisma intelectual tanto del entrevistado como del entrevistador, puede haber influido en la gestación de un nacionalismo artístico colombiano. De ese trabajo periodístico, cabe resaltar sobre todo unas palabras de Rivera: ““La obra de arte no puede desligarse del medio social en el que se produce. Esta idea es la que ha animado mis obras. Cuando fui un “deraciné” (desarraigado, *ndr*), un europeo, me faltaba algo, ese algo que salía a la superficie, a pesar de todo, y ponía en el cubismo una nota desconocida por Picasso y por todos los muchachos europeos que integraban el grupo; ese algo era el recuerdo colorico de México. A mi regreso a mi patria, la decisión de ligar mi obra a la nacionalidad y al pueblo era absoluta. En aquélla y en éste se hallan todos los valores de humanidad de que necesita el artista para producir obra duradera. Llevando la vida del pueblo a mi arte, por procedimientos absolutamente realistas, he logrado lo que deseaba: que el pueblo entienda mi arte. En cuanto a los burgueses, no podrán comprender nunca lo mío, porque están acostumbrados a la mentira artística, a los pastiches, a las “mieveries” de fin de siglo. Además, los burgueses son una calamidad pública... Si llegara la verdadera revolución, ya

verían...”⁸⁶⁴. La entrevista constituye una de las primeras - si no la primera - referencias al trabajo del artista mexicano que se publicaron en Colombia y, por cierto, no pasó inobservada entre los intelectuales de avanzada. A la luz de este precedente, es posible que Jorge Zalamea, una vez llegado a ocupar un puesto clave en la política cultural del gobierno, haya querido instaurar un diálogo entre el arte mexicano y el arte colombiano, considerando que Ignacio Gómez Jaramillo era la persona adecuada para hacerlo.

Acerca de este punto es importante considerar un texto de Jorge Zalamea fechable hacia 1936 y denominado *La educación nacional en Colombia*. Se trata, posiblemente, del esbozo de un programa operativo, redactado luego de su nombramiento como secretario general de Ministerio de Educación. En ello, Zalamea afirma expresamente de considerar a la pintura mural como un recurso complementario para educar al pueblo y suplir la carencia que había de textos de materias como Geografía e Historia; asimismo, sostiene que las comisiones públicas de pinturas murales son un medio para contribuir al sustentamiento económico de los artistas y al desarrollo del arte nacional, cosas difíciles de lograr de otra manera, debido a la falta de un mercado del arte privado con coleccionistas y galerías.

El muralismo didáctico prospectado por Zalamea fue puesto en marcha concretamente. El Ministerio – se lee - “ha llamado a un grupo de artistas mozos para que proyecte una gran serie de frisos al temple, que irán a acicalar los muros de nuestras escuelas y a contar a los niños cómo son los paisajes de su patria, los usos de su gente, las actividades y regocijos de su pueblo, la fauna y flora de su tierra”⁸⁶⁵. Estas aclaraciones sugieren que Zalamea pensaba

⁸⁶⁴ Jorge Zalamea, “Diego Rivera, pintor comunista”, en *Cromos*, 17 julio de 1926, sip.

⁸⁶⁵ El único testimonio acerca de este proyecto se encuentra en un informe reportado en Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte, op. cit.*, a la p. 167. Se trata de un informe anual de 1938 ante el Congreso de la República, redactado a partir de un informe previo de Gustavo Santos (1892-1969) en el cual se reporta que “un grupo de artistas nacionales se ocupa en estos momentos en decorar unas de las escuelas del municipio, por cuenta de este ministerio” (cfr. Ministerio de Educación Nacional, *Informe al Congreso 1938*, Bogotá, editorial ABC, 1938, p. 177). En el texto, se alude a una pintura de Luis Benito Ramos en la Escuela del 20 de julio de Bogotá de la cual se ignora el tema. La escuela fue inaugurada el 23 de julio de 1938 como parte del programa de celebraciones del cuarto centenario de la fundación de Bogotá. Ramos decoró la escuela junto con un grupo de alumnos de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Nacional. Véase “Carta de Carlos Martínez a Luis Benito Ramos, 20 de agosto de 1938” en Archivo de correspondencia de la

en un muralismo pragmático, funcional al esfuerzo educativo emprendido por la Revolución Marcha, y no en un muralismo monumental de corte nacionalista y popular, análogo al de los mexicanos. No concebía el mural, a la manera de Pedro Nel Gómez, como un gran poema plástico de la nación y de su pueblo, con sus glorias y sufrimientos, aspiraciones e insidias, paisajes y colores preponderantes. Tampoco se preocupa por la producción de imágenes capaces de expresar una determinada idea de nación, un determinado modelo imaginado de pueblo-nación. Pero la idea del mural, en cuanto tal, estaba clara y el viaje de Gómez Jaramillo a México tiene que ser visto como un paso en esta dirección.

Llegados a este punto, hay que aclarar mejor la posición de Zalamea frente al arte mexicano. El intelectual coincidía con Pedro Nel Gómez en pensar que cada pueblo tenía un carácter y una historia intransferibles y que por lo tanto el arte mexicano, en cuanto reflejo de la peculiaridad del contexto mexicano, no podía ser simplemente copiado y trasplantado en otros lugares, aunque fueran americanos. Además, pensaba que la fuerte carga contestataria y reivindicatoria del arte mexicano, atada al hecho histórico de la revolución y expresada, en buena medida, por medio de fórmulas expresionistas, corría el riesgo de fomentar, entre quienes se le acercaban, un expresionismo fácil y un anecdotismo panfletario, que pasara por encima los valores del arte mismo y la expresión de toda realidad viva.

El tema del arte mexicano y de sus peligros son abordados por Zalamea en el ya mencionado texto de presentación que escribió para una exposición que Ignacio Gómez Jaramillo realizó en Bogotá en 1937, justo después de su regreso del periodo mexicano. Por la importancia de las ideas que contiene, vale la pena citar un amplio aparte de este texto:

“En ningún país del mundo sino en México, ha logrado, en efecto, el arte pictórico de nuestro tiempo restaurar aquel imperio que tuviera en las edades de oro... Nuevamente la pintura se ha confundido allí con la vida del pueblo en que se sustenta; una vez más ha salido de las galerías y pinacotecas, para lanzarse al aire libre y cubrir los muros que asisten al tráfico

Escuela Nacional de Bellas Artes, folio 227. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arte y Arquitectura.

cotidiano; ya en México no es exorbitante la expresión del artista, sino que anda hermanada con el hombre y la tierra, con su sentir y con su historia, con sus aspiraciones y sus quebrantos. Clemente Orozco y Diego Rivera, por sólo citar nombres de todos conocidos, restauran el sentido funcional del arte y van infiltrando en las gentes esa conciencia perdida de que la belleza no es cosa adventicia ni espectáculo transitorio, sino una necesidad permanente del ánimo que nos corrobora en el conato de existir y nos redime de esa aridez y mezquindad sin remedio de que se contagia la vida en cuanto el arte la desampara. Pero esta restauración que ha dado a México un puesto de excepción entre los pueblos creadores de belleza, es para el artista foráneo un peligro o, en el menor de los casos, una prueba. El triunfo universal de la pintura mexicana no reside en la “manera”, ni en el contenido social de ella, ni en la anécdota revolucionaria que le sirve de trampolín; sino en la fuerza pasional que sus artistas han imbuido en la interceptación de una tierra y una historia que tienen sus peculiaridades intransferibles y en la perfecta maestría con que han ajustado esa expresión a los cánones de la pintura y a los rigores de la composición artística pura. De tal manera que cuando el extranjero, engolosinado por el éxito y advirtiendo la facilidad de asimilar un determinado repertorio de temas, desea hacer a su turno “pintura revolucionaria”, cae fatalmente en el “poncif” y se precipita en la exageración de carácter polémico y de las calidades pictóricas que caracterizan el movimiento mexicano, logrando por único y magro resultado una sucia orgía expresionista y una falsificación de valores que no corresponde a nada vivo. De ese foso de los leones sale nuestro mancebo (la referencia es a Ignacio Gómez Jaramillo, ndr) limpio de influencia distinta a la que no sea la del artesano... De México no trae este pintor la anécdota, ni el contenido social, ni la pintura revolucionaria; pero sí un más equilibrado concepto de la composición, un corregirse a sí mismo de los excesos que pudiera tener al dar a la figura humana limitaciones pasionales y, sobre todo, una discreta pero finísima acentuación de su personalidad...ahora nos trae...un concepto nuevo en él de la figura humana como tema pictórico”⁸⁶⁶.

⁸⁶⁶ Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, op. cit., pp. 285-286. Se trata del ya mencionado texto de presentación a muestra de Ignacio Gómez Jaramillo de 1937.

Ignacio Gómez Jaramillo es presentado como un artista que supo resistir a las sirenas de una interpretación facilista del modelo mexicano; y es muy probable, considerando la relación de larga duración y de mutuo aprecio entre el pintor y Zalamea, que los dos compartiesen las mismas preocupaciones acerca de una traducción demasiado superficial del modelo mexicano. Teniendo en cuenta que en ese mismo 1936 el gobierno concedió otras becas a otros artistas no academicistas para que fueran a estudiar en distintos países – es celebre el caso de la beca a Gonzalo Ariza, que se fue a Japón – se puede formular la hipótesis de que el viaje a México de Gómez Jaramillo haya sido previamente concertado entre el artista y Zalamea, al fin de estudiar de cerca el movimiento artístico mexicano - tanto a nivel de organización institucional como de realizaciones - y favorecer una apropiación moderada y ponderada de sus mejores logros; todo esto en vistas del proyecto, en ese momento aún poco definido, de dar pie a un programa muralista en Colombia.

De hecho, Gómez Jaramillo, en una entrevista que concedió justo antes de viajar a México, pero después de recibir el apoyo gubernamental, afirma claramente que tenía la ilusión, a su regreso, de pintar un fresco en un edificio público⁸⁶⁷. Aunque breve y aparentemente intrascendente, este comentario tiene que ser considerado con atención en cuanto, si lo ponemos en relación con el programa de becas a artistas no académicos implementado por Jorge Zalamea, nos habla de un momento en el cual, desde el gobierno y, en particular, desde el Ministerio de Educación, se pensaba seriamente de estimular el arte moderno, tanto en su versión culta como en su versión naif. En la entrevista, Gómez Jaramillo ataca la institucionalidad artística colombiana, en particular la Escuela de Bellas Artes, por estar dominada por figuras como Leudo o Quijano, que consideraba propugnadores de una pintura “anecdótica, romántica y patrioter” que la mayoría de los alumnos, desafortunadamente, aspiraba a imitar; sin embargo, señala también que había estudiantes inconformes, como Gonzalo Ariza o Sergio Trujillo Magnenat, que no se sometían a los

⁸⁶⁷ Cfr. “Gómez Jaramillo juzga la obra de Pedro Nel Gómez”, recorte de prensa sin indicación de fecha ni de medio, en CDPNG, doc. n. 6-154 - El núcleo temático principal de la entrevista es la opinión de Gómez Jaramillo sobre la obra de Pedro Nel Gómez, pero al margen el artista arroja también luces sobre el viaje a México que estaba a punto de emprender gracias a la ayuda del gobierno.

dictámenes academicistas, y se dice esperanzado que con la llegada de Alberto Arango Uribe como director la escuela tome un nuevo rumbo.

Ahora bien, la referencia a Ariza y Trujillo Magnenat como a jóvenes inconformes (en sentido positivo) resulta de sumo interés, en cuanto estos artistas estuvieron justamente entre los receptores de los estímulos que el gobierno concedió ese año. Esto no hace sino confirmar la existencia de un eje entre el gobierno (en la persona de Zalamea) y la disidencia artística colombiana de corte moderno, aunque no puramente formalista, en el marco de la Revolución en Marcha.

Por su lado, Gómez Jaramillo creía en el “estimulo del estado a las vocaciones altamente artísticas” y estaba convencido que en Colombia había mucho talento. “Tuve ocasión – afirma - de observarlo personalmente cuando fui inspector de dibujo en las escuelas nocturnas para obreros. La independencia absoluta del niño, la más amplia libertad (dada) a sus concepciones del dibujo han dado resultados admirables, tanto que algunos de los trabajos ejecutados nada tienen que envidiar al éxito que se logra en las escuelas al aire libre de México”⁸⁶⁸. Estas breves anotaciones revelan un interés de Gómez Jaramillo por la experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de México – interés madurado, posiblemente, al leer la segunda época de *Universidad* o la revista *Amauta*, en las cuales apareció un mismo elogioso artículo de Martí Casanovas sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre⁸⁶⁹ – y sugieren que fue bajo su mismo consejo que el Estado decidió enviarlo al país azteca para estudiar, entre otras cosas, el modelo de enseñanza artística de esa nación.

En la entrevista, Gómez Jaramillo expone su programa de trabajo en México. “Durante mis estudios en México – dice - pienso especializarme en pintura al fresco y en forja artística. Estudiaré, además, la organización de la Escuela de Bellas Artes de México... Allí el arte va al pueblo, pues se han roto las rutinas. No se forman artistas puros, sino profesionales que se defienden con la aplicación de las artes a la industria... Pienso entrar a un taller de hábil

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ Cfr. Martí Casanovas, “La plástica revolucionaria mexicana y las escuelas de pintura al aire libre”, en *Universidad* (segunda época), n.117, Bogotá, 19 de enero de 1929, pp. 62-63; anteriormente, la nota había salido en *Amauta*, n. 23, mayo de 1929, pp. 47-50.

maestro... Y si es posible que me uniré a un grupo de pintores jóvenes para colaborar con ellos gratuitamente”⁸⁷⁰. Para el artista, la pintura al fresco era la pintura del porvenir “ya que los cuadros de caballete pertenecen al gusto de la burguesía inculta”; la consideraba “la expresión plástica de los sentimientos del pueblo” y tenía la intención, a su regreso a Colombia, de pintar al fresco en un edificio público⁸⁷¹.

Ante las Escuelas de Pintura al Aire Libre

Uno de los objetivos declarados del viaje de Gómez Jaramillo a México fue el de estudiar de cerca las Escuelas de Pintura al Aire Libre. El origen de estas escuelas se remontaba a lo años diez como intento, de parte de una facción disidente de la Academia de Bellas Artes, de trasplantar en suelo mexicano el modelo francés de la Escuela de Barbizón. En un primer momento, las Escuelas de México convivieron con las enseñanzas académicas y estuvieron abiertas a todo tipo de personas; pero, en la época posrevolucionaria, los gobiernos les confirieron un sesgo decididamente popular y antiacadémico, finalizado a estimular la expresividad espontánea de los estudiantes⁸⁷². El experimento tuvo éxito y ganó pronto resonancia internacional, como muestra el hecho que, en 1926, los trabajos de los alumnos más talentosos fueron expuestos en diferentes capitales europeas (Berlín, Paris, Madrid) con una respuesta muy positiva de crítica y público.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre llamaron la atención de los intelectuales colombianos ya desde la segunda mitad de los años veinte, sobre todo a partir del mencionado artículo de Martí Casanovas que salió publicado en la segunda época de *Universidad*, tras haber sido publicado anteriormente en *Amauta*⁸⁷³. No es de extrañar, por lo tanto, que una figura como Jorge Zalamea, hostil al academicismo y con un pasado cercano a la revista *Universidad*, estuviera interesado en esta modalidad de pedagogía artística y decidiera

⁸⁷⁰ Ibid.

⁸⁷¹ Ibid.

⁸⁷² Esto sucedió sobre todo en 1926 bajo el gobierno de Plutarco Elías Calles. Las escuelas se basan sobre un modelo de pedagogía artística ajeno a las constricciones académicas, fundado sobre la idea que el indígena es naturalmente artista y que solo hace falta estimular su expresividad.

⁸⁷³ Cfr. n.869.

confiar a un amigo pintor, con el cual compartía los mismos ideales estéticos, la tarea de estudiarla para evaluar la posibilidad de aplicar el mismo modelo en Colombia⁸⁷⁴. Hubo entonces una convergencia de intereses entre el artista y el político, en el marco de los proyectos de reforma de la educación del lopismo. “El interés en las escuelas - escribe Juanita Solano en un artículo dedicado al periodo mexicano de Gómez Jaramillo - estaba relacionado con los propósitos educativos de López Pumarejo, quien probablemente vio el proyecto como un elemento adicional que podía ser integrado al programa cultural de masas ya existente en el país”⁸⁷⁵.

A los pocos meses de llegar a México, Gómez Jaramillo cumplió con su tarea. Envío a Colombia un reporte sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre que salió publicado en la *Revista de Indias*, publicación oficial del gobierno de Alfonso López Pumarejo. Pero, contrariamente a lo que se podría suponer, su juicio no fue entusiasta. Luego de identificar una serie de problemas ligados a este modelo educativo, concluyó que no había que implantarlo en Colombia; a lo sumo – argumentó - se podían abrir unos espacios para sus metodologías en el marco de la educación de tipo tradicional.

El juicio de Gómez Jaramillo es de carácter pragmático. El artista comprendía el sentido de estas escuelas. “Trataron – escribe - de despertar en los indígenas el sentimiento del arte, haciéndolos estudiar y observar el paisaje en que vivían, los tipos y cosas que trataban diariamente”, sin imponerle ningún sistema o regla predefinida, como sucede con la

⁸⁷⁴ Existen analogías entre el tipo de pedagogía propuesta por las escuelas de pintura al aire libre de México y la “nueva pedagogía” que empezó a pedirse a gran voz en Latinoamérica a partir del Cordobazo y que, en el caso específico de Colombia, tuvo sus principales sostenedores en Germán Arciniegas y en la revista *Universidad*, dentro de la cual se formó también el mismo Zalamea.

⁸⁷⁵ Juanita Solano Roa, “The Mexican Assimilation: Colombia in the 1930s - The case of Ignacio Gómez Jaramillo”, en *Historia y Memoria*, julio-diciembre de 2013, Tunja, Colombia, pp. 79-111, p. 88. El original inglés dice lo siguiente: “El interés por las escuelas estaba relacionado con los propósitos educativos de López Pumarejo, quien probablemente vio el proyecto como un elemento adicional que podía integrarse al programa cultural de masas ya existente en el país”. Además, acerca de las escuelas, se lee: “Alfredo Ramos Martínez dirigió el programa que formaba parte de una “rama disidente de la Academia de Bellas Artes” apoyada simultáneamente por José Vasconcelos, entonces ministro de Cultura y Rector de la Universidad de México. Los resultados de las escuelas se dieron en muy diferentes estilos, la mayoría de ellos principalmente naïf, aunque artistas importantes como Siqueiros asistieron a las escuelas al comienzo de sus carreras” (pp. 88-89; traducción del autor).

Academia⁸⁷⁶. Les reconocía también unos logros importantes: “Las escuelas al aire libre revelaron el gran fondo vital del pueblo, del mestizo, su gran fuerza de expresión en las artes plásticas y una cierta originalidad que era el resultado de su misma ingenuidad; los niños pudieron expresarse, antes de saber leer, en formas y colores, sin rebuscamientos, rompiendo con las leyes y los cánones (ya que los ignoraban) y su sinceridad hacía que las formas surgieran de acuerdo con su naturaleza sencilla”⁸⁷⁷. Pero señalaba un problema que le parecía gravísimo: son una fábrica de desempleados. A sus ojos, el rápido éxito nacional e internacional de las Escuelas había cautivado a muchos jóvenes de condición humilde, ilusionándolos que podían volverse pintores profesionales e induciéndolos a dejar sus oficios precedentes, pero el auge del muralismo, con su afán por los contenidos sociales y el arte público, terminó poniendo en segundo plano a estos artistas “ingenuos”, dejándolos en buena medida sin recursos de sustentamiento. “Las escuelas de pintura al aire libre - escribe - alejaron al alumno de su profesión, que casi todos tenían como recurso para su sustentamiento (carpinteros, zapateros, albañiles, etc.)”⁸⁷⁸.

Además, el artista registraba otro problema: quienes llegaban al arte por este tipo de camino, con el pasar del tiempo podían perder la ingenuidad del comienzo, podían perder ese encantamiento de la mirada que constituye su mayor punto de fuerza y casi su misma razón de ser como artistas. La mirada de Gómez Jaramillo se alejaba del mito del “ingenuismo” puro y su propuesta fue la de incluir el tipo de formación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre como una variante dentro de la educación artística de tipo tradicional. “Falta, pues – escribe -, aprovechar lo que las escuelas al aire libre pueden servirle al futuro pintor profesional. Convendría que las escuelas al aire libre fueran escuelas anexas a otros centros educativos, bien de enseñanza primaria, o de las escuelas de artes y oficios”⁸⁷⁹.

⁸⁷⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, “Escuelas de pintura al aire libre”, en *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, p. 136. Originariamente, el texto fue publicado en *Revista de Indias*, Bogotá, n. 4, primera época, octubre-diciembre de 1936.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 141.

El escepticismo de Gómez Jaramillo con respecto a la utopía de regenerar el arte nacional siguiendo el modelo de las Escuelas de Pintura al Aire Libre estaba contrabalanceado por una visión positiva del movimiento artístico mexicano y, en particular, del apoyo que allá el Estado proporcionaba a los artistas profesionales. En un artículo de los años cincuenta, titulado “El arte y el Estado”, el artista habla del movimiento artístico mexicano como de un “momento de la plástica americana que constituye (...) un nuevo Renacimiento, en este nuestro Continente”, y agrega que “también en el México contemporáneo – como en la lejana Italia del Siglo XVI – el arte se convierte en una función del Estado, en una preocupación de sus gobernantes y, el pueblo llega a reclamarlo, hasta convertirlo en un hecho público, en el atuendo imprescindible de sus ciudades”⁸⁸⁰. Gracias a la política de comisionar a los artistas la decoración de los edificios públicos, en México – concluye - “el artista ha participado de lleno en la vida activa de la nación”⁸⁸¹.

La técnica del fresco y la relación con los grandes muralistas

Además de estudiar el fenómeno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, durante su estadía en México, Gómez Jaramillo se dedicó también a aprender la técnica del fresco, que todavía no conocía, y a estudiar la pintura mural mexicana, relacionándose con sus principales protagonistas. La idea de fondo, previamente concordada con el gobierno colombiano, era la de preparar el terreno para encaminar a Colombia en la senda del muralismo y de un arte para el pueblo apoyado desde el Estado.

Como la mayoría de los artistas que pasaban por México, Ignacio Gómez Jaramillo buscó ante todo un acercamiento con los grandes maestros del muralismo. No hay datos sobre los contactos que pudo tener con Orozco, pero sí los hay con respecto a Rivera y Siqueiros. Para esa época, Diego Rivera ya era una figura envuelta en un halo de leyenda y una de las primeras cosas que hizo Gómez Jaramillo fue justamente la de unirse al peregrinaje de admiradores que cada domingo iban a la casa del artista para escucharlo. “Conocí a Diego

⁸⁸⁰ Ignacio Gómez Jaramillo, “El arte y el Estado”, en *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, p. 102. El texto no indica ni la fecha en que fue escrito ni el medio donde originalmente fue publicado.

⁸⁸¹ *Ibid.* p. 103.

Rivera – relata el Gómez Jaramillo en un artículo posterior - un domingo del año de 1937 en la célebre mansión, hoy museo de su obra, donde vivía con su tercera esposa, la bella y fascinante Frida Kahlo. Me impresionó su figura de coloso, mezcla de entre dios monolítico americano, de agrarista revolucionario y de *condottiero*, aspecto que contrastaba con la suavidad de sus modales, su sonrisa burlona y la mirada buena y primitiva de sus enormes ojos saltones, de gran inteligencia, y con el brillo intermitente que su charla agilísima les comunicaba. Tímidamente le hice algunas preguntas sobre la técnica del fresco, la cual yo desconocía en ese entonces y me contestó a todas ellas generosa y afablemente. Habló sobre pintura, - en su casa había, como todos los domingos - muchos visitantes, amigos y admiradores, artistas, intelectuales, políticos, hombres de ciencia, mexicanos y extranjeros – y ante mi desconcierto hizo el mayor elogio de Rafael Mengs, el pintor austriaco que vivió en España, almibarado retratista de reyes y burgueses del Siglo XVIII...”⁸⁸².

Pero si a Rivera pudo conocerlo solo desde lejos, como deja entender el texto que se acaba de citar, diferente fue el caso de Siqueiros, con el cual trabó una amistad que se mantuvo durante varias décadas y que serviría como canal de presentación para varios artistas colombianos que, en los años siguientes, irían a abrevarse en la fuente del país azteca. Aunque ni los archivos de Siqueiros, ni los escritos y los recortes de prensa de Gómez Jaramillo ofrezcan grandes detalles acerca de esta relación de amistad⁸⁸³, existen varios elementos que permiten poner en relación las dos figuras, aunque no en un plan de

⁸⁸² Ignacio Gómez Jaramillo, “Un renacentista de América: Diego Rivera”, en *Anotaciones de un pintor, op. cit.*, pp. 86-90. En el mismo artículo, el artista habla también de otro encuentro con Rivera, junto Orozco y Siqueiros, que habría ocurrido cuando volvió a México en 1946. “Volví a México en el año de 1946 – escribe-. Rivera reanudaba la decoración del Palacio Nacional... En la misma época me tocó asistir a la reconciliación de “Los Tres Grandes”: Orozco, Rivera y Siqueiros, a pesar de que siempre se quisieron y admiraron, tenían sus diferencias, muy de artistas, que exageraban como gran propaganda los más sensacionalistas de ellos: Siqueiros y Rivera. Planeaban un viaje, los tres, a Italia invitados por el Gobierno demócrata de la legendaria península para revivir la pintura mural en la misma fuente de ella. Tuve la suerte – gracias a mi íntima amistad con David Alfaro Siqueiros - de almorzar con “Los Tres Grandes” en el famoso y muy burgués restaurante *Ambassadeurs* y oírles sus audaces proyectos de reconquista artística de Europa por América ya que ellos juzgaban a Europa arruinada por el nazifascismo, decadente, snob e chic” (Ibid. p. 87-88)

⁸⁸³ Mayores detalles emergerán en el próximo capítulo, sobre todo relativos al paso de Siqueiros por Bogotá en 1943.

completa igualdad, ya que Siqueiros ocupa siempre la posición del maestro y Gómez Jaramillo la del discípulo.

Un primer punto de contacto importante entre los dos pudo ser la política. A diferencia de Rivera, que se inclinaba hacia el trotskismo, Siqueiros era un férreo estalinista, fiel al partido comunista y a Moscú. Esta postura es acorde con la que parece haber sido la inclinación ideológica de Gómez Jaramillo durante su primer periodo mexicano, ya que en ese momento adhirió y colaboró concretamente con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), un grupo de escritores y artistas cercano al Partido comunista y al mismo Siqueiros.

La colaboración con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)

Una vez llegado a México, Gómez Jaramillo no se limitó a tomar contacto con los grandes muralistas y a estudiar pintura mural, se dedicó también a realizar concretamente pintura mural asociándose a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que había sido fundada en 1933 por Pablo O'Higgins, Luis Arenal, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, entre otros. Esta asociación, cuyo órgano de difusión era la revista *Frente a frente*, nació como sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios de la antigua URSS. En origen, se trataba de una organización de sesgo marcadamente comunista y filo-soviético; pero con el paso del tiempo, en particular luego de 1936, alargó sus mallas para constituirse en un frente amplio de artistas antifascistas que actuaba en sintonía con la política de los "frentes populares", que había sido decidida desde Moscú para frenar el avance de las derechas y que consistía en una alianza de las izquierdas con el centro en función antifascista.

Gómez Jaramillo se acercó a los artistas del LEAR al comienzo de esta segunda fase y participó activamente en el proyecto de decoración mural del Centro Escolar Revolución de la Ciudad de México. Los artistas del LEAR recibieron esta comisión, en origen destinada a

Rivera, de parte del gobierno de Lázaro Cárdenas⁸⁸⁴. El programa preveía la realización de 11 murales sobre el tema de la represión de los obreros de parte de la dictadura del general Porfirio Díaz (1876-1911). La decisión de tratar este tema tenía que ver con el hecho que el edificio, antes de volverse un centro educativo, había sido una prisión – conocida como la prisión de Belén – donde, durante el porfiriato ocurrieron varios episodios de tortura; sin embargo, al representar una escena donde el poder reprime al pueblo, la obra vehiculaba también un mensaje antifascista y revolucionario de carácter universal.

En la empresa pictórica del Centro Escolar Revolución, Gómez Jaramillo realizó dos paneles que representan escenas de represión y tortura perpetradas por las autoridades en contra de los trabajadores. Uno (Fig. 177) muestra una guardia uniformada mientras arremete con fuerza, con la culata de su bayoneta, sobre el lomo desnudo un preso ya doblegado. Otros dos presos presencian la escena, sobre un fondo en el cual se reconoce la mole siniestra de una fortaleza, que con toda probabilidad alude a la vieja prisión de Belén. Uno de los dos presos que asisten tiene las manos encadenadas y viste con un overol, detalle que lo identifica como un obrero, mientras el otro se lleva las manos a la cara en expresión de angustia⁸⁸⁵.

El otro fresco (Fig. 178) es aún más crudo y sombrío del anterior. Es una escena de interior, oscura, donde el cuerpo monumental de un preso, con el torso desnudo, cuelga por las manos de una cadena fijada al techo y es azotado por dos guardias uniformadas, mientras

⁸⁸⁴ Al lado de Gómez Jaramillo, en la ejecución de los murales del Centro Escolar Revolución trabajaron también Aurora Reyes, Raúl Anguiano, Everardo Ramírez, Gonzalo de la Paz Pérez, Antonio Gutiérrez. Acerca del LEAR, Juanita Solano escribe: “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue fundada en 1933 como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, fundada originalmente en la antigua URSS. Los comunistas organizaron la LEAR en un contexto de reorganización de las fuerzas nacionales. Entre los fundadores estaban Pablo O'Higgins, Luis Arenal, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada. El grupo tenía un periódico llamado *Frente a Frente* a través del cual pretendían difundir sus ideales. La LEAR reclamaba la reanudación de las relaciones con la URSS y la libertad de expresión. Lentamente, muchos artistas e intelectuales de diferentes tendencias se unieron a la LEAR para construir organizaciones que lucharan contra el fascismo. Creían en el poder del arte para despertar la conciencia política y mejorar la sociedad...”. (Juanita Solano Roa, “The Mexican Assimilation: Colombia in the 1930s - The case of Ignacio Gómez Jaramillo, *op. cit.*, p.90, n.12; traducción del autor).

⁸⁸⁵ “En 1863 el edificio fue convertido en una cárcel, la Prisión de Belén, sitio recordado por las torturas ocurridas en el calabozo durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911), que es muy probablemente el episodio al que se referían los artistas”. (Juanita Solano Roa, *op. cit.*, p. 95; traducción del autor).

en el piso yace el cuerpo escorzado de otro preso en cadenas, con el torso desnudo. Juanita Solano ha puesto en relación esta obra con un trabajo juvenil de Siqueiros, titulado *El tormento*, donde también hay un preso que cuelga de las manos y es torturado⁸⁸⁶.



Ilustraciones 177 y 178 – Los dos frescos realizados por Gómez Jaramillo en el Centro Escolar Revolución de Ciudad de México. A la izquierda, Represión (1937); a la derecha, Dictadura (1936).

Los tintes, la gestualidad y las poses componen escenas de intenso dramatismo, donde la violencia oficial se abate sin piedad sobre los trabajadores, cuyos cuerpos monumentalizados no hacen sino subrayar la heroicidad de su sufrimiento, señalando indirectamente la energía y la fuerza revolucionaria que el pueblo estaba a punto de liberar con el estallido de la Revolución Mexicana. Entre todo lo pintado por Gómez Jaramillo, estos frescos son quizás lo que más se acerca a lo que comúnmente se entiende por muralismo mexicano: pintura realista y social de carácter monumental, donde se exhibe la resistencia heroica de los sectores populares antes las vejaciones de la oligarquía burguesa y de sus lacayos. En estos frescos, el artista se acerca tanto a los mexicanos que su huella personal, por lo general reconocible, casi no se percibe. Los overoles, la división neta entre

⁸⁸⁶ Juanita Solano Roa, *op. cit.*, p.98.

víctima y victimario, bien y mal, la monumentalidad de los cuerpos llevada hasta el gigantismo, las atmósferas plúmbeas, son todos elementos que salen del típico baricentro estilístico de Gómez Jaramillo, por lo general más sensual y linearista. Se puede hablar de un eclipse momentáneo de la natural orientación estilística del artista, aunque cabe precisar que dicho eclipse no alcanza a manifestarse sino parcialmente en las obras de caballete que Gómez Jaramillo realizó durante su estancia en México.

La obra de caballete realizada en México

En la pintura de caballete que Gómez Jaramillo realizó en México, su estilo no se despersonaliza tanto como en los murales del Centro Escolar Revolución, pero aparecen igualmente unos cambios atribuibles al contacto con el ambiente mexicano. En particular, disminuye la tendencia a construir las figuras por medio de una línea estilizada, algo fría y en últimas decorativa, mientras se da mucho más peso al volumen, a la plasticidad, al sentido de monumentalidad de lo que se representa, claro reflejo de la concepción del espacio y de la monumentalidad que caracteriza los murales. Además, sus figuras se hacen más tensas, enérgicas, estatuarias. Para visualizar este cambio es suficiente comparar una obra del periodo europeo como *Aguadoras Lisboetas* o sus desnudos y retratos anteriores a 1936 con obras realizadas en México como *Maternidad* (1936), *Plenilunio* (1936), *Siesta* (1937), o *La dama vestida de blanco* (1937- Fig. 179). De la misma manera, el decidido giro hacia la monumentalidad de las figuras que la obra de Gómez Jaramillo experimenta durante el periodo mexicano se puede reconocer también en el ámbito del bodegón, comparando el ya nombrado “Tunjos” de 1934, con un bodegón como “Caballito de Petate” de 1936.



Ilustración 179 - Ignacio Gómez Jaramillo, La dama vestida de blanco, óleo, 1937.

Gracias a las redes intelectuales con las cuales se relacionó en México, a lo largo de 1937 Gómez Jaramillo tuvo también la oportunidad de exponer en la galería *Delphic Studios* de Nueva York, en los Estados Unidos. Dirigida por Alma Reed, gran patrocinadora de la obra de Orozco, la galería era uno de los principales canales de difusión de la pintura mexicana en los Estados Unidos, en una época en la cual el arte de la gran potencia del Norte, bajo el empuje del programa roosveltiano de estímulos públicos denominado *Works Progress Administration* (WPA), se había orientado hacia el muralismo y estaba particularmente abierta al influjo de los mexicanos, que en este campo constituían un ejemplo a seguir⁸⁸⁷. Pero cabe subrayar que un breve comentario acerca de Gómez Jaramillo escrito por Alma Reed en ocasión de la muestra no destaca la volumetría de la obra del artista, rasgo recién asimilado en México, sino su más profunda afiliación al postimpresionismo: “Difícil sería – escribe - catalogar sus obras en algún sector definido: existen innumerables tendencias en

⁸⁸⁷ Los grandes muralistas mexicanos tuvieron muchas comisiones en los Estados Unidos durante los años treinta. La intensidad de su presencia en el país del Norte se debe, en parte, a ciertas dificultades para conseguir muros en patria, pero también a la abertura que hubo en los Estados Unidos, durante la época del *New Deal*, hacia las ideas de izquierda.

el vasto panorama del posimpresionismo. Sinceridad, análisis psicológico, austera síntesis y delicado colorido, son las cualidades que más nos impresionan en sus cuadros..."⁸⁸⁸.

Antes de regresar en patria, Gómez Jaramillo realizó otra importante exposición en el Palacio de Bellas Artes de México. La muestra fue comentada por varios críticos que, a diferencia de Alma Reed, relevaron el impacto que la pintura mexicana había tenido sobre el colombiano. "Veo las telas de su llegada a México y las pintadas posteriormente. El cambio no es violento. No hay en él una entrega fácil a cierta seducción externa, nociva, pintoresca que ejerce cierta "pintura" mexicana. Ha convivido con nosotros; ha trabajado con nuestros pintores en varios muros de México; ha tenido tiempo para retener y alejar de sí lo que su preparación, su gusto y su inclinación natural, han escogido pacientes y decididos. Su orientación fundamental se ha enriquecido con la experiencia plástica de México. Fecunda ha sido su estancia. La obra expuesta nos obliga a tener confianza en su talento", escribió Luiz Cardoza y Aragón en 1937, probablemente a raíz de la exposición en el Palacio de Bellas Artes⁸⁸⁹.

La cuestión de la influencia de los mexicanos sobre Ignacio Gómez Jaramillo fue evaluada también por Gilberto Owen, un poeta mexicano que residía en Bogotá y era amigo personal del artista. En una breve monografía dedicada a Gómez Jaramillo escrita tras el regreso del artista a Colombia, Owen lo presenta como un hombre dotado de mucha "discreción", virtud gracias la cual había podido sobrevivir a la "experiencia peligrosa" del contacto con la pintura mexicana, que define como "acaso la más pegajosa de nuestro tiempo y, desde luego, la más indiscreta, la más imprudente y la a que a más temerarias aventuras arrastra y se deja arrastrar"⁸⁹⁰. Lo mismo pensaba Jorge Zalamea, quien, como se vio, comentó que el artista supo absorber la linfa vital del arte mexicano, sin desnaturalizar su estilo personal.

⁸⁸⁸ Cfr. la reseña de prensa reportada en el catálogo de la muestra, editado por la editorial ABC, que Gómez Jaramillo realizó en 1942 en la Biblioteca Nacional de Bogotá. La exposición en *Delphic Estudios* llamó también la atención del New York Times, que reseñó la exposición hablando de un *San Sebastián* (tema sobre el cual el artista volverá en más de una ocasión) y reproduciendo uno de sus desnudos. La internacionalización de Gómez Jaramillo continuará en los años siguientes con exposiciones en Chile, San Francisco y otra vez New York.

⁸⁸⁹ Ibid.

⁸⁹⁰ Gilberto Owen, *Ignacio Gómez Jaramillo*, Bogotá, ed. Liberia Suramérica, 1944, p. XII.

Pero habría que puntualizar que esta relativa impermeabilidad al estilo de los mexicanos se dio sólo en la pintura de caballete y no en la pintura al fresco que el artista realizó en el país azteca, ya que en los murales del Centro Escolar Revolución (cuyas imágenes, cabe subrayarlo, circularon muy poco) la mano de Gómez Jaramillo parece ceder ante los peligros mencionados Gilberto Owen, en particular ante el peligro de caer en unas formulas plástico-ideológicas preconfeccionadas, de naturaleza panfletaria.

Los murales capitolinos (1938)

A su regreso a Colombia, a finales de 1937, Gómez Jaramillo siguió gozando del apoyo del gobierno⁸⁹¹. En febrero del mismo año exhibió la mayoría de su producción mexicana en la Sociedad de Ingenieros, contando otra vez con una presentación de Jorge Zalamea, quien entonces recubría el cargo de secretario general de la Presidencia de la República⁸⁹². Además, recibió dos importantes encargos públicos para la realización de pinturas murales en el foyer en el Teatro Colón y en los vestíbulos de las escaleras monumentales del Capitolio nacional. Asimismo, en 1940 obtuvo la dirección de la Escuela de Bellas Artes, cargo que mantuvo hasta 1944 y durante el cual reformó el pensum y dirigió un taller de pintura mural.

La comisión del fresco para el Teatro Colón se remonta a 1937. Dentro de la obra mural de Gómez Jaramillo, *Invitación a la danza*— este es el título del trabajo que ejecutó (Fig. 180) - puede ser considerado un paréntesis sensual y vitalista, no sin ecos arcádico-simbolistas, entre dos realizaciones de entonación más dramática sobre asuntos de carácter histórico-político, como son los murales que había realizado en el Centro Escolar Revolución de

⁸⁹¹ Cómo último, para redondear acerca del alcance de la relación de Gómez Jaramillo con México, se puede recordar que, entre 1946 y 1947, el artista volvió a vivir en México en calidad de segundo secretario de la embajada colombiana, pero sería suspendido del cargo por haber, supuestamente, autorizado la entrada a Colombia de unos líderes de la “izquierda internacional”. Al parecer, la acusación era falsa. En esa ocasión, el propio Siqueiros intervino solicitando al presidente conservador Mariano Ospina Pérez que el artista pudiese continuar sus estudios de pintura mural. Pero el gobierno no accedió.

⁸⁹² La exposición de la obra mexicana de Gómez Jaramillo abrió el 15 de noviembre de 1937 en la Sociedad Colombiana de Ingenieros. Se componía de 28 óleos y recalaba, como estructura, las precedentes muestras del artista en los Delphic Estudios de Nueva York y en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

Ciudad de México y los que realizaría, entre 1938 y 1939, en el Capitolio Nacional. Sobre un fondo de valles y montañas, una mujer sentada sobre la tierra extiende su brazo hacia un hombre ensimismado y pensativo, sentado frente a ella, invitándolo a danzar. Aceptando la invitación, el hombre puede unirse al ritmo de la vida, del cual ya participa un grupo de figuras - un hombre y dos mujeres - empeñado en un baile justo detrás de ellos. La mujer sentada en primer plano - cuerpo tensado, esbelto, con senos túrgidos, evidenciados por un vestido ajustado - invita al gozo sensual, pero el hombre - ojos que miran a la nada y cabeza apoyada sobre una mano - está como hechizado por la melancolía y parece no darse cuenta de la invitación. Arrinconado en el margen derecho de la composición, queda extrañado, insensible al himno dionisiaco a la vida entonado por las tres figuras de pie a sus espaldas y caracterizado por la presencia de elementos rítmicos (la iteración de las poses de los cuerpos de las dos mujeres de pie), de llamados a la sensualidad (los glúteos de la mujer de pie a la derecha, centro de toda la composición, evidenciados por la transparencia de los velos) y de detalles que remiten a la liviandad (las faldas que ondean al aire de las dos mujeres de pie, así como el pelo de la mujer de la derecha). Si comparamos este fresco con los murales del Centro Escolar Revolución, notamos que aquí el artista libera unas energías sensuales y un ritmo que allá habían quedado silenciados bajo el peso de la ideología revolucionaria y de una temática sombría, ligada a violencias y torturas. No teniendo un sesgo ideológico, la comisión permitió al artista de desplegar esa carga sensualista que constituye un trazo muy propio de su sensibilidad, como comprueban los innumerables desnudos de mujeres que realizó a lo largo de su vida. Por otro lado, *Invitación a la danza* evidencia un proceso de desmonumentalización de las figuras, que sugiere una voluntad de alejarse, formalmente, de los murales que había realizado en México.



Ilustración 180 - Ignacio Gómez Jaramillo, Invitación a la danza, mural en el Teatro Colón de Bogotá, 1938.

Este proceso de desmexicanización continúa y se profundiza en los murales capitolinos, cuyo encargo se formalizó en 1938 por medio de un contrato del valor de 4.900 pesos estipulado entre Ignacio Gómez Jaramillo y Alberto Lleras Camargo, entonces ministro de Gobierno⁸⁹³.

Al igual que Zalamea o Arciniegas, Alberto Lleras Camargo es otro miembro de la generación de “los nuevos” que empezó su carrera como periodista en los años veinte, en revistas de avanzada como *Universidad* y *Los Nuevos*, y luego llegó a recubrir cargos de poder durante la República Liberal; cargos desde los cuales trató de poner en práctica su viejo ideario liberal-progresista, finalizado a la construcción de una nación más incluyente. Lleras Camargo adquirió importancia sobre todo bajo el gobierno de López Pumarejo. De acuerdo con Helena Wiesner, fue “el principal “estratega” político” en el primer gobierno de López Pumarejo”, donde “en su rol de “ideólogo jurídico y social” promovió las reformas lopistas”⁸⁹⁴. Además, sería él quien, entre 1945 y 1946, cubrió el cargo de presidente

⁸⁹³ Cfr. *Diario Oficial*, Bogotá, 1 de abril de 1938.

⁸⁹⁴ Helena Wiesner, *Murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia, 2014, p.41.

interino de Colombia, luego de que López Pumarejo, arrollado por una serie de presiones y de escándalos, renunció a terminar su segundo mandato. Pero su desempeño oficial no concluyó con el fin de la República Liberal. En la segunda posguerra, dentro del nuevo orden impuesto por la guerra fría, se acercó a los progresistas estadounidenses – en particular a Nelson Rockefeller - y se volvió uno de los principales adalides de un panamericanismo progresista y social que tocó su auge con el lanzamiento, a comienzo de los años sesenta, del programa de la Alianza para el Progreso. En particular, entre 1948 y 1954, ocupó el distinguido cargo internacional de secretario general de la Organización de Estados Americanos; y, luego de la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957), de la cual fue un acérrimo opositor, fue elegido presidente de Colombia para el periodo 1958-1962.

Desde esta prologada cercanía al poder, Lleras Camargo condicionó de varias maneras el desarrollo del arte colombiano. Con la comisión de los frescos capitolinos a Gómez Jaramillo, contribuyó a promocionar, desde el Estado, una idea de arte colombiano que superara la impostación academicista y transmitiera la imagen de un pueblo-nación encaminado hacia la inclusión social y el progreso. Luego, durante la guerra fría, convertido en el principal artífice de un alineamiento de Colombia con los Estados en función anticomunista, fue el principal garante político de una nueva idea de arte moderno colombiano y latinoamericano promocionada desde el Departamento de arte visuales de la OEA - institución de la cual fue secretario general - por el crítico de origen cubano José Gómez Sicre, con el sostén, dentro de Colombia, de la crítica de origen argentino Marta Traba.

El encargo del Capitolio preveía la realización de dos murales de grandes dimensiones (3,44x3,05 metros) situados en los descansos de la doble escalera central del edificio. Los espacios por decorar estaban enmarcados por unas molduras neoclásicas preexistentes, que el artista percibió desde el comienzo como algo que constreñía su trabajo. “Se me obligó – comentaría - a realizar el fresco constreñido, encuadrado, apresado por una superficie dada. Y el fresco moderno es una obra de plástica monumental, que no

contempla intención de lo agradable. Pretende imponerse al espectador, traducir para él fuego de emoción, casi increparle grandeza”⁸⁹⁵.

En cuanto a los temas, el contrato dejaba al artista un amplio margen de libertad. El único vínculo era que escogiera “temas nacionales” que fuesen en acuerdo con el “concepto del Ministerio”. Previa consulta con la dirigencia liberal, Gómez Jaramillo escogió los temas de la insurrección de los comuneros y de la liberación de los esclavos. Ambos eran sujetos de carácter histórico-político, aptos para representar una idea de nación libre, incluyente y encaminada hacia el progreso.

La insurrección de los comuneros hace referencia a un noto levantamiento popular interclasista que tuvo lugar en 1781 y que, según los historiadores, preconizó la lucha por la independencia. Mientras *La liberación de los esclavos* alude a un edicto emanado durante el gobierno liberal de José Hilario López (1849-1853). Helena Wiesner señala que ambos temas se prestaban para la creación de “símbolos plásticos para una nación de corte liberal”⁸⁹⁶; y así los concibió el artista. Además, por estar puestos uno frente al otro, los dos frescos escenifican una convergencia ideal entre las demandas del pueblo (*La insurrección de los comuneros*) y la acción de los gobiernos liberales (*La liberación de los esclavos*). Esta convergencia, cabe remarcarlo, fue uno de los ejes centrales del discurso lopista, lo que denota la existencia de una fuerte sintonía constitutiva entre estos frescos y el gobierno que los encargó.

La Insurrección de los comuneros

En *La insurrección de los comuneros* (Fig. 181), Gómez Jaramillo, influenciado por el clima intelectual y político de Revolución en Marcha, renuncia a la convención de retratar grandes líderes institucionalizados, como Bolívar o Santander. Según Helena Wiesner, poniendo al centro la figura de José Antonio Galán, el líder de los comuneros, el artista pintó a un “héroe encarnado en un hombre del común, perteneciente a una clase marginada que lucha por

⁸⁹⁵ Cfr. Fernando Guillén Martínez, “Tres pintores de vanguardia: Ignacio Gómez Jaramillo, Santiago Martínez Delgado y el maestro Ramos”, en *Sábado*, 25 septiembre de 1943, p.3.

⁸⁹⁶ Helena Wiesner, *op. cit.*, p. 41

sus derechos”⁸⁹⁷. A nivel compositivo, este fresco presenta un atiborrado grupo de figuras de tez morena. Galán se encuentra al centro, con un traje azul y rojo, los brazos abiertos y la espada de la rebelión esgrimida. En su pose se puede reconocer la evocación de una cruz como prefiguración de su sacrificio, así como un reenvío a los *Fusilamientos* de Goya. El mismo artista, refiriéndose a esta obra, habló de “Galán, con sus brazos abiertos en cruz, como un símbolo precursor de su martirio” y de “su grito de trueno anunciando la libertad”⁸⁹⁸. La obra representa entonces el anuncio de un martirio laico por la libertad y la justicia social. Galán y el pueblo son retratados en el momento sublime en el cual desafían al poder colonial. El fresco se concentra en la fase “positiva” de la acción del héroe, evitando la presentación del macabro espectáculo del descuartizamiento de su cuerpo, que sería ordenado por los españoles tras reprimir la insurrección⁸⁹⁹. En otras palabras, Gómez Jaramillo no se preocupa tanto de enjuiciar moralmente a la brutal represión puesta en acto por el poder, cuanto de exaltar al heroísmo de Galán y del pueblo de la Nueva Granada. Hay un fundamental cambio de orientación con respecto a los frescos del Centro Escolar Revolución de la capital mexicana. Mientras allá se insistía en el momento “negativo” de la represión del pueblo de parte del poder, aquí se inmortaliza en el momento “positivo” que precedió la represión⁹⁰⁰.

⁸⁹⁷ Ibid, p.51.

⁸⁹⁸ Ignacio Gómez Jaramillo, “La insurrección de los comuneros”, en *Revista de América*, vol. 23, n. 75., Bogotá, junio de 1956, p.57.

⁸⁹⁹ El descuartizamiento del cuerpo de Galán será representado por el artista en una obra posterior.

⁹⁰⁰ Se puede suponer que este cambio de orientación se debió, de alguna manera, al hecho que el mural era ubicado en el centro mismo del poder de la República. Por cuanto la obra tuviese que ver con la época colonial, el artista evitó de cuestionar a la idea del poder.



Ilustración 181 - Ignacio Gómez Jaramillo, *La insurrección de los comuneros*, mural en el Capitolio de Bogotá, 1938-39.

La *Insurrección de los comuneros*, a la par de la *Liberación de los esclavos*, presenta unas novedades sustanciales también en el plano formal. Las figuras, incluido el mismo Galán, ya no tienen la monumentalidad de las del Centro Escolar Revolución; además, tienen un aspecto deliberadamente tosco, primitivo, que parece remitir a la pintura colonial y del siglo diecinueve. De acuerdo con Wiesner, uno de los modelos que operan en este fresco son las acuarelas de la expedición corográfica de Agustín Codazzi (1850-1859), que el artista habría consultado para que su representación fuese históricamente convincente⁹⁰¹. Otro dato remarcable de la obra es la atención de Gómez Jaramillo a la complejidad étnica y cultural del país. Aparecen los rasgos mestizos y mulatos de la población colombiana, así como los trajes típicos. De esta manera, en acuerdo con el ideario lopista, el artista instala en el edificio que simboliza la democracia nacional a la Colombia diversa y popular que el poder mismo antes solía negar y relegar al margen de la historia.

Sin embargo, por cuanto el artista se haya esforzado en otorgar cierta verosimilitud histórica a la escena representada, no estamos frente a una reconstrucción filológica y realista. La imagen tiene un evidente carácter simbólico, que desvirtúa su pretendido

⁹⁰¹ Helena Wiesner, *op. cit.*

carácter histórico. Ya se notó, por ejemplo, el simbolismo de la pose de Galán. Pero en la imagen hay, sobre todo, un anacrónico despliegue de banderas rojas, que Galán nunca utilizó y que remiten claramente a la bandera roja del liberalismo. Este detalle subvierte todo el historicismo de la obra y transforma a Galán y sus compañeros en una prefiguración del pueblo liberal de Colombia, que había llegado a dirigir el país con el advenimiento de la República Liberal.

Siguiendo a Helena Wiesner, un elemento ulterior que debe ser señalado es que el tema de la *Insurrección de los comuneros* fue inspirado al artista por el libro *Los comuneros* de Germán Arciniegas, que apareció el mismo año de la comisión de los murales capitolinos a Gómez Jaramillo (1938) en el marco de los festejos por el IV centenario de Bogotá. Aparece así una conexión entre Gómez Jaramillo y un intelectual clave de los años veinte como Germán Arciniegas; y esto confirmaría, una vez más, que el auge del nacionalismo y del americanismo artístico colombianos tuvo estrecha relación con la llegada en posiciones de poder, en el marco de la República Liberal, de un puñado de intelectuales que provenían de la generación de “los nuevos”.

Ya se hizo referencia a las brillantes carreras políticas de Zalamea y de Lleras Camargo. Algo similar sucedió con Germán Arciniegas, quien se fue colocando en el ala moderada del liberalismo, más cercano al santismo que al lopismo. Entre otras cosas, durante la República liberal el viejo director de la revista *Universidad* recubrió el cargo de director de *El Tiempo* (1937-1939) y luego fue nombrado ministro de Educación en dos ocasiones, primero en 1942, bajo el mandato de Santos, y luego entre 1945-46, durante la presidencia interina de Lleras Camargo.

El libro *Los comuneros* circuló bastante. Tuvo una segunda edición en 1939 y en 1940 fue publicado también en Chile. Su éxito es una de las razones de la fortuna que el tema de los comuneros, antes poco tratado, empezó a tener en las artes plásticas colombianas. Además del fresco de Gómez Jaramillo en el Capitolio, se puede mencionar una serie de otras obras: desde el célebre grupo de esculturas en madera de Ramón Barba dedicado a la revuelta de los comuneros, a los bronce de Galán que aparecieron en ciudades como Socorro, Charalá

y Bucaramanga, hasta unas acuarelas de Pedro Nel que se encuentran en su casa museo de Medellín⁹⁰². El texto de Arciniegas, y con ello el mural de Gómez Jaramillo, estaban en línea con el discurso lopista y, en particular, con esa tendencia - típica del liberalismo de los treinta - a apropiarse de la idea misma de pueblo-nación. Tratar el tema de los comuneros era funcional a la construcción de un relato historiográfico donde pueblo-nación y liberalismo coincidían.

La liberación de los esclavos

En el fresco *La liberación de los esclavos* (Fig. 182) encontramos en primer plano al presidente liberal José Hilario López (1849-1853) en uniforme militar, señalando con la mano derecha una escena muy dinámica en la cual se representan los efectos del edicto por medio del cual su gobierno, en 1851, dispuso el fin de la esclavitud para los afrodescendientes⁹⁰³. José Hilario López, quien también eliminó la pena de muerte por delitos políticos y promovió la separación entre la Iglesia y el Estado, es el único hombre blanco de la escena y está colocado en una posición muy descentrada (el ángulo inferior derecho) como a subrayar su nexo sólo indirecto con el sujeto representado. La figura del presidente encarna y simboliza a la política liberal, que, desde una perspectiva iluminada, progresista y modernizadora, suprime la que no sólo era una injusticia, sino también una de las principales causas del atraso económico de la nación.

⁹⁰² Cfr. Helena Wiesner, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁰³ En los años sucesivos el artista volverá sobre estos temas. En 1954 realizó otro mural titulado *La liberación de los esclavos* en la antigua sede de la Gobernación de Antioquia, en Medellín, y en 1957 pintó *Martirio de Galán*. La abolición de la esclavitud en la Colombia libertada conoció distintos percances y demoras, como en casi todos los países del mundo que vivieron procesos similares. Fue una de las promesas de Simón Bolívar en las guerras de Independencia —con la cual, entre otras cosas, buscaba obtener el apoyo de Haití— y entre las primeras constituciones de la República hubo medidas como la libertad de vientres (1821). No obstante, una mezcla de errores legislativos y de presiones de parte de elites esclavistas impidieron que la libertad de los afrodescendientes se cumpliera en la primera mitad del siglo XIX. Fue solo con la presidencia de José Hilario López que la libertad de todos los esclavos se convirtió en una prioridad del gobierno, si bien este siempre buscó medidas para evitar el conflicto con las viejas elites. El debate en el congreso sobre la libertad de los esclavos se abrió en marzo de 1851 y finalizó el 21 de mayo. Las decisiones se cristalizaron en la *Ley de Manumisión*, que entró en vigor el 1 de enero de 1852. Ese día todos los esclavos fueron declarados libres oficialmente y se comenzaron a entregar bonos de compensación a los expropietarios. Algunos hacendados y esclavistas no quedaron del todo complacidos con la decisión y atacaron al gobierno.

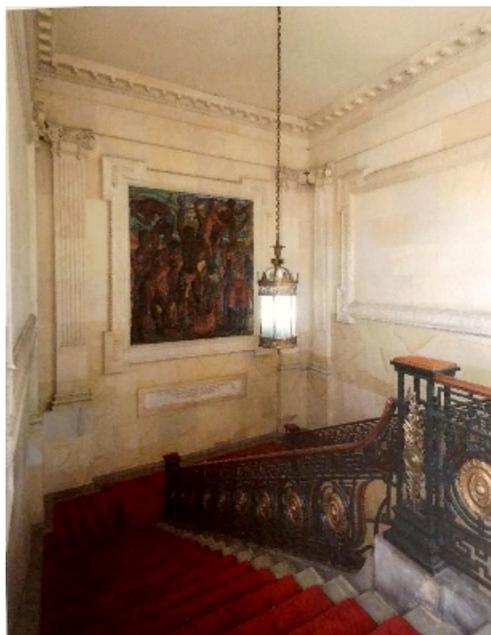
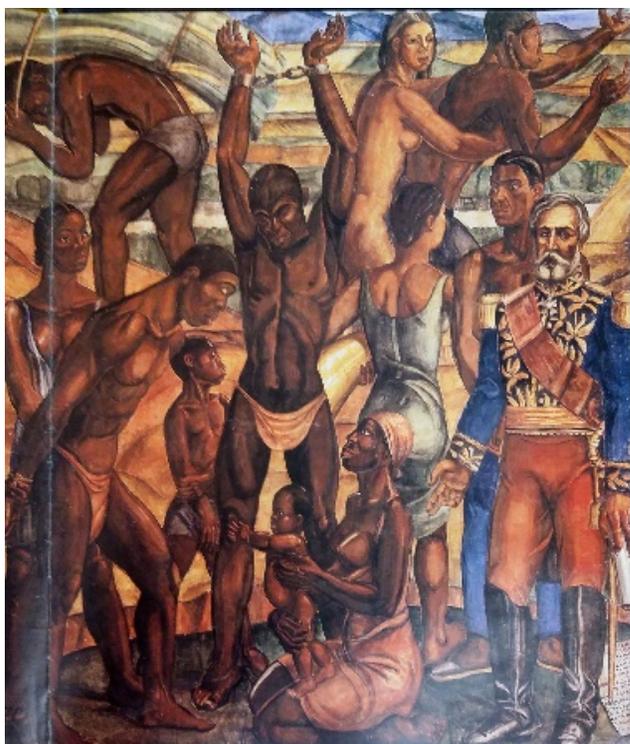


Ilustración 182 - Ignacio Gómez Jaramillo, *La liberación de los esclavos*, mural en el Capitolio de Bogotá, 1938.

Por su dinamismo, la obra está emparentada con *Invitación a la danza*, el fresco del Teatro Colón⁹⁰⁴. Al centro de la escena campea un espectáculo dramático: el torso desnudo de un esclavo con las manos levantadas y amarradas por una cadena. Como señalado por Juanita Solano, se trata de una cita casi textual de uno de los frescos que Gómez Jaramillo había pintado en el Centro Escolar Revolución, el cual, a su vez, guardaba relación con *Tormento* de Siqueiros⁹⁰⁵. En el marco de la composición, este cuerpo vilipendiado y ultrajado funciona como línea de demarcación entre un pasado de esclavitud, representado por la figura colocada arriba a la izquierda, agobiada bajo el peso de un carga que lleva en su lomo, y un futuro de libertad e igualdad de derechos, encarnado por el niño que se encuentra a los pies de la figura central, en los brazos de una mujer agachada, y por dos personajes arriba a la izquierda - un afrodescendiente y una mestiza - que se dirigen, abrazados, hacia

⁹⁰⁴ Helena Wiesner, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁰⁵ Juanita Solano Roa, *op. cit.*, p. 98.

un futuro de libertad, sugiriendo también la perspectiva de una fusión étnica destinada a ampliar y enriquecer el mestizaje de la nación.

Para Helena Wiesner, este fresco debe ser puesto en relación con las políticas liberales de los años treinta; en particular, “confirma la importancia del sentido de nación incluyente gestionado por el liberalismo del pasado y contemporáneo, que procura el conocimiento de lo que existe en el país y el reconocimiento de los derechos de los individuos que conforman la nación”⁹⁰⁶. Gómez Jaramillo señalaría entonces la profunda continuidad política, de signo progresista, que había entre el edicto de José Hilario López y la política de inclusión social del gobierno de López Pumarejo, quien concebía el apoyo al sindicalismo y a las reformas sociales como pasos hacia un país cada vez más moderno, auténticamente democrático e incluyente.

Si *La insurrección de los comuneros* tematizaba una idea prevalentemente criolla de nación colombiana, aquí los límites se expanden hasta incluir a los afrodescendientes, representados por primera vez, nada menos que en el Congreso, no como individuos aislados, sino como grupo humano, como categoría étnica. Alrededor del hecho político de la liberación de los esclavos, el fresco pone en escena, de manera muy teatral, el gran drama de las angustias y las esperanzas de una comunidad que, luego de siglos de segregación y sumisión forzada, pasa a ser libre, volviéndose parte integrante de la nación. Exceptuando la iconografía ligada a San Pedro Claver, el misionero jesuita del siglo XVII que consagró su vida a aliviar el sufrimiento de los esclavos en el puerto caribeño de Cartagena de Indias, quien aparece casi siempre rodeado de uno o más esclavos, muy pocas habían sido, antes de este fresco, las representaciones de los afrodescendientes en el arte colombiano⁹⁰⁷. En los cuadros de casta aparecen casi siempre figuras aisladas, reducidas a componente biológica; lo mismo sucede en las escenas costumbristas, donde los afrodescendientes son un mero componente social. Para encontrar un mayor grado de humanización hay que llegar a obras del siglo XX como el yeso *Cabeza de negro* de José Domingo Rodríguez (1932)

⁹⁰⁶ Helena Wiesner, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁰⁷ San Pedro Claver, sin embargo, proponía una liberación de los esclavos por la vía de la fe y no por la vía de la política.

o la *Maternidad negra* de Carlos Correa, que fue destruida por su propio autor en 1938, junto con otras obras de temática social. Pero se trata siempre de obras que aíslan al afrodescendiente, sin proyectarlo en el contexto de una comunidad y del entero país. Lo mismo podría decirse - unos años más tarde - por una obra como la *Cabeza de negra* de Hena Rodríguez. En todo este panorama, donde el afrodescendiente está representado de forma aislada y connotado con frecuencia como víctima, el fresco de Gómez Jaramillo representa una excepción, en cuanto, centrándose en el momento de la liberación de los esclavos y representando una escena de grupo, en la cual el elemento afrodescendiente se entremezcla con figuras, sobre todo femeninas, de tez mestiza, representa el momento positivo en el cual una entera comunidad, antes marginada, se abre a la esperanza y al futuro, no por la fuerza, sino por iniciativa de un gobierno iluminado.

Adicionalmente, se puede sugerir que, si la idea de tratar el tema de la insurrección de los comuneros estaba relacionada con el libro *Los comuneros* de Germán Arciniegas, la de tratar el tema de la liberación de los esclavos pudo guardar alguna relación con la biografía de José Hilario López escrita por Darío Samper e incluida en el libro *Caudillos liberales*, que fue publicado en 1938. Este influyente y aún poco estudiado líder de la izquierda liberal, que a comienzo de los treinta fue uno de los principales ideólogos del grupo Bachué y que luego, durante el lopismo, dirigió la revista *Acción Liberal*, ha sido sin duda uno de los principales impulsores, desde el campo de las ideas, del proceso de nacionalización de las imágenes que el arte colombiano vivió a partir de los años veinte. En realidad, la biografía de José Hilario López que aparece en *Caudillos liberales* no da gran relieve a la liberación de los esclavos, pero teniendo en cuenta lo pequeño y lo interconectado del mundo cultural colombiano de los años treinta no se puede excluir que este volumen, o algún un contacto entre su autor y al artista, hayan tenido alguna agencia en la determinación del sujeto del fresco en cuestión⁹⁰⁸.

⁹⁰⁸ AAVV, *Caudillos liberales*, ed. Atenas, Bogotá, 1936. Darío Samper escribe el capítulo sobre José Hilario López (pp. 173-207).

La recepción de los frescos capitolinos

El respaldo gubernamental no eximió a los frescos capitolinos de tener una recepción bastante fría de parte de los medios colombianos. En su momento, tuvieron pocos defensores. El crítico comunista Luis Vidales, quien luego se volvería un duro crítico de Ignacio Gómez Jaramillo, los apoyó de manera tibia, definiéndolos “respetables”, aunque literarios⁹⁰⁹. Otra defensa apareció, nueve meses después de la ejecución, en el periódico *El Liberal*, dirigido por Alberto Lleras Camargo⁹¹⁰. Mucho más consistente, en cambio, fue el frente de los adversarios. No hubo, quizás, una manifestación de rechazo de tamaño comparable a la que tuvo Laureano Gómez frente a los frescos de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín, pero sí hubo perplejidades y resistencias subterráneas, que pronto saldrían a flote. Un artículo anónimo, aparecido en enero de 1939 en *El Tiempo*, señalaba que los frescos desentonaban con el estilo griego del edificio del Capitolio⁹¹¹; y en el mes de septiembre de ese mismo año, una proposición del Concejo Municipal de Bogotá llegó a pedir, por unanimidad, la remoción de las obras: “En guarda de la estética de la ciudad, (el Consejo Municipal, *ndr*) pide respetuosamente al Ministerio respectivo que disponga que los cuadros murales que se ostentan en las escalera del Capitolio Nacional, que disuenan con la severa elegancia de este bello edificio, sean eliminados o sustituidos por otros que armonicen con la tradición artística de los grandes pintores colombianos”⁹¹². A los dos días de este pedido, el periódico conservador *El Siglo*, de propiedad de Laureano Gómez, apoyó la propuesta del Consejo. Retomando las críticas al expresionismo, basadas en las ideas de Taine y Spengler, que Laureano Gómez había formulado en el ensayo *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte* para atacar los frescos de

⁹⁰⁹ Luis Vidales, “La pintura de Gómez Jaramillo”, en *Revista Pan*, n.28, Bogotá, marzo de 1939, p.5.

⁹¹⁰ “Hoy-3” en *El Liberal*, 9 de septiembre de 1939, p. 5, cit. en Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 172.

⁹¹¹ “Sobre los frescos”, en *El Tiempo*, Bogotá, 9 de enero de 1939, p. 4.

⁹¹² Véase Registro Municipal, “Proposición aprobada en sesión del 8 de septiembre de 1939”, Bogotá, tomo 9, Imprenta nacional, 1939, p.360, cit. en Helena Wiesner, op. cit., p. 123; el mismo Concejo sugería implícitamente el nombre de Pedro Alcántara Quijano, reconocido como pintor de historia – entre otras cosas, pintó una *Primera misa en Bogotá* hacia 1920 – como posible remplazo (cfr. Laura Liliana Vargas Murcia, *Pedro Alcántara Quijano Montero más allá de la pintura histórica: el hallazgo del color*, Bogotá, 2006, cit. en Helena Wiesner, op. cit., p. 124).

Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín⁹¹³, *El Siglo* habló de los “mamarrachos” de Gómez Jaramillo como obras “enfermas”⁹¹⁴. En su momento, la medida del Concejo no se hizo efectiva, pero el malestar hacia estas obras en determinados ambientes no desapareció. Laureano Gómez, en particular, no se olvidó del asunto y casi diez años más tarde, en 1947, dispuso y obtuvo el ocultamiento de los murales en vista de la IX Conferencia Panamericana, a pesar de la dura crítica que el artista Luis Alberto Acuña dirigió hacia el espíritu intolerante de esta medida⁹¹⁵. Pero solo se trató de un paréntesis. Los frescos volverían a ser destapados y en 1960 serían restaurados por el propio artista, junto con algunos alumnos.

El artista oficial

Las polémicas entorno a los frescos no perjudicaron la carrera de Ignacio Gómez Jaramillo, quien siguió contando con el apoyo del liberalismo de izquierda y siguió ganando espacio dentro del campo artístico capitalino. En 1940, se adjudicó el primer premio de pintura en el primer Salón Nacional de Artistas, que había sido inaugurado por Jorge Eliecer Gaitán en calidad de ministro de Educación; y ese mismo año asumió el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, que mantendría hasta 1944. En la Escuela de Bellas Artes, además de cumplir con las funciones directivas, dirigió también un taller de pintura mural al fresco, paralelo la cátedra de Ramos, dando así ulterior empuje al desarrollo del fresco en Colombia.

Durante la primera mitad de los cuarenta, Gómez Jaramillo fue el artista oficial del liberalismo en la escena capitalina y, en virtud de su experiencia mexicana y de su relación

⁹¹³ Sobre el horizonte cultural de Laureano Gómez, véase James D. Henderson, *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez 1889-1965*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

⁹¹⁴ “Tal vez se curen”, en *El Siglo*, Bogotá, 10 de septiembre de 1939, p.10. El año siguiente, cuando Gómez Jaramillo ganó el primer Salón Nacional de Artistas Colombianos, *El Siglo* lanzó nuevos ataques en contra del artista (véase: “Síntomas de decadencia”, en *El Siglo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1940, p.4; y “El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio”, en *El Siglo*, Bogotá, 6 de noviembre de 1940, p.10). Ulteriores ataques aparecieron en 1945 (véase: Martel Picassot, “Gómez Jaramillo el pintor del arte patológico”, en *El Siglo*, Bogotá, 27 de enero de 1945, sip – el nombre del autor es probablemente uno seudónimo de Laureano Gómez).

⁹¹⁵ Cfr. Luis Alberto Acuña, “Otra vez los frescos de Gómez Jaramillo”, en *El Tiempo*, 8 marzo de 1947, p.4.

privilegiada con Siqueiros, fue una de las voces autorizadas del americanismo artístico en el país. No fue por casualidad si el 3 de septiembre de 1942 el presidente Alfonso López Pumarejo, al comienzo de su segundo mandato, participó a la inauguración de una triunfal exposición de pinturas del artista en la Biblioteca Nacional de Bogotá. La muestra, que contaba con 55 oleos realizados entre 1933 y 1942, fue visitada por más de seis mil personas y contó también, en el día de la inauguración, con una conferencia de Germán Arciniegas, entonces ministro de Educación.

El papel de Gómez Jaramillo como representante oficial del arte nacional de corte americanista y como referente obligado en materia de arte mural emergió también el año sucesivo (1943), cuando el artista estuvo entre los más calurosos y destacados receptores de la visita a Bogotá de su viejo amigo David Alfaro Siqueiros, en el marco de una gira latinoamericana para promover un frente común de los artistas en contra del nazi-fascismo⁹¹⁶. La visita de Siqueiros – evento de muy corta duración, pero de importantes consecuencias sobre la escena artística nacional – será analizada con más detalle en el capítulo siguiente, pero se puede señalar desde ya que dará lugar al intento, de parte de Gómez Jaramillo y de ciertos ambientes intelectuales colombianos, de favorecer una retorno del muralismo en el país, encauzándolo hacia un nuevo modelo de arte comprometido, que el propio Siqueiros venía proponiendo en contraposición al exceso de folklorismo *mexican curious* en el cual, desde su punto de vista, había caído la obra de Rivera, junto con la de sus principales secuaces.

El planteamiento sobre la *Revista de Indias*, en 1943, de la posibilidad que Orozco pintara un mural en el nuevo Palacio de Comunicaciones de Bogotá⁹¹⁷, la publicación, en 1944, del *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia*, impulsado desde Medellín por Pedro Nel Gómez, y el nacimiento, siempre en 1944, de la revista *Espiral*, fueron quizás las señales más claras de este nuevo rumbo. Gómez Jaramillo, en particular, estuvo involucrado en la génesis y en los desarrollos de la revista *Espiral*. Desde el comienzo integró el comité de

⁹¹⁶ Cfr. “David Alfaro Siqueiros”, en *Revista de las Indias*, n. 51, Bogotá, marzo-abril de 1943, pp. 172-173.

⁹¹⁷ “Un muro para José Clemente Orozco”, en *Revista de las Indias*, n. 55, Bogotá, julio de 1943, pp. 139-140.

redacción de la publicación, de la cual fue también un colaborador activo, junto con artistas como Marco Ospina y Julio Abril. En particular, en el primer número escribió un importante artículo sobre Siqueiros, “David Alfaro Siqueiros, pintor del año 2000”, sosteniendo, entre otras cosas, la necesidad de un apoyo estatal al muralismo⁹¹⁸. Pero su principal aporte a la causa del muralismo fue, quizás, el de impulsar la pintura al fresco en la Escuela de Bellas Artes, en cuyos espacios, debido a la falta de apoyos estatales, se terminaron realizando los murales más importantes y significativos de la época.

Gonzalo Ariza

Al lado de Pedro Nel Gómez y de Ignacio Gómez Jaramillo, otro artista que sintonizó con el clima político y cultural de la Revolución en Marcha fue el bogotano Gonzalo Ariza (1912-1995). El rasgo que unifica a toda la obra de este artista, quien fue también un lúcido y aguerrido crítico de arte, es un profundo orgullo nacionalista, que llegó a rayar con el chovinismo y la xenofobia, al punto de enfrentarlo en más de una ocasión con los críticos y las tendencias artísticas de origen extranjero en Colombia.

El nacionalismo artístico de Ariza tuvo dos fases principales: en la primera mitad de los años treinta, fue caracterizado un marcado sesgo social y se explicitó en una serie de grabados, ilustraciones y pinturas donde abundaban acentos socialistas y ecos del arte moderno mexicano; luego, tras un periodo de estudio en Japón (1936-1937), evolucionó hacia un paisajismo que, centrándose en las perspectivas aéreas, enfatizaba la majestuosidad del paisaje nacional, interpretándolo de manera lírica. Según cuanto escribe Jorge Zalamea en *Nueve artistas colombianos*, entre estas dos fases hubo también un momento surrealista que aquí no será analizado, dada la escasez de documentación al respecto⁹¹⁹.

⁹¹⁸ Ignacio Gómez Jaramillo, “David Alfaro Siqueiros, pintor del año 2000”, en *Espiral* (primera época), n. 1, Bogotá, abril de 1944, p.6. En el ámbito de la red intelectual que rodeó la revista *Espiral*, la necesidad de un apoyo estatal al muralismo es mencionada también en la monografía que Juan Friede dedicó a Carlos Correa (*El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1945), en particular cuando se habla de unos bocetos de Correa que no podían pasar a mural por falta de paredes; y en el artículo de Marco Ospina, “El mural en Colombia”, en *Espiral* (segunda época), n. 18, Bogotá, noviembre de 1948, p.7. Sin embargo, a pesar de estos llamados, el Estado no terminó proporcionando muros. Lo único que se concedió a los muralistas fueron las paredes de la propia universidad.

⁹¹⁹ Cfr. Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, op. cit., p. 58.

María de la Paz Ariza, hija del artista, recuerda que el nacionalismo de su padre empezó a delinearse ya durante su adolescencia, como reacción a la educación extranjerizante que le impartieron en un colegio francés de Bogotá. En lugar de aprovechar esa educación como ocasión de enriquecimiento y ampliación de perspectivas, el artista la percibía como la imposición de una cultura ajena, como una forma de colonialismo mental, y se le rebelaba, ganándose repetidos regaños y castigos. Aquí está, posiblemente, el germen del rechazo del artista por todo lo europeo y de su propensión hacia el chovinismo, que se exacerbaría en los años sucesivos⁹²⁰.

La inclinación hacia el arte pudo venirle de su padre, Arístides Ariza, quien era un conocido fotógrafo; pero fue su madre, María Mercedes Vélez, quien lo apoyó mayormente cuando, a comienzo de los años treinta, decidió ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Estudió allí hasta 1935, egresando con una formación orientada en prevalencia hacia el grabado y la ilustración, técnicas que interpretaba de manera antiacadémica y con la mirada puesta en México⁹²¹. Durante este periodo formativo, comenzó también a interesarse de política, atestándose sobre un liberalismo de extrema izquierda, donde la pasión nacionalista se fundía con acentos revolucionarios comunistas.

La influencia del arte mexicano y el izquierdismo político son los principales ingredientes del pequeño, pero significativo tramo de su carrera comprendido entre la última fase de los estudios en la Escuela de Bellas Artes (1934-1935) y la partida, becado por el Estado, para Japón, en 1936. Lo que se conoce de la obra que el artista produjo en este periodo – unas ilustraciones para la revista *Acción liberal* (a partir de 1934) y para la novela de Cesar Uribe Piedrahita *Mancha de aceite* (1935), así como una serie de linoleografías que publicó en la

⁹²⁰ Entrevista del autor con María de la Paz Ariza, Bogotá, agosto de 2015.

⁹²¹ De hecho, Ariza fue también un fotógrafo destacado. Según Álvaro Medina, Ariza, junto con Enrique Uribe White, Erwin Krauss, Sergio Trujillo Magnenat y Carolina Cárdenas, pertenece a una tendencia “sensible a la plasticidad del espacio y la luz” que contrasta con la orientación de Luis Benito Ramos y de su discípulo Leo Matiz, más apegada a la tierra y a los tipos populares auténticos, si bien las dos tendencias tuviesen en común el propósito de “hacer de cada foto un acontecimiento estético” (Cfr. Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 275). Sin embargo, la colocación de Ariza en este grupo vale sólo para la fotografía, ya que tanto sus grabados como sus ilustraciones tienen como protagonistas las escenas populares y a los temas sociales.

revista *Pan* (1936) y el óleo *Sin salida* – puede ser leído como la expresión plástica de las posiciones de la izquierda más radical dentro del proceso de la Revolución en Marcha. Pero cabe recordar que la Revolución en Marcha, al abrazar la estrategia política de los frentes populares, cobijó una variedad de tendencias políticas izquierdistas, así como una variedad de tendencias estéticas: desde los Bachué a Pedro Nel Gómez, a Ignacio Gómez Jaramillo, al propio Gonzalo Ariza.

En sus comienzos, el artista estuvo situado dentro de un ambiente cultural politizado, sensible a la cuestión social y orientado al descubrimiento y a la valorización de lo nacional y lo popular por medio de un estilo realista no académico, cuyo principal modelo era el arte mexicano. Tres son, en particular, los referentes intelectuales con los cuales el artista puede ser puesto en relación: el círculo de la revista *Acción Liberal*, el médico y novelista Cesar Uribe Piedrahita y el Partido Comunista Colombiano (PCC).

El Bolchevique y Acción Liberal

En *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Álvaro Medina señala que “las primeras linoleografías de Ariza, el más prolífico de todos (los grabadores de los treinta, *ndr*), aparecieron en 1934 en *El Bolchevique*, órgano del partido comunista”⁹²². Este dato sugiere una adhesión ideológica del artista al comunismo. Pero durante ese mismo 1934 Ariza participó también, junto con otros grabadores colombianos - Sergio Trujillo Magnenat, Gomer Medina, Adolfo Samper y luego también José Domingo Rodríguez - en la ilustración de diferentes números de una revista como *Acción Liberal*, la cual, si bien tenía un marcado sesgo izquierdista, no se salía de los confines del liberalismo de izquierda. Nacida en 1934, en el marco del entusiasmo que se generó en la izquierda liberal por la llegada al poder de Alfonso López Pumarejo y el anuncio de la Revolución en Marcha, *Acción Liberal* fue promovida por un grupo de intelectuales liberales, entre los cuales se encontraba el ex-Bachué Darío Samper, cuyo ideario fundía nacionalismo, antimperialismo y socialismo; mientras, por lo que respecta a los referentes internacionales, hay que mencionar el México posrevolucionario y el Apra de Haya de la Torre. Un liberalismo de izquierda, donde el

⁹²² Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p. 181

nacionalismo (y no el internacionalismo clasista) se funde con las perspectivas socialistas, constituyó, mucho más que el comunismo ideológico, la principal orientación ideológica de Ariza.

En *Acción liberal*, Ariza publicó una serie de grabados en madera de temática agrario-campesina. Algunos tienen acentos combativos, como los campesinos de miradas retadoras que marchan en formación militar, con sus instrumentos de trabajo (rastrillo, hacha, azadón) sobre la espalda como si fueran fusiles (Fig. 183). Pero la mayoría se limitan a explorar la vida popular: familias campesinas; ranchos apilados y hacinados (Fig. 184 y 185); campesinos con su cosecha y su mula, múcuras volteadas, una feria ganadera, campesinos retratados junto con sus cosechas de frutos de la tierra (Fig. 186 a 189).



Ilustración 183 – Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en *Acción Liberal* n. 12, enero-marzo de 1934.



Ilustración 184 - Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en *Acción Liberal* n. 14, marzo de 1934.



Ilustración 185 - Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en Acción Liberal n. 14, marzo de 1934.



Ilustración 186- Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en Acción Liberal n.23, febrero de 1935.

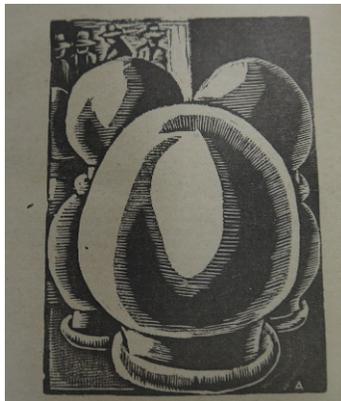


Ilustración 187- Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en Acción Liberal n. 23, febrero de 1935.

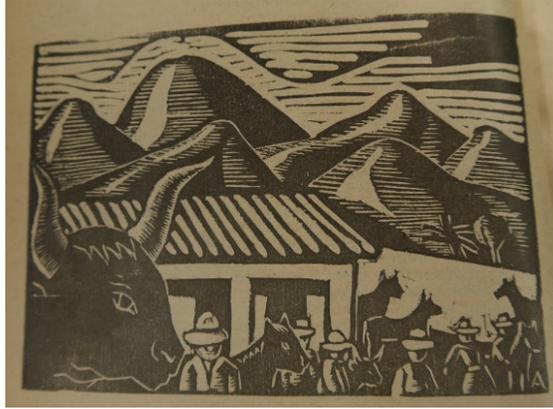


Ilustración 188 - Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en Acción Liberal n. 23, febrero de 1935.



Ilustración 189 - Gonzalo Ariza, sin título, grabado en madera, en Acción Liberal n. 23, febrero de 1935.

Con estos grabados Ariza reactivó una técnica artística que estaba menguando en Colombia, luego del auge que tuvo con el *Papel periódico ilustrado*; asimismo, estrechó un vínculo más entre el arte colombiano y el arte mexicano posrevolucionario, sumándose a lo que Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo habían hecho en pintura, Luis Bernardo Ramos y Leo Matiz en fotografía y Rómulo Roza en sus esculturas del periodo mexicano⁹²³. La decisión

⁹²³ Según Álvaro Medina: “En el resurgimiento de la gráfica es evidente que los colombianos siguieron las pautas del movimiento mexicano, cuyos pintores más destacados alcanzaron vastos sectores populares con las xilografías que divulgaban a través de la prensa. Si las condiciones de Colombia no permitieron un florecimiento esplendoroso como el de México, en los años treinta renació la obra gráfica, en franco receso desde el impulso que entre 1880 y 1890 le dieran publicaciones como El papel Periódico Ilustrado, Colombia Ilustrada y El Zancudo” (Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, op. cit., p p. 175-176).

de Ariza de dedicarse al grabado, técnica que en virtud de su reproducibilidad tenía, a la par de los grandes murales en los espacios públicos, una constitutiva vocación social, y, más aún, la decisión de otorgar a sus grabados una entonación popular, lo vinculan directamente al discurso orientado a la revalorización de lo popular y de lo propio que fue desplegado por la Revolución en Marcha; y el hecho de que se haya acercado a lo popular mirando a México constituye una demostración ulterior del fuerte nexo que existió entre el arte colombiano y el arte mexicano bajo la República Liberal.

Junto con Ariza, otro importante ilustrador de *Acción liberal* fue Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999), un artista muy complejo, que antes de volcarse hacia la interpretación de motivos decadentes con un estilo *deco*, tuvo, al igual que Ariza, una fase marcada por el compromiso político en correspondencia con el despegue de la Revolución en Marcha.

En enero de 1934 Ariza y Trujillo Magnenat realizaron, junto con Gomer Medina – artista que sería importante estudiar más a fondo–, una exposición conjunta de carteles político-sociales en la Casa Liberal. *Acción Liberal* dedicó un artículo a esta exposición, reproduciendo un cartel-mural de Ariza y uno de Trujillo Magnenat⁹²⁴. El de Ariza (Fig. 190) está dedicado al problema de la educación y muestra unos estudiantes acechados por dos figuras amenazadoras, un cura y un hombre con un bolillo, símbolos de una educación clerical impuesta a la fuerza desde el poder. El significado de la imagen es aclarado por una frase puesta abajo: “Luchemos por la escuela libre de toda influencia religiosa”⁹²⁵.

⁹²⁴ Cfr. “La pintura revolucionaria”, en *Acción Liberal*, n. 12, 31 de enero de 1934, p. 448-450.

⁹²⁵ Otra ilustración (*Ibid.*, p. 450) es relativa a una obra de Trujillo Magnenat. Se trata de un cartel que alude a la organización de la agricultura y lleva incorporada la frase: “Organicemos la producción para defender el trabajo nacional”. Tanto el cartel de Ariza como el de Trujillo Magnenat son expuestos en el exterior y tienen todo el aspecto de murales. Cabe mencionar, además, que en ese número de la revista es ilustrado con varios grabados de Ariza, Adolfo Samper y del mismo Trujillo Magnenat).

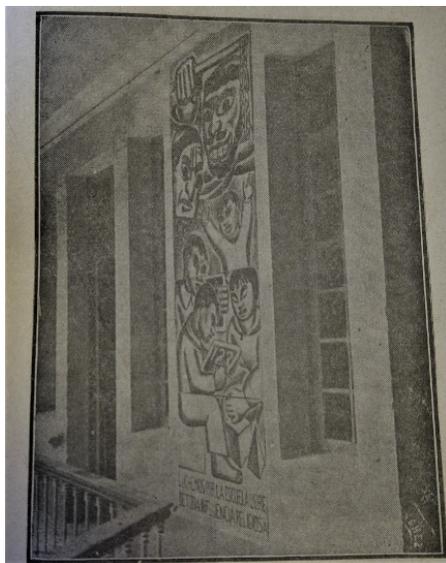


Ilustración 190 - Gonzalo Ariza, mural político en la Casa Libre, publicado en Acción Liberal, n. 12, Bogotá, enero de 1934.

Del artículo, emergen dos elementos clave para entender el salto que existe entre el arte moderno de entonación nacionalista de la Revolución en Marcha y el de los albores de la República Liberal. El primer elemento es la conciencia, antes no tan clara, que “en política y en arte existe hoy el dominio de la masa”; y el segundo, relacionado con el primero, es la convicción que el problema central para los artistas no es tanto fomentar una revolución, sino lograr una expresión sincera, original y realista de lo propio, adaptando a la realidad de Colombia los modelos de Rivera y de Orozco. Dar una forma a la masa, expresando su identidad cultural y concientizándola acerca de su identidad, esta debía ser la función social ejercida por los artistas.

Vale la pena reproducir todo el artículo:

“Cada revolución tiene sus maneras de expresión propias, sus peculiares formas artísticas, con las que el pintor traduce las inquietudes del ambiente. Bien se puede suscribir la tesis que le asigna al arte una función social. Las urgencias de una colombianidad, orgullosa de su propio criollismo y que comienza por no dejarse reducir por las bizantinas culturas en decadencia, exige una pintura que interprete lo nuestro, lo auténticamente nuestro, vivido y expresado con nuestros propios sentidos originales.

Hombres, colores, paisajes, tendencias, instintos, aspiraciones, todo eso se representa en los lienzos de los nuevos pintores. Es la trayectoria de Rivera y de Orozco, adaptada a nuestros problemas. Dentro de un movimiento renovador, la pintura exterioriza patéticamente las conclusiones a que llega el economista.

La tierra morena y aborígen; sus hombres tan morenos como la tierra; los instrumentos de labranza: el arado de melladas rejas, el rastrillo de voraces uñas, la garlancha que se hunde entre los surcos como la mano extendida y quemada de las "indias", el herrero que forja con angustia su hierro y su pan, los fogoneros tan negros como el carbón, sobre cuya cara cae en resplandores trágicos la llama de los hornos; el martillo solitario con la hoz expectante, todos estos son motivos incitantes para los pintores jóvenes. Trujillo, Ariza, Gomer Medina, inician el movimiento. Con un concepto contemporáneo de la pintura, realizan sus imágenes en grandes masas cromáticas.

*En política y en arte existe hoy el dominio de la masa*⁹²⁶

Las colaboraciones con Cesar Uribe Piedrahita

Hacia mitad de los años treinta, recurriendo siempre a la linoleografía y a la xilografía de impronta mexicana, Ariza ilustró también algunas obras literarias de corte social: *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahita, y *Presidios de Venezuela* (1936) y *La Roma de los Chibchas* (1937) de Gabriel Camargo Pérez.

⁹²⁶ Ibid., pp. 448-450.



Ilustración 191 – Un anuncio publicitario de la novela *Mancha de aceite* con dos de los grabados de Ariza

La colaboración entre Gonzalo Ariza y el médico, científico, escritor, artista y aventurero antioqueño César Uribe Piedrahita (1897-1951), a quien ya hemos encontrado en este capítulo como uno de los impulsores de la obra de Pedro Nel Gómez, es un hecho que, de por sí, es digno de interés⁹²⁷. Formado en Medicina en la Universidad de Antioquia y luego especializado en la universidad de Harvard, en Estados Unidos, en virtud de numerosos viajes que realizó en calidad de director del Instituto Nacional de Higiene, Uribe Piedrahita tuvo un conocimiento directo y profundo de la realidad social del país, incluso de las zonas y de los grupos humanos más alejados. En los años treinta publicó las novelas *Toá* (1933) y *Mancha de aceite* (1935) que son referencias obligadas en la literatura colombiana de sentido social. *Toá* habla de la explotación de los trabajadores del caucho en la región amazónica; mientras *Mancha de aceite*, anunciada por la prensa como una “novela antimperialista” (Fig. 191), trata los problemas inherentes a la explotación petrolera en el estado venezolano de Zulia. Sin llegar a ser comunista, Uribe Piedrahita fue un liberal de izquierda y un nacionalista; fue favorable al progreso y a la modernización, pero cuestionó la insensibilidad del progreso

⁹²⁷ Para una aproximación biográfica véase: Augusto Escobar Mesa, “Cesar Uribe Piedrahita: una aproximación biográfica”, en *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*, Medellín, ed. Concejo de Medellín, 1992. Uribe Piedrahita sostuvo también la obra de Carlos Correa (cfr. Cesar Uribe Piedrahita, “Carlos Correa pintor de la vida”, en revista *Pan*, n.24, Bogotá, octubre de 1938, pp. 95-101) y de José Posada. En 1945 Gonzalo Ariza lo definió “uno de los mejores amigos de los pintores” (“La exposición de Uribe Piedrahita”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 5 de marzo de 1945, p.3).

hacia las culturas aborígenes y las gentes humildes, así como la arrogancia y la política de rapiña de las multinacionales del petróleo.

En los 22 linóleos y tres viñetas que realizó para ilustrar *Mancha de aceite*, Gonzalo Ariza abandonó la temática agraria de las planchas que había realizado para *Acción Liberal* y, de la mano del texto de Uribe Piedrahita, pasó a abordar el tema del impacto del progreso y del imperialismo económico extranjero sobre las selvas vírgenes y las poblaciones que las habitaban.

Cabe resaltar que antes de la salida de *Mancha de aceite*, *Acción Liberal* publicó un extracto del libro con el título de “El pozo n.6”⁹²⁸. Alrededor de la revista, y dentro del clima político de la Revolución en Marcha, se delinea entonces toda una red intelectual y política liberal de izquierda, que incluye, además del propio Gonzalo Ariza, figuras como Sergio Trujillo Magnenat, Darío Samper y César Uribe Piedrahita.

Los grabados para *Pan*

Junto con los grabados para *Mancha de aceite*, otro hito del Ariza grabador son los linotipos que realizó para la revista filo-lopista *Pan*, dirigida por Enrique Uribe White. De acuerdo con Miguel Ángel Urrego, la revista *Pan* surgió como una publicación de apoyo a la Revolución en Marcha, pero se fue alejando gradualmente de la política para asumir un carácter más comercial⁹²⁹. No sorprende, entonces, que el Ariza politizado de mitad de los treinta haya publicado aquí una serie de grabados de entonación popular (Medina ha contado veinticinco linóleos aparecidos entre 1936 y 1938⁹³⁰) basados en modelos mexicanos.

“Hasta el momento de emprender viaje al Lejano Oriente en 1936, Ariza siguió produciendo linoleografías en las que es patente la influencia de los mexicanos. Las más características salieron en la revista *Pan*, identificadas con títulos tales como *Mujer obrera* (Fig. 192), *La*

⁹²⁸ Cesar Uribe Piedrahita, en “El pozo n.6”, en *Acción liberal*, n.14, 30 de marzo de 1934, pp. 546-549.

⁹²⁹ Cfr. Miguel Ángel Urrego, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁹³⁰ Los linóleos de Ariza aparecieron en las siguientes entregas de *Pan*: n. 6, enero de 1936; n.7 febrero-marzo-abril de 1936; n. 8, mayo y junio de 1936; n. 24, octubre de 1938; n. 25, noviembre de 1938 (cfr. Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, n.215, p.347).

raza, Tejedora, La ruleta, El boga, El mercado, La coyunda”⁹³¹. Así escribe Álvaro Medina, que sobre la cuestión de la influencia mexicana agrega: “La influencia de los mexicanos en Gonzalo Ariza es notable en varios detalles. Por ejemplo, el marcado contraste que hay entre zonas blancas y negras, tratamiento que confiere a la imagen cierto dramatismo; la figuración monumental, que comunica la idea de fuerza; el hieratismo, que comunica la de dignidad y resolución; y el tema, compuesto fundamentalmente de escenas cotidianas de las gentes sencillas. A todo esto, se agrega que el conjunto es plano, aunque haya cambios de escala que alteran las dimensiones de lo que está atrás en relación con lo que está adelante. El resultado final, en lo plástico, es simple y claro dentro de un eficaz y expresivo esquematismo”⁹³²



Ilustración 192 - Gonzalo Ariza, Mujer obrera, grabado en linóleum, publicado en revista Pan, n.6 enero 1936

¿A cuáles artistas mexicanos miraba Ariza? No es fácil decirlo con exactitud, pero se puede suponer que, además de conocer reproducciones de obras de Rivera, Siqueiros y Orozco, en virtud de sus contactos con los intelectuales filo-mexicanos de *Acción Liberal* y con los comunistas colombianos, pudo conocer también la producción gráfica de los artistas

⁹³¹ Ibid. p. 181.

⁹³² Ibid., p. 181.

afiliados a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) o al Taller de Gráfica Popular (TGP). En particular, sus trabajos evidencian cierto parentesco con la obra de Gabriel Fernández Ledesma, del Tamayo de los comienzos y de artistas como Ignacio Aguirre y Francisco Mora. Pero es importante remarcar que, a diferencia de lo que suele suceder con los mexicanos, los grabados de Ariza no muestran intenciones victimizantes, ni reivindicatorias. Tallado en masas sólidas y hieráticas, el pueblo de Ariza, con sus rasgos físicos, su vestimenta, sus instrumentos de trabajo, sus ferias y mercados, se caracteriza por tener una fuerte dignidad y por estar en armonía con los paisajes rurales o las arquitecturas coloniales de las aldeas que, con frecuencia, lo rodean. Esto hace que, en casi todos los grabados de Ariza, el blanco y negro no parezca utilizado prevalentemente con intenciones dramáticas, sino con intenciones “primitivistas”, para traducir una realidad simple, auténtica, esencial, pura, ajena a todo tipo de refinamiento. En las estampas de *Pan*, el artista representa la simple y sincera vida popular, como algo bueno en sí, acercándose de esta manera a la visión del pueblo y de sus virtudes que tenían los tradicionalistas conservadores.

De todos modos, hay también obras de esa misma época donde aflora la denuncia social, como la linoleografía sarcásticamente titulada *El juego* (Fig. 193), en la cual se trata el tema del trabajo infantil mediante la representación de dos niños cuyos juguetes son las herramientas de construcción (una escalera, un palustre, un plomo) utilizadas en la obra donde están trabajando. Hay también obras de carácter abiertamente político, como el óleo *Sin salida* (1935 – Fig. 194), uno de los pocos trabajos conocidos del Ariza “mexicanista” que no sea un grabado. Aquí, mediante una construcción altamente simbólica, casi conceptual, se representa la idea del pueblo atrapado y constreñido por unas estructuras sociales que, en lugar de liberarlo, lo agobian. Por medio de una gama limitada de colores -prevalecen el blanco, el gris y el azul - y una gran economía de elementos decorativos, la pintura representa en primer plano el medio busto de un hombre de extracción popular - tez morena y rasgos que remiten a la estatuaria precolombina – en una pose estática, hierática, sencilla y al mismo tiempo solemne. Este hombre, emblema de todo el pueblo, se encuentra encerrado entre una serie de edificios institucionales - una alcaldía y una cárcel, indicadas

explícitamente por unas inscripciones, y una iglesia – los cuales, en virtud de los fuertes escorzos, constituyen un único recinto-prisión que lo deja sin salida. A través de esta figura apesada por el orden constituido, con los ojos y la boca entrecerrados - ¿signo de ensimismamiento, desesperanza, angustia, rabia? – el artista parece querer poner al espectador frente a la difícil condición de los trabajadores de clase humilde, víctimas de unas estructuras de poder que no dejaban otra salida que no fuera de carácter revolucionario.

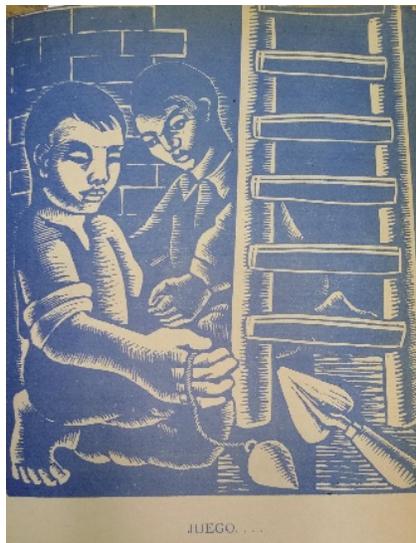


Ilustración 193 – Gonzalo Ariza, El juego, grabado en linóleo, publicado en revista Pan, n.7, marzo-abril 1936.

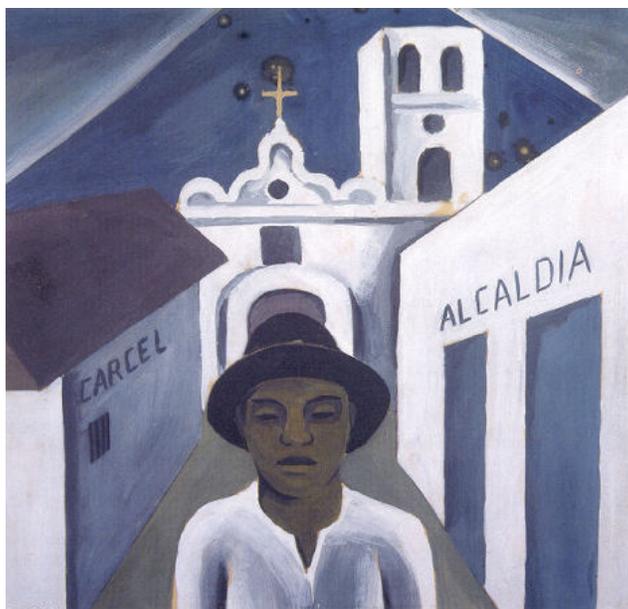


Ilustración 194 - Gonzalo Ariza, Sin salida, óleo sobre tela, 1935.

El artículo de Gilberto Vieira

Si las colaboraciones con *Acción Liberal* y con *Pan* acercan Ariza a un liberalismo de izquierda, nacionalista y antimperialista, hay también algunos elementos que lo acercan al Partido Comunista Colombiano: su temprana colaboración con *El Bolchevique*, el óleo *Sin salida*, pero sobre todo un artículo de Gilberto Vieira – un dirigente del Partido Comunista Colombiano, al cual estuvo afiliado desde su fundación en 1930 - que fue publicado en 1936 sobre la revista *Pan*.

Introduciendo una serie de linoleografías que Ariza realizó para *Pan*, Vieira tilda el artista de “revolucionario” y describe unas obras que no dejan lugar a duda en cuanto a su fondo ideológico antimperialista y anticapitalista. El autor afirma que Ariza, tras haber sido influido inicialmente por Diego Rivera y haber vencido la tentación del “arte por el arte”, se consagró al grabado “volviendo la cara a Colombia, para interpretar hombres y cosas a través de una óptica propia”⁹³³. Para el dirigente comunista, la obra del artista (un poco

⁹³³Gilberto Vieira, “A propósito de Gonzalo Ariza”, en revista *Pan*, n. 7, Bogotá, febrero-abril de 1936, pp. 115-116.

como la de Antonio García en literatura) representa “la avanzada de una tendencia que es necesario alentar, de un arte popular revolucionario enraizado en lo más profundo de las masas trabajadoras”⁹³⁴. La nota deja en claro que Ariza conoció el arte moderno, pero que lo rechazó: “También Ariza pudo meterse en la cloaca cubista-expresionista, nutrirse con las piltrafas del arte burgués en descomposición, imaginándose en la torre de marfil de los incomprendidos”⁹³⁵. Pero no, el artista dio la espalda a las vanguardias históricas para asumir una postura realista, dictada por la necesidad de transmitir a las masas un mensaje antimperialista y anticapitalista, donde los capitalistas son el mal y el pueblo es el bien. Las obras que Vieira describe son esclarecedoras. Por ejemplo, *Paisaje Colombo-Americano*, donde “aparece el gran tanque de la *Troco*, en el barrio proletario del Nordeste, elevándose con insolencia sobre las casuchas obreras aplastadas a sus pies. Allí, en esa sobria madera, está todo lo más importante de la situación social y nacional del pueblo colombiano: el Tratado Comercial, la huelga de Barranca, etc.”⁹³⁶; o el carboncillo *Victoria en el Chaco*, con “en el fondo una trinchera donde los indios uniformados se inclinan sobre el compañero sangrante; una batería antiaérea, que parece una fila de botellas de whisky, los separa de un cementerio innumerablemente poblado de cruces, que se prolongan, en segundo plano sobre el pecho de un general, constelado de condecoraciones ganadas en la cama; y en el primer plano hay un banquete donde los capitalistas y parásitos, los mercaderes de la muerte, se disponen a celebrar confortablemente la victoria con una batería de botellas de whisky que parece una fila de cañones anti-aéreos...”⁹³⁷. En Ariza, a la par que en Trujillo Magnenat y Gómer Medina, Vieira destaca el artista que se dedica al estudio, sin perderse en la bohemia. Lo único que crítica es el color innatural, demasiado mexicano, de unas no bien precisadas telas con motivos indígenas (*¿Sin salida?*). Al final, ya sabiendo que el artista estaba a punto de viajar a Japón becado por el Estado, se pregunta si los nuevos horizontes podrán torcer el arte de Ariza y responde rotundamente que no, profetizando que lo que mostrará no será el Japón folclórico, sino el de verdad, con salarios bajos y “odio creciente

⁹³⁴ Ibid.

⁹³⁵ Ibid.

⁹³⁶ Ibid.

⁹³⁷ Ibid.

contra la pandilla feudal-imperialista que intenta una aventura final contra la Unión Soviética”⁹³⁸.

La beca a Japón

Gilberto Vieira se equivocaba. Por cuanto relativamente breve, el periodo transcurrido en Japón terminó corriendo el arte de Ariza desde los sujetos populares y los temas sociales, tratados prevalentemente por medio del grabado, hacia la pintura de paisaje.

Es interesante preguntarse por qué Ariza se fue a Japón, destino extraño para un artista que hasta poco antes había mirado con tanta decisión hacia México. Otra vez entra en juego la figura de Jorge Zalamea. En virtud de su trabajo como grabador, en 1936 Ariza entró en el selecto grupo de artistas que el Ministerio de Educación, entonces dirigido por Jorge Zalamea, decidió becar para que pudieran estudiar en diferentes países del exterior, para así enriquecer el arte nacional desde diferentes perspectivas. Medina atribuye al propio artista la decisión de ir a estudiar a Japón. “Se le dio la libertad de escoger a donde ir – escribe -. Pudo viajar a Europa, como era ya tradicional, o dirigirse a México por razones de afinidad artística, pero Ariza resolvió ir a Japón. Allí lio amistad con Foujita e inició el viraje conceptual y estético que de una manera radical reorientó trabajo”⁹³⁹. Pero Jorge Zalamea y los descendientes del artista hablan de una decisión no del todo voluntaria, condicionada por algunos factores externos.

En primer lugar, hay que resaltar que Jorge Zalamea, como se desprende del texto dedicado a Ariza en su libro *Nueve artistas colombianos*, no apreciaba mucho la fase “mexicanista” del artista. La consideraba superficial, al par de su breve y muy poco conocida fase surrealista. Se refirió a ella como a un periodo donde “trataba (...) de aplicar a los tipos colombianos, a los motivos de su contorno, la técnica y el contenido de la pintura mexicana, tal como aparecía ésta a través de reproducciones y carátulas de revistas; adoptaba, pues, ante los figurantes de sus cuadros, ante los paisajes que les servían de fondo, ante los objetos y los colores una actitud de trasmano que no podía corresponder a ninguna

⁹³⁸ Ibid.

⁹³⁹ Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, op. cit, pp. 181-182

urgencia vital auténtica, a ninguna preocupación del espíritu nacida espontáneamente, a ninguna apelación directa del medio ambiente a los sentidos del artista”⁹⁴⁰. Dados estos comentarios, es posible pensar que Zalamea tuviese algunas reservas en enviar el artista a México, país que en realidad sí era, como recuerdan sus familiares, la meta más deseada por el pintor. Europa, tierra con la cual el artista mantenía una relación conflictual, quedó también descartada; y fue así como apareció la opción de Japón, un país de Oriente dotado de una gran tradición artística. El propio Zalamea, por su lado, reivindica que fue él mismo a tomar la decisión de enviar Ariza a Japón cuando afirma que de haber tenido “por aquella época oportunidad de obtener que el gobierno de Colombia pensionara a Gonzalo Ariza en el exterior. Y tuve la curiosidad de hacer un ensayo nuevo: en vez de enviar el artista a Francia, Italia, España o México, decidí que fuese a Japón, que se estableciese entre los pintores colombianos y aquella cultura eminentemente exótica para ellos, un contacto vivo... El resultado de esta peregrina experiencia rebasó todos los cálculos: Ariza regresó de Japón olvidado de sus modelos mexicanos y de sus veleidades surrealistas, dueño de una acabada técnica, aguzadas hasta el extremo límite sus facultades de observación y de reproducción, pero...pintando en japonés”⁹⁴¹.

Sin embargo, conociendo la cercanía que existía entre intelectuales y artistas en el estrecho medio capitalino, no se puede descartar una participación del artista en esta decisión. Es posible que haya sido el mismo Ariza, una vez perdida la oportunidad de viajar México, adonde Zalamea envió a su principal *protegé*, Ignacio Gómez Jaramillo, a proponer el destino de Japón, ya que la otra meta posible, Europa, no le atraía. Y no se puede descartar tampoco que sobre esta decisión - tanto que haya sido tomada por Zalamea, como que haya sido tomada por Ariza - haya pesado también una voluntad, sobre la cual poco conocemos, de tomar contacto con esa componente de lo americano que no es europea, sino asiática, de acuerdo con la teoría del poblamiento de América por medio de pueblos de origen asiático sostenida por antropólogos como el bohemio Aleš Hrdlička y – luego del viaje de Ariza a Japón - el francés Paul Rivet.

⁹⁴⁰ Ibid., p. 304.

⁹⁴¹ Ibid. p. 304.

Entre el Ariza de los grabados mexicanistas y el Ariza posterior al viaje a Japón hay una distancia considerable. Al regresar de Japón, Ariza retomó y reinterpretó en clave japonesa la pintura de paisaje. De esta manera, estimuló la renovación de un género que en Colombia había tenido una época importante con la Escuela de la Sabana y los paisajes de los artistas del Centro de Bellas Artes (José Domingo Rodríguez, Félix María Otalora), pero que luego había quedado estancada. Aparece así el Ariza de las vistas aéreas de Bogotá, de la sabana (Fig. 195), de los cafetales y de los páramos brumosos; un Ariza que, a pesar de haber sido objeto de duras críticas por parte de críticos como Luis Vidales o Marta Traba, que no aceptaban su obstinado rechazo del arte moderno de origen europeo, ha logrado hacer mella en el imaginario colectivo de los colombianos letrados.

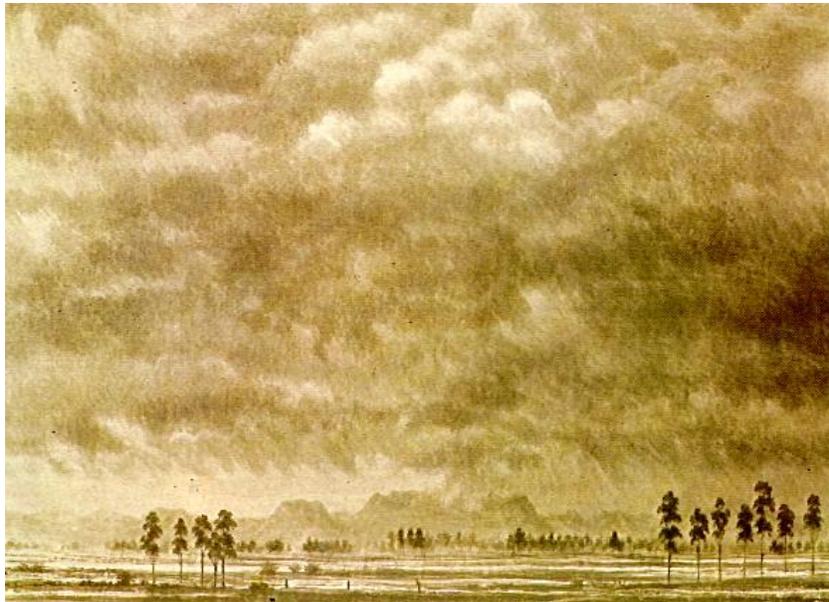


Ilustración 195 - Gonzalo Ariza, Sabana, 1942.

Pero es importante relevar que, a pesar de las diferencias, existe también una fuerte continuidad entre el Ariza anterior y posterior al viaje a Japón. La experiencia japonesa hizo diluir la pátina mexicanista de su trabajo hasta hacerla desaparecer. Las representaciones del pueblo y los cuestionamientos sociales se desvanecieron casi por completo, sustituidos

por un paisajismo monumental, realista y lírico. Pero quedó intacto el sentimiento nacionalista, la voluntad de realizar una obra nacionalista. El paisajismo de Ariza nace del amor por su tierra natal. Es una respuesta al llamado de esa tierra. Es un canto a la grandiosidad y a la belleza de esa tierra, que concibe como raíz y madre del pueblo mismo. Es este el hilo rojo que une el Ariza grabador con el paisajista.

En un artículo escrito en ocasión de la muerte de Ariza, su entrañable amigo Germán Arciniegas recordó como el artista quiso conscientemente pasar de la representación mexicanista del pueblo a la pintura de paisaje, manteniendo intacto un espíritu nacionalista de fondo. “Gonzalo – escribió - me confió su ambición: Yo quiero hacer en el paisaje lo mismo que realizan los mexicanos con los héroes de la revolución. Y lo llevó a cabo. Los frailejones de Cruz Verde están despidiendo hoy al más revolucionario de los paisajistas nacionales”⁹⁴².

El paisajismo maduro de Ariza se caracteriza por vastas miradas a vuelo de pájaro, a veces de tamaño monumental, que retraen diferentes ambientes de la geografía colombiana: la sabana, los páramos, los cafetales. Estas perspectivas majestuosas guardan una relación con la pintura oriental, pero evidencian también puntos de contacto con la fotografía aérea. Resulta sugerente, por ejemplo, el acercamiento entre algunas de las grandes perspectivas aéreas de Ariza y unas fotografías aéreas de la aviación militar colombiana que se publicaron en *Pan* – revista con la cual el artista colaboró – antes de que el artista saliera para Japón (Fig. 196). No existen elementos para plantear una relación directa, pero no se puede excluir que estas imágenes, producto de una combinación de soluciones técnicas modernas (el avión y la cámara fotográfica) operaron en la mente del artista cuando este, estudiando la antigua tradición del paisaje japonés, empezó a elaborar su peculiar forma de paisajismo nacionalista.

⁹⁴² Germán Arciniegas, “Ariza”, en *El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1995, p. 5.



Ilustración 196 – Fotografías aéreas aparecidas en la revista Pan.

Otro rasgo importante del paisajismo de Ariza es una combinación entre vistas aéreas y superficies pictóricas de gran tamaño, que termina otorgando al paisaje nacional unas proporciones heroicas y un sentido monumental en el cual se puede reconocer un intento de hacer con el paisaje lo que los mexicanos habían hecho con el mural histórico y social. Ariza se configura, así, como un renovador del paisajismo que encontró soluciones nuevas para el arte con propósitos nacionalistas y americanistas; y fue justamente una vista aérea de grandes dimensiones (Fig. 197) que Lincoln Kirstein, un emisario del MoMA que 1942 pasó por Bogotá, escogió para integrar la incipiente colección de arte latinoamericano del museo neoyorquino.



Ilustración 197 – Gonzalo Ariza, Sabana, óleo sobre tela, 1942.

CAPITULO 7

Kingman, Siqueiros y el americanismo comprometido de los años cuarenta

*“Yo no puedo creer en la existencia de la obra de arte autónoma,
en la obra de arte suspendida en el espacio,
en la obra de arte que está más allá y más acá del tiempo y de la historia”*

(David Alfaro Siqueiros, carta al representante de la Federación Hungara en Cuba,
La Habana, 9 de septiembre de 1943)

*“Gracias a la guerra hemos abierto los ojos y ya tenemos fe en nosotros mismos. Pocos
pintores serios en Colombia seguirán pensando en la “Escuela de Paris” como se usaba
antes de esta hecatombe”*

(Carlos Correa, en *Sábado*, 1945)

Durante los años cuarenta, el proceso de nacionalización del arte colombiano conoció nuevos desarrollos y, al mismo tiempo, experimentó una serie de tensiones internas que, desde su aparición, establecieron en buena medida los términos del debate crítico que iba a predominar en el país en las dos décadas sucesivas. En particular, se fue delineando una dialéctica interna al “modernismo” entre arte comprometido y arte puro, cuyos momentos aurorales fueron dos hechos acontecidos en el clima incandescente del segundo conflicto mundial: primero, el breve, pero incisivo paso por Bogotá, a finales de marzo de 1943, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, tribuno del arte comprometido, quien iba propagandeando una renovación del muralismo mexicano y de todo arte de entonación político-social en una dirección decididamente americanista, vanguardista, antiformalista, colectivista y posriveriana (en el sentido de no exotista); y, segundo, la aparición, en 1944, sobre la revista de la Universidad del Cauca, del artículo “Sobre el arte nuevo en la posguerra” a firma del escultor vasco-español Jorge de Oteiza, quien por esa época residía

en Popayán, Colombia. En su artículo, Oteiza polemiza abiertamente con las posiciones expresadas el año anterior por Siqueiros, subordinando el americanismo al universalismo y reivindicando con decisión los aportes de las vanguardias formalistas europeas, tan denostadas por Siqueiros, quien las consideraba sintomáticas de una sociedad individualista y decadente. De forma directa u indirecta, ambos estos posicionamientos tuvieron honda resonancia en el panorama cultural colombiano: si, por un lado, estimularon y dinamizaron los debates y la creación artística, por el otro, agrietaron esa capacidad de estar por encima de las divisiones de carácter ideológico-político que, desde la época de los centenaristas, había caracterizado el medio artístico colombiano. En su momento, Siqueiros y Oteiza no alcanzaron a polarizar el ambiente artístico nacional, pero pusieron las bases para que esto sucediera en las décadas siguientes, cómplices también las lógicas políticas y culturales que se impusieron con el advenimiento de la guerra fría⁹⁴³.

La exposición de Eduardo Kingman en Bogotá (1938)

Antes de analizar el paso de Siqueiros por Bogotá y las consecuencias que acarreó es oportuno detenerse sobre dos hechos previos que contribuyeron a abonar el terreno para que el impacto del mexicano sobre la escena nacional resultara más contundente: primero una exposición del pintor ecuatoriano Eduardo Kingman - uno de los líderes de la vanguardia indigenista de su país - que tuvo lugar en Bogotá en septiembre de 1938; y segundo, la decisión del comerciante e intelectual de origen ucraniano Juan Friede de comprometerse, posiblemente a raíz de la misma exposición de Kingman, con la

⁹⁴³ El ambiente artístico nacional se polarizaría sólo a partir de finales de los cincuenta, sobre todo como efecto de la entronización de Marta Traba como “papisa” del arte colombiano y del respaldo internacional que su acción recibió de parte del crítico de origen cubano José Gómez Sicre, director, en Washington, de la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos. Antes de la entrada en escena de Marta Traba y Gómez Sicre, a pesar de las disparidades ideológicas, estéticas o de calidad que podía haber entre los diferentes artistas, prevaleció una sustancial “convivencia en la diferencia”, basada sobre vínculos de carácter gremial, generacional y, en muchos casos, bohemios, que resultaban más fuertes que los elementos de división. Cuando hubo encendidas rivalidades, solían estar ligadas a celos personales o a viejos paradigmas de corte regionalista, que, por ejemplo, presuponían una rivalidad entre “centros” como Bogotá o Medellín.

nacionalización del arte local, abriendo, entre otras cosas, un primer espacio comercial privado en la capital, orientado a esta clase de producción.

Para entender a cabalidad el peso que tuvo la exposición de Eduardo Kingman sobre el ambiente intelectual y artístico de Bogotá hay que tener en cuenta que la profundización de las relaciones políticas y culturales entre Colombia y México ocurrida durante la presidencia de López Pumarejo (argumento abordado, en sus rasgos esenciales, en el capítulo anterior) conllevó también mayores intercambios entre Colombia y aquellos países de la región con gobiernos o redes intelectuales influyentes que estuvieran cercanos al México posrevolucionario y que sintonizaran con su nacionalismo/americanismo cultural y político, con su antimperialismo y con su indigenismo de amplio alcance, en el cual los indígenas llegaban a identificarse con el conjunto de las capas populares, en contraposición a unas clases dirigentes burguesas de postura europeizante. En otras palabras, el proceso de acercamiento intelectual de Colombia al México posrevolucionario, comenzado en los años veinte con la publicación de la revista *Universidad* y profundizado en la segunda mitad de los años treinta con los viajes a México de artistas como Rómulo Rozo, Ignacio Gómez Jaramillo o Luis Alberto Acuña, se tradujo también, durante la Revolución en Marcha, en una profundización de las relaciones culturales con otros países que tenían la mirada puesta en México.

Ecuador fue por un tiempo uno de estos países, sobre todo en virtud de la acción del escritor, político, diplomático y promotor cultural Benjamín Carrión, quien fue por largo tiempo el principal impulsor del nacionalismo americanista y del indigenismo cultural ecuatorianos. Figura bisagra, por pensamiento, entre pioneros de talante espiritualista como José Enrique Rodó y José Vasconcelos - con este último compartía la idea de que el proceso de mestizaje ente blancos, indios y negros constituía el caldo de cultivo para el surgimiento de una gran cultura americana -, y hombres más influidos por el pensamiento socialista como Lázaro Cárdenas, Carrión merece sin duda un puesto entre los grandes apóstoles del americanismo del siglo XX⁹⁴⁴.

⁹⁴⁴ Benjamín Carrión (1897-1979) fue un intelectual y un político ecuatoriano que se movió en el surco del uruguayo José Enrique Rodó y del mexicano José Vasconcelos. Con este último, en particular, tuvo un contacto personal durante un periodo que trascurrió en Europa, en la segunda mitad de los años veinte,

Ahora bien, durante la segunda mitad de los años treinta, mientras el Ecuador estuvo gobernado por la dictadura progresista del general Alberto Enríquez Gallo (1937-38), Carrión ocupó por un tiempo el cargo de embajador en Bogotá y durante en ese periodo él mismo organizó la exposición de Eduardo Kingman a la cual se hizo referencia⁹⁴⁵.

La exposición estuvo abierta entre el 15 y el 27 de septiembre de 1938 en las salas de la radio revista “Actualidad Diaria”, una agencia de prensa dirigida por el periodista Carlos Puyo Delgado, quien patrocinó el evento respondiendo a un pedido del propio Benjamín Carrión⁹⁴⁶. “El joven artista – relata el periodista Hernán Rodríguez Castelo - llegó a la capital colombiana sin el propósito de exponer, formando parte de una delegación cultural ecuatoriana. Fue Benjamín Carrión el que forzó esa muestra: a los cinco lienzos que iban a exponerse como parte de la delegación y dos de su propia colección, hizo que el pintor añadiese algunos nuevos, que llegaron a cinco óleos y unos cuantos dibujos y acuarelas. Luego Carrión, embajador modelo en esto de dar a la cultura su lugar, procuró rodear la

trabajando como diplomático, completando su formación y fundando, entre otras cosas, la editorial Paris-América. Su nombre empezó a tener resonancia a final de los años veinte, en particular tras la publicación, en 1928, del ensayo *Los creadores de la Nueva América*, que reunía una serie de escritos sobre númenes tutelares del americanismo como José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Francisco García Calderón y Alcides Arguedas. Luego, en 1930, sacó el volumen *Mapa de América*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, en el cual recopilaba estudios sobre Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, el Vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Ercaasty y José Carlos Mariátegui. En los primeros treinta, Carrión trabajó como diplomático en Lima y Ciudad de México, pero cuando llegó a la presidencia José María Velasco Ibarra (1934), un liberal católico abierto al reformismo y con dotes de líder popular, renunció a su cargo y regresó al Ecuador, donde se volvió una figura pública y fundó, junto con Ángel Modesto Paredes, Gonzalo Escudero, Rafael Alvarado, César Carrera Andrade, Néstor Mogollón y Miguel Ángel Zambrano, la «Escuela de cultura socialista». Este último hecho implica un acercamiento a la órbita cultural socialista y, por ende, a una concepción realista del arte y de la literatura, que se hará evidente en los años sucesivos. En la segunda mitad de los treinta se concentró en la promoción de la obra de Eduardo Kingman y, hacia 1939, empezó a trabajar en una antología de escritores realistas ecuatorianos, que se haría realidad solo años después con *El nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología* (1951-52). Pero la fase más fecunda de su actividad como promotor cultural se da en los años cuarenta con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) y con la fundación de la revista *Letras del Ecuador* (1945). Con respecto a las artes, cabe mencionar que Carrión, además de Eduardo Kingman, promovió también la obra de Oswaldo Guayasamín y de escritores como Pablo Palacio, Jorge Icaza y Jorge Carrera Andrade, entre otros.

⁹⁴⁵ Antes de cubrir este cargo, Carrión ya había vivido por un periodo en Colombia, en la localidad Ipiales, cerca del borde con Ecuador, luego de que, en diciembre de 1936, fuera exiliado por la dictadura de Federico Páez.

⁹⁴⁶ Carlos Puyo Delgado es conocido por haber sido uno de los primeros promotores, a comienzos de los años cuarenta, de una agremiación de los trabajadores de prensa. Es poco lo que se sabe de esta figura, pero se trata de un hombre que tuvo un papel de relieve dentro de las redes americanistas colombianas de la época. Además de ser una agencia de noticias, “Actualidad diaria” facilitaba exposiciones de artistas nacionales y extranjeros en su sede bogotana, en la carrera 8va con calle 8-18.

muestra de conferencias, y toda una tupida red de crítica y comentarios. La lectura que de la obra del indigenista ecuatoriano hizo la exigente crítica bogotana fue correcta y la apreciación, elogiosa”⁹⁴⁷.

Estos comentarios señalan de entrada que la exposición, más allá del hecho específicamente artístico, representó un momento de articulación entre las redes americanistas e indigenistas ecuatorianas, representadas por Carrión, y un determinado ambiente intelectual y político colombiano, que tenía ideas y aspiraciones afines. Además del propio Puyo Delgado, entre los colombianos involucrados en la exposición de Kingman sobresalen los nombres de Antonio García Nossa y de Armando Solano, dos intelectuales con un pasado cercano a los ambientes de *Universidad* y de los Bachué y caracterizados por una sensibilidad política que oscilaba entre el liberalismo de izquierda y el socialismo. Armando Solano estuvo a cargo del discurso de apertura de la exposición y su intervención, “Kingman pintor realista”, fue publicada también, con el mismo título, en el tercer número de la *Revista mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*⁹⁴⁸. Por su lado, el 23 de septiembre García Nossa dictó una conferencia sobre “El indio ecuatoriano y la pintura de Kingman”⁹⁴⁹. El elemento que acomunaba ambas intervenciones era una concepción del arte moderno como obra social y humanitaria, comprometida con la causa indigenista; una idea, esta, que Solano y García compartían con el mismo Carrión, quien ya se había destacado, en su propio país, por apoyar un realismo de contenido nacionalista y social, con las clases humildes – sustancia real del país – como protagonistas.

Al promover la exposición de Kingman, Carrión pensó seguramente de poder estimular y orientar el quehacer artístico colombiano, al cual prestaba cierta atención, como testimonia el artículo “La pintura de Ignacio Gómez Jaramillo”, que publicó en 1938 sobre la revista *Estampa*⁹⁵⁰. En este artículo, escrito luego de haber conocido los murales realizados por el artista en el Capitolio, Carrión juzga a Gómez Jaramillo como una personalidad original, sin

⁹⁴⁷ Hernán Rodríguez Castelo, *Eduardo Kingman*, Quito, ed. La Manzana Verde, 1985.

⁹⁴⁸ Cfr. Armando Solano, “Kingman pintor realista”, en *Revista mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, Quito, septiembre 1938-febrero 1939, pp. 2, 12-13.

⁹⁴⁹ Cfr. “Un rotundo éxito fue la conferencia de ayer en la exposición Kingman”, en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de septiembre de 1938, p. 18.

⁹⁵⁰ Benjamín Carrión, “La pintura de Ignacio Gómez Jaramillo”, en *Estampa*, año 2, vol. 1, n. 10, p.17.

influencias fácilmente reconocibles; lo ve como un hombre “ambicioso de americanidad” y consciente de que los países latinoamericanos “necesitan su modo propio de expresión en artes plásticas”⁹⁵¹. Pero, sobre todo, reitera el refrán según el cual los artistas latinoamericanos debían apartarse de la tradición clásica europea y, detalle importante, perora la causa del arte mural, “que – afirma - es en pintura lo que en música la sinfonía orquestal”⁹⁵². A sus ojos los “pueblos jóvenes, recios, necesitan la expresión plástica en el muro. La incorporación de lo pictórico a lo arquitectural. Como lo están haciendo los Estados Unidos, donde no se ahorran dólares, para conseguir que los mexicanos Orozco, Montenegro, Rivera, el ecuatoriano Egas y otros, decoren los muros de los grandes monumentos públicos o las residencias de los magnates de la industria”⁹⁵³.

Cuando expuso en Bogotá, Kingman era la figura más representativa del indigenismo artístico ecuatoriano, entonces la tendencia más pujante del país, y, al mismo tiempo, era muy cercano a Benjamín Carrión. Vale la pena esbozar brevemente la trayectoria de este artista, deteniéndose en su relación con Carrión, ya que este último, lejos de ser un mecenas y un patrocinador neutral, tuvo un papel activo en la evolución de su obra desde un inicial enfoque moderno de entonación social, atento principalmente a las problemáticas laborales de la sociedad de la costa del Ecuador, a un enfoque de entonación indigenista, donde los protagonistas son los indígenas del interior del país y donde el tema de la explotación laboral supera la perspectiva clasista para volverse la explotación de un entero pueblo.

Antes de abrazar el indigenismo, Kingman era un pintor clasista. A comienzo de los años treinta, una vez llegado a la ciudad costera de Guayaquil para trabajar como ilustrador del periódico *El Universo*, entró en contacto con Grupo de Guayaquil, un colectivo izquierdista compuesto por el escritor y crítico marxista Alfredo Parejo Diezcanseco, José de la Cuadra y los autores de la novela experimental *Los que se van* (Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert) en la cual los lectores eran invitados a asumir el papel de los explotados en lugar de limitarse a observarlos desde lejos. Siempre en Guayaquil, Kingman

⁹⁵¹ Ibid.

⁹⁵² Ibid.

⁹⁵³ Ibid.

asistió a una huelga general que ocurrió en 1934 a raíz de las fuertes tensiones políticas y laborales ligadas a la intervención siempre mayor en la economía costeña de compañías extranjeras como la *White & Co.* y la *United Fruit*. En este clima intelectual y político, del cual brotó también la magistral novela *Huasipungo* de Jorge Icaza (1934), Kingman realizó obras de denuncia social - *El carbonero*, *El obrero muerto*, *Los trabajadores de la White*, *Cacaoteros* - que se distinguen por una impostación realista social y por la presencia de algunos elementos expresionistas finalizados a aumentar el impacto emocional de los temas tratados.

En 1935 el artista presentó algunas obras al premio Mariano Aguilera, el máximo reconocimiento artístico del país, pero el concurso fue declarado nulo porque, de acuerdo con un jurado todavía europeizante, faltaba una obra digna de ganar. *El carbonero* fue una de las piezas que despertaron mayor interés, pero fue descartado en cuanto considerado derivativo de Rivera por el uso no naturalista del color y el recurso a las deformaciones expresivas de la anatomía⁹⁵⁴. Benjamín Carrión, quien en ese momento era cercano al grupo de Guayaquil, salió a defender la obra de Kingman, junto con otros intelectuales, y fue desde ese momento que empezó a existir un vínculo intelectual y profesional entre el artista y el escritor-político, quien pronto empezaría a orientar la mirada de Kingman hacia el problema de los indígenas del interior. Para que comenzara a ensayar con este tema, durante ese mismo 1935 Carrión comisionó al pintor la realización de un ciclo de murales en su casa de campo afuera de Quito, conocida como La Granja⁹⁵⁵. A raíz de este encargo, el pintor se mudó a Quito y, desde ese momento, su obra, en sintonía con el nuevo entorno y con la sensibilidad de su mecenas, abandonó la temática de los trabajadores de la costa para acercarse a los problemas de la población indígena de la sierra. La llegada a la capital y la cercanía a Carrión se revelaron beneficiosas para la carrera del artista. En 1936, Kingman

⁹⁵⁴ Cfr. Michelle Greet, *Beyond national identity: pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960*, University Park, Pa., ed. Pennsylvania University Press, 2009, p. 109.

⁹⁵⁵ En la finca de La Granja, Kingman realizó un ciclo de cuatro murales hoy perdidos. Sobrevive sólo la foto de uno de ellos, titulado *La fiesta*, en el cual aparecen unos indígenas borrachos (cfr. Michelle Greet, *op. cit.*, pp. 111-112) Este detalle es suficiente, sin embargo, para inferir que a esa altura el artista no se preocupaba de idealizar a los indígenas, ni de "victimizarlos", sino de señalar aquellos problemas que, como el alcohol, impedían su rescate social, tal como, entre otros, lo había hecho años antes en México José Clemente Orozco en el grabado *Echate la otra* (1935).

volvió a presentar sus obras al premio Aguilera, ganándolo con *El carbonero*, la misma obra que el año anterior había sido excluida; además, en 1937, se volvió secretario de la Escuela de Bellas Artes y, dentro del clima progresista y antimperialista de la breve dictadura de Alberto Enríquez Gallo fundó, junto con Diógenes Paredes, Luis Moscoso, Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco, Benjamín Carrión y Jorge Icaza, el *Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* (SEA)⁹⁵⁶. Ese mismo año, en Guayaquil, nació la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes, que dio origen a la editorial Atahuallpa, con la cual Kingman publicaría las 400 copias de *Hombres del Ecuador*, una carpeta de 20 grabados sobre madera dedicados a los trabajadores de la sierra y a los abusos que se cometían en contra de ellos. Entre las láminas había también trabajos como *Defensa de la tierra*, donde el pueblo aparece en armas, algo poco común en Latinoamérica afuera del contexto mexicano⁹⁵⁷. Asimismo, en paralelo con la creación de la editorial Atahuallpa, el *Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* (SEA) creó la *Revista mensual del sindicato de escritores y artistas del Ecuador*, confiando la dirección a Jorge Icaza y Benjamín Carrión; y fue justamente aquí que, como ya señalado, se publicó la conferencia de abertura que Armando Solano dictó en ocasión de la exposición de Kingman en Bogotá.

Teniendo en cuenta estas premisas, la exposición de Kingman en Bogotá no hace sino ratificar la sinergia que en ese momento existía entre el artista y Carrión; asimismo, puede ser leída como una pequeña operación de diplomacia cultural ideada por el mismo Carrión con el objetivo de extender sobre la limítrofe Colombia la influencia del indigenismo y del americanismo político-cultural de cuño ecuatoriano⁹⁵⁸. Es sabido, de hecho, que uno de los ejes principales de la política exterior de Carrión fue transformar al pequeño Ecuador, país que, por sus dimensiones reducidas, no podía aspirar a tener un papel relevante en ámbito

⁹⁵⁶ Ibid. p. 116.

⁹⁵⁷ En Colombia, uno de los primeros, si no el primero, en proponer representaciones similares fue, en los años cuarenta, el pintor, grabador y muralista caldense Alipio Jaramillo, quien fue colaborador del mexicano David Alfaro Siqueiros y fue inscrito al Partido Comunista Colombiano.

⁹⁵⁸ Hay que remarcar que ese fue un momento particularmente afortunado para el movimiento artístico ecuatoriano. En 1938 Icaza presentó una conferencia sobre el tema “El movimiento artístico ecuatoriano” y el mismo año aparecieron por lo menos cuatro volúmenes dedicados al movimiento pictórico moderno del país (cfr. M. Greet, *op. cit.*, pp. 121-122).

económico o militar, en una gran potencia cultural, capaz de ejercer influencia sobre el resto de Latinoamérica⁹⁵⁹.

La muestra de Kingman incluyó 12 oleos y 28 entre acuarelas, dibujos y grabados en madera⁹⁶⁰. Una nota aparecida el 15 de septiembre en el periódico *La Razón* da cuenta de los títulos de algunas de las obras expuestas: óleos como *La Minga*, *Regreso del Trabajo*, *Arando*, *Campo de Cebada*, y grabados en madera como *Niñas* y *Para el entierro*⁹⁶¹. Otros títulos – *La entrega*, *El obrero muerto*, *Los jornaleros*, *El cuentayo* – son señalados, en esos mismos días, por la columna “Cocktail” de *El Espectador*⁹⁶².

La investigadora Michelle Greet ha señalado que, para esa época, el artista había expulsado de su pintura las referencias a elementos de carácter folclórico - artesanías, instrumentos indígenas, cerámicas – y se concentraba sobre la realidad cotidiana de los trabajadores; o, alternativamente, en pinturas como *La minga*, atacaba a la iglesia en cuanto institución oscurantista y enemiga del progreso⁹⁶³.

Los trabajos que Kingman expuso en Bogotá encajan dentro de estos parámetros. La mayoría era de tema indígena, aunque no faltaron algunos sobre temas de la costa. La prensa local hizo varias, aunque no amplias, reseñas de la exposición, mostrándose impresionada por la combinación entre fuerza plástica y dureza de los temas. “No es esa caricia afeminada del lienzo para dar la sensación de una belleza de tarjeta postal, sino un trazo rotundo en que, de un golpe, queda plasmada toda la concepción. Los tonos son

⁹⁵⁹ “Mi tesis repetida hasta la saciedad fue casi literalmente la siguiente: si no podemos ni debemos ser una potencia política, económica, diplomática y mucho menos militar, seamos una gran potencia de la cultura porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia. Y en obediencia a esa forma de pensar realicé todas mis actividades orientadoras de la cultura” (Benjamín Carrión, *El cuento de la patria*, Quito, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, cit. en Fabiola Solís de King, *Encuentros*, Quito, ed. Abya Yala, 2004, p. 27).

⁹⁶⁰ La muestra se mantuvo abierta sólo por doce días, desde el 15 al 27 de septiembre del 1938. La nota menciona que se pidió a Kingman de mantener abierta la exposición por más tiempo, pero esto no fue posible porque el artista tenía que volver a Quito y, de allí, viajar a Nueva York, donde el gobierno ecuatoriano, luego de que el artista ganara el premio Mariano Aguilera con *El Carbonero*, le había encargado la decoración del pabellón ecuatoriano de la Exposición Mundial que se iba a inaugurar el año entrante. (Cfr. “Hoy se clausura la exposición de Kingman”, en *La Razón*, Bogotá, 27 septiembre 1938, p.11).

⁹⁶¹ “Certamen artístico”, en *La Razón*, Bogotá, 15 septiembre de 1938, p.5.

⁹⁶² “Cocktail”, *El Espectador*, Bogotá, 27 de septiembre de 1938, p. 4.

⁹⁶³ M. Greet, *op. cit.*, p. 125.

fuerzas y atormentados como los motivos, que encuentran en ello su expresión justa”, se lee en la columna “Cocktail” de *El Espectador*⁹⁶⁴.

“Por sus temas – continúa la columna - Kingman es un pintor terrígeno, de fina observación. Son las suyas escenas populares, a través de las cuales se intuyen la melancolía, la resignación ancestral, los prejuicios raciales, todas las situaciones, en suma, del espíritu de la gleba ecuatoriana. *La entrega*, que trasunta una costumbre incorregible del arrendatario miserable, vale por un tratado de justicia social. Del mismo corte es *El obrero muerto* y *Los jornaleros*, salvados, sin embargo, con arte exquisito, de la afectación tendenciosa que parece inevitable en lienzos de esa índole. *El cuentayo* es humanamente triste y verídico: sobre el fondo verde-oscuro de la sementera parece oírse, perdido, el incesante y monótono reclamo contra la asechanza de los ladrones. Tantas virtudes hay en este lienzo que la sensación visual engendra, como en un milagro la auditiva”⁹⁶⁵.

Por las referencias a la melancolía, la resignación ancestral y los prejuicios raciales que transmiten los personajes que pueblan la obra de Kingman, el autor de la nota podría ser Armando Solano, quien en su *La melancolía de la raza indígena* (1927) había insistido sobre conceptos similares. Por otro lado, la autoría de Solano resulta aún más probable si consideramos que este último fue quien estuvo a cargo del discurso de apertura de la muestra.

En su ponencia inaugural, que cabe ahora mirar un poco más de cerca, Solano apoyó con decisión la causa de un arte moderno realista y comprometido con el movimiento indigenista. “Llegaremos – dice - a tener la pintura al servicio de la gran causa indigenista. La pintura seca, depurada, directa y sugerente, que tal causa exigía”⁹⁶⁶. Esta idea de un arte moderno comprometido con la causa humana, social y política del indigenismo está en línea con los posicionamientos estéticos de los mexicanos y de la izquierda internacional de la

⁹⁶⁴ “Cocktail”, *El Espectador*, *op. cit.*

⁹⁶⁵ *Ibid.* A propósito de la obra “El cuentayo”, Michele Greet (*op. cit.*, p. 123) la identifica con un óleo que representa a un joven pastor sentado en un campo detrás de quien aparecen unos burros pastando. Sin embargo, esta identificación no parece corresponder con la descripción del óleo que se hace en estas líneas.

⁹⁶⁶ Armando Solano, “Kingman, pintor realista”, *op. cit.*, p. 2.

época; y señala, junto con otros factores, la existencia de un proceso de alineamiento de un sector de la intelectualidad y de los artistas colombianos con estas posiciones⁹⁶⁷.

El sábado 17 de septiembre de 1938, el diario *La Razón* publicó una nota sobre la inauguración de la exposición que nos permite acercarnos con mayor detalle a este evento. El artículo está acompañado por una imagen donde el pintor aparece junto a Armando Solano y otras personalidades sobre el fondo de la sala expositiva, en la cual se alcanzan a apreciar algunas obras colgadas (Fig. 198)⁹⁶⁸. En el texto se habla de la exposición como “inconfundiblemente original en su espíritu de tremendo realismo social” y se nombran a algunos de los participantes en la inauguración que había tenido lugar el 15 de septiembre: el patrocinador principal de la exposición, Benjamín Carrión, calificado como “alto exponente de la intelectualidad americana”, los embajadores de España, Rafael Uruña, y de México, general J. D. Ramírez Garrido, el encargado de negocios del Perú y poeta Pablo Abril de Vivero, el secretario de la legación de Chile Oscar Ramírez, el ex director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Rodríguez Acevedo, los artistas Gómez Jaramillo y Hena Rodríguez, el intelectual, abogado y economista progresista Antonio García Nossa y la novelista peruana Rosa Arciniega, junto con el ya mencionado senador y periodista Armando Solano. A estos nombres, se pueden agregar también los del arqueólogo Gregorio Hernández de Alba, del músico Guillermo Espinosa y de otros intelectuales y artistas que aparecen señalados en otras notas⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ Hay que señalar, en particular, una nota aparecida en el periódico *La Razón*, en la cual se establece el nexo entre Kingman y los mexicanos. Al ecuatoriano se atribuye el raro mérito de haber reelaborado, de manera original y exitosa, los modelos mexicanos. “El estilo de pintura – se lee - que han creado y popularizado Rivera, Orozco y otros pintores de la revolución mexicana, al ser copiado por artistas sin talento, ha degenerado en un espantoso desfile de botijas de barro pintarrajeadas. Kingman, en cambio, que sigue la inspiración de los mexicanos, tiene talento, sensibilidad, arte que infundir en sus lienzos; y es así como ellos aparecen, en sus colores netos y fuertes, en su falta de perspectiva, en sus rasgos exagerados y aun dolorosamente caricaturescos, llenos de una vida interior animada por la piedad y la ironía” (“La charla literaria”, en *La Razón*, Bogotá, 23 de septiembre de 1938, p.10).

⁹⁶⁸ “La exposición Kingman es un rotundo éxito en arte y espíritu social”, en *La Razón*, Bogotá, 17 de septiembre 1938, p. 9.

⁹⁶⁹ *Ibid.*



Ilustración 198 – La inauguración de la exposición de Eduardo Kingman en Bogotá, La Razón, 17 septiembre de 1938.

Este listado de personalidades señala que la muestra no fue solo un acontecimiento artístico, sino también político y diplomático, orientado a estimular la constitución de una red indigenista y americanista entre Ecuador y Colombia, cuyas figuras de punta, en el campo colombiano, eran Armando Solano y Antonio García Nossa.

Este último, todavía joven, pero destinado a volverse uno de los principales animadores de una cultura políticamente comprometida en Colombia, fue otro de los intelectuales que intervinieron al margen de la exposición con una ponencia intitulada “El indio ecuatoriano y la pintura de Kingman”⁹⁷⁰. No tenemos el texto de su discurso, pero nos podemos acercar a su contenido por medio de algunos comentarios que aparecieron en la prensa. El 24 septiembre de 1938, el día siguiente a la intervención de Antonio García, *El Tiempo* tituló “Un rotundo éxito fue la conferencia de ayer en la exposición Kingman”⁹⁷¹ y señaló que “una numerosísima concurrencia que casi no cabía en los tres salones de la radio-revista *Actualidad Diaria*, escuchó ayer a las seis de la tarde con notable atención la conferencia que leyó... el joven escritor doctor Antonio García”; asimismo, el periódico capitalino

⁹⁷⁰ M. Greet, *op. cit.*, pp. 124-127.

⁹⁷¹ “La exposición Kingman es un rotundo éxito en arte y espíritu social”, *op. cit.*

reportó que la tesis del conferencista era que el arte quizás no debía por obligación, pero sí podía tener una función social y humanitaria⁹⁷². “Paso a paso – se lee en la nota - y en forma muy amena el doctor García se refirió primero a la pintura como arte en general y después fue llevando a su auditorio hasta explicarle la razón por la cual ese arte puede convertirse en obra social y humanitaria. De ideas en extremo avanzadas, analizó las circunstancias especiales que han dominado el espíritu del maestro Kingman para poner su talento y sus pinceles en favor de la causa del indio de su patria, indio sufrido, misérrimo y valeroso, que (en palabras del propio García, *ndr*) “forma parte de la tierra a la que está amarrado como un árbol al suelo”. Elogió en forma digna de admiración el adelanto de la cultura ecuatoriana, especialmente en artes y literatura, hasta el punto de considerar al país hermano a la vanguardia en ambos sentidos en nuestro continente. Treinta minutos duró la interesante lectura del notable trabajo literario, psicológico, artístico e ideológico del doctor García, a quien la numerosa concurrencia aplaudió con fervor”⁹⁷³.

De origen bogotano, Antonio García Nossa (1912-1982) se destacó desde muy joven como intelectual de izquierda. En un primer momento, estuvo cercano a la sensibilidad del grupo Bachué, para luego orientarse hacia un indigenismo político activo. A partir de 1932, primero como estudiante y luego como profesor de la Universidad del Cauca, se dedicó a la organización de concejos y ligas entre grupos indígenas como los paéces y los guámbianos, recurriendo al teatro experimental como método para favorecer la autoconciencia y la comprensión de los problemas históricos y sociales. Entre 1936 y 1937, bajo el gobierno de López Pumarejo, García Nossa realizó una investigación de campo sobre la geografía económica del departamento de Caldas por cuenta de la Contraloría General de la República y, a partir de esa investigación, que fue también su tesis de grado en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad del Cauca en Popayán, publicó en 1937 el libro-informe *Geografía económica de Caldas*. Aunque su producción intelectual y su actividad docente terminaron orientándose principalmente hacia la economía, la poesía y el arte estuvieron siempre en el radio de sus intereses y de su acción. Escribió poemas que tuvieron cierta circulación, y

⁹⁷² Ibid.

⁹⁷³ Ibid.

asimismo, como ya señalado, realizó actividades de teatro experimental y ensayó también la crítica, tanto literaria como artística. García aspiraba a un arte proletario, que se saliera del esteticismo individualista burgués y fuera, al revés, expresión auténtica del sentir de las mayorías. Ya a la edad de 22 años publicó un libro de cuentos - *Colombia S.A.* (1934) - en cuyo prólogo, titulado "Interpretación económica del arte", afirmaba, entre otras cosas, que sólo cuando se haya destruido el monopolio de los medios de producción y consecuentemente, el prejuicio del arte exclusivista, de la capacidad artística individual, como arte selecto de las minorías, solo entonces se podrá decir que ha nacido históricamente el arte proletario⁹⁷⁴.

Las ideas y el currículo de García Nossa explican por si solos la empatía que este intelectual tuvo que sentir ante la diplomacia cultural de Carrión y la pintura de Kingman, ambas orientadas a la reivindicación política y cultural del indio. No acaso, la relación entre Antonio García y el movimiento político y cultural ecuatoriano liderado por Benjamín Carrión no se limitó al caso de la intervención en la exposición de Kingman. Hay hechos que señalan el consolidarse de un ligamen profundo entre Antonio García y el Ecuador, como la publicación en Quito, por parte de este último, del libro *Esquema de la Economía Colombiana* (1938), editado por el Banco Central del Ecuador, y la sucesiva aparición, en Bogotá, del volumen *Pasado y presente del indio* (1939) con prólogo del propio Benjamín Carrión⁹⁷⁵. Sin embargo, al fin comprender mejor los nexos entre Antonio García y el Ecuador, cabe mencionar que la prolongada actividad de este último, durante los años treinta, en el suroccidente colombiano, región limítrofe con el Ecuador, puede haber facilitado la instauración de estas relaciones.

Intentando una evaluación general de la exposición de Kingman en Bogotá, se puede concluir que esta fue parte de una estrategia más amplia tejida por Benjamín Carrión para imponer una agenda cultural indigenista, nacionalista y americanista en la región andina, con Ecuador como referente; una agenda que, en sus lineamientos esenciales, se inspiraba

⁹⁷⁴ Antonio García Nossa, *Colombia S.A.*, Manizales, ed. Casa editorial y talleres gráficos Arturo Zapata, 1934.

⁹⁷⁵ Antonio García Nossa, *Pasado y presente del indio*, Ediciones Centro, Bogotá, 1939. Se trata de la misma editorial donde luego Juan Friede tratará de publicar su monografía sobre Correa.

en el ejemplo del México posrevolucionario, interpretándolo a partir de la realidad y de los problemas locales⁹⁷⁶. Asimismo, desde el punto de vista más estrictamente artístico, la exposición constituyó un primer espaldarazo internacional a la práctica, en Colombia, de un arte moderno comprometido con una causa política y social (un segundo espaldarazo, aún más radical, vendría luego con la visita de Siqueiros de 1943).

Por otro lado, teniendo en cuenta la continuidad geográfica que existe entre Ecuador y el suroccidente de Colombia, y considerando la cantidad conspicua de intercambios objetivos que hubo entre los dos países a partir de finales de los treinta - el viaje y la muestra de Kingman de 1938, junto con otros viajes y muestras que el artista realizaría sucesivamente⁹⁷⁷, los cruces protagonizados por Antonio García, las exposiciones que el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el principal heredero de Kingman, realizaría en Bogotá a partir de 1960⁹⁷⁸, etcétera – obtenemos un cuadro que sugiere la existencia de más amplio entramado de relaciones ideológicas y plásticas entre los dos países. Dicho cuadro merece ser evaluado con mayor atención, sobre todo, en el caso de Colombia, con referencia a los artistas activos en la zona de Popayán, Cali y Pasto, como por ejemplo Lucy y Hernando Tejada.

El aporte de Juan Friede a la nacionalización del arte colombiano

Uno de los espectadores más entusiastas de la exposición de Eduardo Kingman en Bogotá fue posiblemente Juan Friede Alter (1901-1991), un comerciante de origen ucraniano que

⁹⁷⁶ Cabe señalar también la existencia de un busto de Carrión realizado en México por Rómulo Rozo.

⁹⁷⁷ En la primera mitad de los cuarenta, Kingman realizó un viaje al sitio arqueológico de San Agustín, en compañía del comerciante e intelectual de origen ucraniano Juan Friede, y en 1956 volvió a exponer en Bogotá.

⁹⁷⁸ La primera exposición de Oswaldo Guayasamín en Colombia se remonta a 1960. Tuvo lugar en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y estuvo integrada por 53 obras. Cabe destacar, además, que en esa ocasión el artista pintó también un mural a cuatro manos con el joven colombiano Fernando Botero. Dos años después, en mayo de 1962, realizó otra muestra en la Galería de Arte Moderno, dirigida, en Bogotá, por el crítico de arte de origen polonés Casimiro Eiger. Otras exposiciones tuvieron lugar en los años sucesivos.

para la fecha (1938) se había recién instalado en la capital, procedente de Manizales, para abrir un concesionario de automóviles⁹⁷⁹.

De acuerdo con la exhaustiva biografía escrita por Eduardo Rueda Enciso, Friede era un hombre instruido, con a sus espaldas un largo recorrido internacional⁹⁸⁰. Criado en la Rusia zarista, estudió Ciencias Económicas y Sociales en la Escuela Normal de Comercio de Viena, en Austria, para luego perfeccionarse en Inglaterra, en la *London School of Economics*. Su llegada a Colombia se remonta a 1926 en calidad de agente de la compañía de importación-exportación J. Stern & Cia. Por un tiempo vivió entre Colombia y Europa; pero en 1933, cuando la compañía para la que trabajaba quebró, decidió quedarse en el país suramericano y, fijada su residencia en Manizales, incursionó con éxito en el floreciente negocio de los automóviles.

Sería reductivo, sin embargo, presentar en Friede solo como un hombre de negocios. Este inmigrado ucraniano era también un sincero apasionado de historia, de antropología y, no último, de arte moderno⁹⁸¹. Durante su juventud, un mixto entre sensibilidad humanista, ideas sociales de izquierda y hondas inquietudes culturales, lo había llevado a acercarse al movimiento obrero-estudiantil alemán de los *Vanderfiegel* (término que traduce “pájaros migratorios”) que, frente a la hecatombe de la Primera guerra mundial, cuestionaba el mito del progreso y predicaba un romántico retorno a la naturaleza, del cual no estaban exentos el vegetarianismo y el naturismo. Sus miembros eran jóvenes inconformes con el industrialismo y la moral burguesa, a los cuales contraponían una fascinación por lo arcaico y por la sencilla vida del pueblo.

⁹⁷⁹ La concesionaria *Colombia motor* era una sucursal de otra empresa, *Caldas motor*, que ya funcionaba satisfactoriamente en las ciudades de Manizales, Pereira y Armero.

⁹⁸⁰ José Eduardo Rueda Enciso, *Juan Friede. 1901-1990: vida y obra de un caballero andante en el trópico*, ed. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2008. De la biografía emerge que Friede creció en la Rusia del ocaso zarista y hacia 1918, con la llegada del nuevo régimen bolchevique, emigró con su familia primero a Alemania y luego a Viena. Sucesivamente, se mudó a Londres y en 1926 llegó a Colombia.

⁹⁸¹ De acuerdo con Rueda Enciso, en Europa solía visitar museos, dedicando una atención especial a las diferentes corrientes del arte moderno. Hay que remarcar, además, que luego del quiebre de la empresa Stern & Cia transcurrió un periodo en Europa durante el cual tomó cursos de arte en París y viajó por España, con un amigo pintor, siguiendo las huellas de El Greco (Cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.42).

Esta experiencia juvenil ayuda a comprender porque Friede quedó muy impactado al contacto con un país tropical como Colombia, donde lo arcaico tenía todavía vigencia. “Me enamoré de lo primitivo”, dijo, recordando sus primeras impresiones del país⁹⁸². A atraerlo fueron sobre todo los grupos indígenas, en cuanto portadores de una visión del mundo y de una sensibilidad profundamente diferente a la de Europa⁹⁸³.

Una vez establecido en Colombia, Friede desdobló su actividad: por un lado, siguió dedicándose a los negocios, que le proporcionaban el sustento económico; mientras, por el otro, empezó a contribuir a la vida cultural del país. Se fue acercando a los círculos intelectuales y artísticos del país, especialmente a aquellos que no miraban hacia Europa y fijaban la mirada en la realidad nacional más profunda, esforzándose de construir una cultura americana auténtica, sin dejar de señalar los problemas más graves que pesaban sobre el pueblo. Su sensibilidad era cercana sobre todo a la de aquellos intelectuales afiliados a la izquierda liberal que protagonizaron la epopeya cultural de la Revolución en Marcha, en particular los que empezaron a señalar el problema indígena y a asumir actitudes indigenistas.

La amistad con Antonio García Nossa

Antes de mudarse a Bogotá, en 1938, Friede había gravitado principalmente alrededor del eje cafetero. En esta región, proyectada por un lado hacia Medellín y por el otro hacia el Cauca, encontró sus primeros referentes en el ámbito de la cultura nacional.

Entre los intelectuales que frecuentó se destaca el abogado, escritor, economista y político Antonio García Nossa, una de las figuras más destacadas de la Revolución en Marcha, que ya hemos encontrado como sostenedor de la obra de Eduardo Kingman. Los dos se conocieron en 1936 en Manizales, mientras García estaba investigando la geografía

⁹⁸² Santiago Aristizábal, “Entrevista a Juan Friede: Me enamoré de la luz del trópico”, en *Gaceta*, n. 43, Bogotá, 1984, p. 2, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸³ Los primeros indígenas que atrajeron la atención de Friede fueron un grupo de chami que encontró hacia 1928 en el mercado de Manizales. Luego de este encuentro se fue a caballo hasta su territorio, conoció su realidad y escribió un artículo que envió a Alemania para el periódico de los *Vanderfiegel*. Esta experiencia constituye un primer germen de su futura producción historiográfica indigenista. (Cfr. Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann, “Entrevista a Juan Friede”, 23 de noviembre de 1980, mecanografiado, pp. 5-6, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, pp. 37-38).

económica de Caldas para su tesis de grado en Derecho en la Universidad del Cauca⁹⁸⁴. Friede tuvo que quedar fascinado por ese hombre que ya desde algunos años estaba comprometido con la causa indigenista y se originó así una amistad que se reforzaría en los años sucesivos, traduciéndose también en una serie de colaboraciones en el ámbito cultural.

Por otro lado, es probable que Friede, estando en Manizales, haya conocido la obra y quizás haya entrado en contacto personalmente con Pedro Nel Gómez, sin duda el artista más influyente de la época en el eje cafetero. El contacto pudo haberse dado por intermedio del mismo Antonio García. Un acercamiento a Pedro Nel Gómez por medio de Antonio García resulta algo natural si consideramos el preexistente interés de Friede por el arte moderno y, sobre todo, si tenemos en cuenta que el artista antioqueño, por estar cerca del liberalismo gaitanista y por ser uno de los principales intérpretes plásticos del discurso de la Revolución en Marcha, tenía una sensibilidad política cercana tanto a la de Friede como a la de García. Sin embargo, no hay evidencias de contactos directos durante el periodo manizaleño; es solo luego de la llegada de Friede a Bogotá, en 1938, que entre el empresario y el pintor comienza una serie de intercambios epistolares y de colaboraciones profesionales que componen una página importante, aunque poco conocida, de la historia del arte colombiano de aquel periodo.

Friede y el ambiente intelectual capitalino

La llegada al centro político e intelectual del país tuvo que ser una experiencia estimulante para Friede. La marcada propensión intelectual del comerciante, su previa amistad con una figura como Antonio García, ya bien inserta en el ambiente cultural capitalino, junto con su sensibilidad por el problema de la identidad cultural americana, hicieron que, en palabras de Eduardo Rueda Enciso, se vinculara “a grupos de avanzada, tanto políticos como intelectuales y artísticos que de alguna forma estaban buscando una conciencia americana”⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ García se graduó como abogado de la Universidad del Cauca en 1937.

⁹⁸⁵ J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 68.

El arte moderno de orientación americanista capturó rápidamente la atención de Friede, posiblemente a raíz de dos importantes exposiciones que tuvieron lugar en 1938 en la capital: la ya mencionada de Eduardo Kingman y la de un joven y brillante alumno de Pedro Nel Gómez, el pintor Carlos Correa.

Es muy probable que Friede haya asistido personalmente a la muestra de Kingman, en la cual su amigo Antonio García estuvo involucrado como conferencista. La pintura del ecuatoriano, comprometida como era con la causa indigenista, estaba hecha para tocar la sensibilidad de un hombre como Friede, atento a lo indígena tanto bajo el perfil identitario como social; y no se puede excluir que el contacto con las obras del maestro ecuatoriano haya contribuido de manera significativa a estimular en el empresario un deseo de patrocinar, como pronto trataría de hacer, el despegue de un movimiento artístico colombiano que se moviera en una senda similar.

Otro evento al cual Friede pudo asistir fue la exposición del antioqueño Carlos Correa en la Sociedad Colombiana de Ingenieros. Discípulo de Pedro Nel Gómez, tanto por el estilo como por el recurrir, en su trabajo, de un enfoque biologista, Correa era considerado ya entonces uno de los artistas más prometedores del panorama nacional y es posible que Friede, al conocer su obra, haya decidido acercarse a él y a su maestro, Pedro Nel Gómez - si es que ya no los conocía antes -, por sentir que su arte expresaba ese espíritu americanista que quería reivindicar.

El probable contacto con la obra de Kingman y Correa, sumado a la cercanía con Antonio García, fueron, quizás, los hechos que determinaron la decisión de Friede de poner en marcha, al margen de sus negocios, pero gracias al dinero que venía de ellos, todo un proyecto cultural y artístico de corte americanista, cuyos ejes principales fueron la fundación de la Editorial Cultura, la organización de una muestra de Pedro Nel Gómez en Bogotá y la creación de Galería de Arte, el primer espacio privado de la capital y, quizás, del país para la exposición y venta de obras de arte moderno⁹⁸⁶.

⁹⁸⁶ "La primera galería de arte en Bogotá", en *Estampa*, Año 2 vol. 6 n. 78, Bogotá, 18 de mayo de 1940", pp. 14-15.

La Editorial Cultura

La acción de Friede en el campo artístico fue precedida por una incursión en el sector editorial. Hacia 1939 estuvo involucrado en la fundación de la *Editorial Cultura*, que promovió la publicación de los cuadernos de poesía del movimiento Piedra y Cielo, cuyos integrantes (Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza, Carlos Martín, Gerardo Valencia, Tomas Vargas Osorio y Darío Samper) son también conocidos con el nombre de Cuadernícolos. Por medio de esta editorial, en 1941 Friede imprimió una antología de poemas de León de Greiff; además, se sabe que alentó la publicación de una *Gaceta* mensual, a cargo de su amigo Antonio García, dedicada a la información y síntesis cultural. En ella colaboró también un especialista de folclor como Guillermo Abadía Morales.

La apuesta por Pedro Nel Gómez

Friede comenzó a incursionar en el campo del arte hacia 1940, apostando sobre la difusión en la capital de la obra de Pedro Nel Gómez, con el cual construyó una relación amistad que fue particularmente intensa hasta 1942 y se materializó en un denso intercambio epistolar, en visitas recíprocas y en una serie de colaboraciones profesionales.

El primer ladrillo, en la parábola de esta amistad, fue una exposición del antioqueño que Friede organizó, entre enero y febrero de 1940, en un lugar no precisado de la capital⁹⁸⁷. La muestra, acerca de la cual se conoce muy poco, inauguró la actividad de Friede como

⁹⁸⁷ El dato se desprende de una carta de Pedro Nel Gómez a Juan Friede, fechada 11 de noviembre de 1940 y reportada parcialmente en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 95. “Recibí su muy amable carta - se lee - y el cheque de liquidación de nuestra gran exposición, mil gracias a Ud. que se apechó un trabajo duro para un resultado económico que para Ud. significa bien poco. En fin, el resultado artístico fue rotundo según Manuel José Jaramillo y nosotros quedamos contentísimos”. Ese mismo año, tras abrir Galería de Arte, hecho acontecido el 18 de mayo de 1940, Friede organizaría otra muestra Pedro Nel Gómez (del 18 de octubre al 30 de noviembre). En 1940 el empresario organizó entonces dos muestras de Pedro Nel Gómez en Bogotá, una a comienzo del año, en un lugar imprecisado, y otra en Galería de Arte, entre octubre y noviembre.

promotor artístico y debió animarlo a intensificar su actividad en el campo de las artes plásticas, si consideramos que de allí en adelante comenzó a interesarse por múltiples artistas del panorama nacional, llegando a la decisión de fundar la primera galería de arte privada de la ciudad.

Pero el dato esencial que emerge ya de este episodio inicial y que, leído en perspectiva, permite dar un sentido al conjunto de las iniciativas de Friede en el campo artístico, es que decidió hacerse embajador, en la capital, de un artista como Pedro Nel Gómez, que por ser antioqueño, por no respetar la “estética de lo bonito” y por estar cerca de la izquierda liberal más radical, no tenía una aceptación fácil en un medio muy cerrado, entonces dominado por la elite cultural santista, cuya figura de punta era Germán Arciniegas.

Galería de Arte

Poco después de organizar la primera exposición bogotana de Pedro Nel Gómez, Juan Friede subió la apuesta y el 18 de mayo de 1940 inauguró Galería de Arte en la carrera 7a con calle 24 de Bogotá (Figg. 199 y 200). El sentido de la iniciativa era promover el arte nacional de orientación moderna y americanista, proporcionándole una salida comercial que hasta ese momento no existía⁹⁸⁸. Fue una aventura de corta duración – la galería cerró ya en el mes noviembre, por falta de compradores – pero la serie de exposiciones que Friede logró montar representa igualmente algo significativo dentro de la historia del arte moderno nacional.

⁹⁸⁸ “La primera galería de arte en Bogotá”, *op. cit.*



Ilustración 199 - Obras de Adolfo Samper (El barrio Egipto, arriba a la izquierda), Hena Rodríguez (Campesino segoviano, arriba a la derecha), Gonzalo Ariza (Tunas, abajo a la izquierda), Sergio Trujillo Magnenat (Nocturno, abajo a la derecha), y) expuestas en la colectiva inaugural de la galería (Cfr. "La primera galería de arte en Bogotá", en Estampa, Año 2 vol. 6 n. 78, Bogotá, 18 de mayo de 1940", pp. 14-15).



Ilustración 200 - La cocinera de José Domingo Rodríguez (izquierda) y "Villeta" de Jesús María Zamora (derecha), otras de las obras expuestas en la colectiva inaugural de Galería de Arte (Fuente: "La primera galería de arte en Bogotá", en Estampa, Año 2 vol. 6 n. 78, Bogotá, 18 de mayo de 1940", pp. 14-15).

La exposición inaugural fue la única que tuvo un carácter colectivo. Reunió 51 cuadros y 8 esculturas de los nombres más reconocidos del arte nacional de los años veinte y treinta. Al lado de Pedro Nel Gómez y Carlos Correa, figuraban Ignacio Gómez Jaramillo, quien era amigo del galerista, junto con Luis Benito Ramos, Hena Rodríguez, José Domingo Rodríguez, Gonzalo Ariza, Ramón Barba, Josefina Albarracín, Félix María Otálora, Sergio Trujillo Magnenat, Dolcey Vergara, Salas Vega, Ricardo Gómez Campuzano, José María Zamora, Miguel Díaz Vargas, Adolfo Samper, Eladio Vélez, Eduardo Villaveces, Domingo Moreno Otero, Alicia Cajiao, J. Restrepo Rivera, Rafael Tavera y Gerardo Reichel-Dolmatoff. Exponiendo este amplio abanico de nombres, Friede esbozó un canon del arte nacional de las últimas décadas, con una neta propensión hacia el arte moderno. Había autores ligados al paisajismo tardo-academicista (Ricardo Gómez Campuzano, José María Zamora), costumbristas hispanizantes con un pasado de cercanía al Círculo de Bellas Artes (Domingo Moreno Otero), viejos integrantes del Centro de Bellas Artes (Félix María Otálora, José Domingo Rodríguez, Adolfo Samper, Eduardo Villaveces), representantes de la escuela de escultores bachués de los años treinta (Ramón Barba, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y otra vez José Domingo Rodríguez) hasta llegar a los principales exponentes del arte moderno de entonación social y política ligados al clima de la Revolución en Marcha (Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa).

Al reflexionar sobre esta serie de nombres, otro elemento que aparece con bastante claridad es la voluntad de Friede de representar diferentes regiones del país. Había un núcleo de antioqueños (Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Carlos Correa), el vallecaucano Dolcey Vergara, una nómina de boyacenses (José Domingo Rodríguez, Félix María Otálora, Rafael Tavera), el cundinamarqués Luis Benito Ramos y otros artistas que, si bien en algunos casos procedían de regiones diferentes, operaban de manera estable en la escena bogotana (el antioqueño Ignacio Gómez Jaramillo, el español Ramón Barba, etcétera).



Ilustración 201 - Portada del folleto de la exposición inaugural de Galería de Arte.

A la colectiva inaugural (Fig. 201), cuyas obras fueron todas adquiridas por Friede, pasando a componer su colección particular, siguió una serie de exposiciones individuales. En julio de 1940 expuso Gonzalo Ariza, quien presentó una serie de paisajes pintados con el estilo que desarrolló a raíz de su viaje a Japón⁹⁸⁹. La muestra despertó interés en el medio intelectual y artístico capitalino y algunas figuras de prestigio, como Jorge Zalamea, Gilberto Owen, Santiago Martínez Delgado, Guillermo Ochoa e Ignacio Gómez Jaramillo, compraron obras del artista⁹⁹⁰. Siguió una exposición de la cual no hay rastro y luego una muestra del antioqueño Carlos Correa – del 1 al 30 agosto de 1940 (Fig. 202) – al margen de la cual hubo

⁹⁸⁹ “La exposición de Gonzalo Ariza”, en *Estampa*, Año 2 vol. 6, n. 86, Bogotá, 27 de julio de 1940, p. 7.

⁹⁹⁰ Sin embargo, en lugar de consolidarse, la relación entre Friede y Ariza era destinada a deteriorarse en los años sucesivos. El distanciamiento comenzó luego de que Jorge Zalamea, durante un encuentro en la casa de Friede, hizo unos comentarios críticos sobre la obra de Ariza. Cfr. carta de Juan Friede a Gonzalo Ariza, 4 diciembre de 1941, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 79

conferencias de intelectuales de corte social-progresista, como Enrique Uribe White y Cesar Uribe Piedrahita, y para la cual se preparó un catálogo redactado por el propio Friede⁹⁹¹.

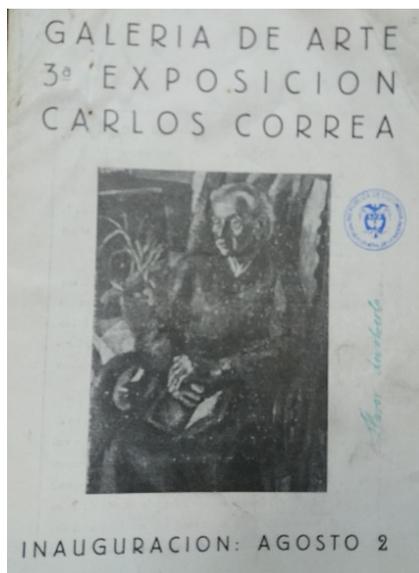


Ilustración 202 – Portada del folleto de la exposición de Carlos Correa en Galería de Arte.

En ese momento, Correa catalizaba el interés de los entendidos de arte. Un comentario de Luis Vidales aparecido en *El Tiempo* en ocasión de la muestra, lo coloca en la cumbre de la plástica nacional, al lado de Pedro Nel Gómez y de Ignacio Gómez Jaramillo⁹⁹². Influenciada por el estilo y por la poética de Pedro Nel Gómez, la pintura de Correa se caracterizaba por una fuerte tensión hacia la nacionalización de las imágenes y de las narraciones (mitos) que estas representaban: “En las mujeres de Correa se pierde Afrodita para que renazca la Venus de Ayurá, la hembra dura y metálica parida en la mina o en la playa dorada donde canta el río sus imposibles melodías”, comentó Cesar Uribe Piedrahita en referencia al óleo

⁹⁹¹ Rueda Enciso señala la existencia física de este catálogo en el Archivo de Juan Friede, sin embargo, en dicho archivo, que el mismo Rueda Enciso legó al Archivo de la Nación y que se ha vuelto consultable a partir de 2019, no ha sido posible ubicar el catálogo, sino solo un folleto. Para un comentario sobre la muestra véase José Prat, “La exposición de Carlos Correa”, en *Estampa*, Año 2 vol. 6 n. 90, Bogotá, 10 de agosto de 1940, p. 42-43.

⁹⁹² Luis Vidales, (sin título), *El Tiempo* el 25 de agosto de 1940, p. 4, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.76.

Afrodita Ayurá, cuyo título contiene por sí solo todo un programa de nacionalización cultural ⁹⁹³.

Friede compartía esta perspectiva cultural y creía en las potencialidades del artista, al punto que, en acuerdo con Pedro Nel Gómez y con Antonio García, decidió brindarle un respaldo concreto, volviéndose su mecenas⁹⁹⁴. Lo hospedó por unos meses en la mansarda de su casa, donde Correa, libre de las preocupaciones materiales, tuvo un periodo muy fecundo. Allí, por ejemplo, pintó su obra más conocida, la *Anunciación* (Fig. 203), en la cual aparece en primer plano un monumental desnudo “biológico”, muy pedronelesco, de una mujer de tez morena en estado de embarazo. A espaldas del cuerpo de la mujer se levanta un vitral donde aparece representada una anunciación cristiana. La luz atraviesa el vitral e ilumina el cuerpo de la mujer, estableciendo un sutil juego de ambigüedades entre el tema religioso y el desnudo “biológico”.

Correa presentó la pintura en el segundo Salón Nacional de Artistas. En esa ocasión, si bien en un primer momento el jurado estuvo intencionado a otorgarle el primer premio, la ambigüedad que había en la obra entre lo sagrado y lo meramente biológico despertó encendidas polémicas - los detractores, en particular, juzgaban la pintura inmoral e irreverente - hasta que el cuadro fue mandado a sacar del certamen por el propio ministro de Educación del gobierno de Eduardo Santos, entonces próximo a su fin⁹⁹⁵. Pero todo se revertiría el año sucesivo cuando, ya bajo el segundo mandato de López Pumarejo, Correa volvería a presentar la obra en el tercer Salón Nacional de Artistas, cambiándole solo el título de *Anunciación* a *Desnudo*. En ese segundo intento la obra no solo fue admitida, sino que ganó el certamen.

Las polémicas que hubo alrededor de la *Anunciación* contribuyeron a poner a Juan Friede y a su círculo al centro de la atención de la comunidad intelectual capitalina y nacional. Lo

⁹⁹³ Juan Friede, catálogo de la exposición de Carlos Correa, agosto de 1940, cit. en J.E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁹⁴ El consenso de Pedro Nel Gómez se desprende de una carta que envió a Friede: “A Correa que madrugue y que se acerque más a Uds., los únicos que lo defienden” (Carta de Pedro Nel Gómez a Juan Friede, sábado 12 (sic) de 1941; cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.104).

⁹⁹⁵ Para un recuento de las polémicas, ver J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, pp. 105-108.

que resaltaba, y posiblemente fue vivido con cierto fastidio en los influyentes círculos liberales-moderados bogotanos, entonces en el poder con el presidente Santos, era la constitución de un eje, bastante evidente, entre Juan Friede y artistas como Carlos Correa y Pedro Nel Gómez, cuyo doble pecado era el ser antioqueños y liberales de izquierda, cercanos al ala gaitanista⁹⁹⁶. Quizás esto ayude a comprender cómo la *Anunciación* de Correa, sacada del segundo Salón Nacional de Artistas por voluntad del ministro de educación de Santos, al año siguiente, luego del regreso a la presidencia de López Pumarejo - figura más cercana al liberalismo de izquierda – pudo ganar el tercer Salón Nacional. Todo indica que la polémica en torno a la *Anunciación* no fue sólo de orden religioso, sino también político.



Ilustración 203 - Carlos Correa, Anunciación, óleo sobre tela, 1941.

⁹⁹⁶ A este propósito, se puede recordar también que la otra obra que Carlos Correa envió, junto con la *Anunciación*, al II Salón de Artistas Nacionales fue un retrato de Cesar Uribe Piedrahita, lo que puede ser leído como una declaración de filiación ideológica y una reivindicación regionalista.

Las exhibiciones sucesivas fueron las de Luis Fernando Rivera y Carlos Díaz (del 5 al 23 septiembre de 1940 – Figg. 204 y 205), Guillermo Jaramillo (del 26 de septiembre al 17 de octubre) y Pedro Nel Gómez (del 18 de octubre al 30 noviembre de 1940).

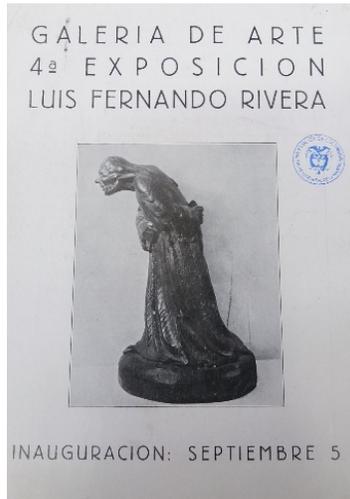


Ilustración 204 - Portada del folleto de la exposición de Luis Fernando Rivera en Galería de Arte.

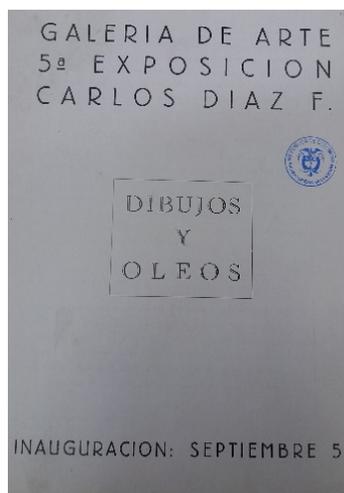


Ilustración 205 - Portada del folleto de la exposición de Carlos Diaz en Galería de Arte.

Esta última exhibición - la segunda del maestro antioqueño que Friede organizaba en poco tiempo, claro indicio de la gran consideración en que tenía su obra y de su voluntad de promoverla en la capital - fue una antológica que contó con una presentación de Cesar Uribe

Piedrahita, a quien ya hemos encontrado como mentor del artista en ocasión de la muestra bogotana de 1934. Si bien fue un evento significativo para la escena artística capitalina, la prensa no le dedicó atención y Pedro Nel Gómez, que en ese mismo momento estaba también participando, con algunas obras, en el Salón Nacional de Artistas, interpretó ese silencio como un mecanismo de exclusión de parte de la elite intelectual capitalina. “No he visto ningún artículo sobre la exposición particular – escribió a Friede el 28 de octubre de 1940 - y me imagino algo que nosotros no tomamos en cuenta y es que cualquier crítica que se publique sobre las obras colocadas allí redundará en propaganda para mis cuadros de la Biblioteca. Por otra parte, los señores de la capital todo lo calculan al través del periodismo. Conclusión nada publicación y nada dirán hasta que el tal concurso no quede liquidado”⁹⁹⁷.

Cerraron el ciclo las exposiciones de Erwin Krauss (inaugurada el 12 noviembre – Fig. 206) y de Salas Vega (desde el 7 de enero hasta el 3 de febrero de 1941). Esta última fue visitada también por el entonces presidente Eduardo Santos, lo que testifica como la iniciativa de Friede, lejos de ser marginal, estuvo estrechamente vinculada a la élite intelectual y política.

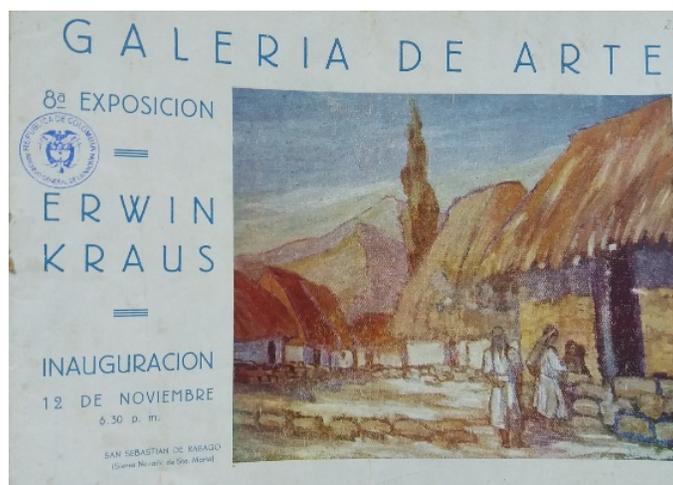


Ilustración 206 – Portada del folleto de la exhibición de Erwin Kraus en Galería de Arte.

Luego de esta serie de muestras, la galería tuvo que cerrar por falta de ventas. El medio no estaba maduro para que una iniciativa de este tipo prosperara. Pero la clausura del espacio

⁹⁹⁷ Carta de Pedro Nel Gómez a Juan Friede, 28 de octubre de 1940, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 99.

expositivo no significó el fin del compromiso de Friede con el arte y la cultura nacionales; este continuó con otros medios, como la promoción de una serie de tertulias y exposiciones en una mansión que el empresario se hizo construir en Bogotá, la publicación de artículos de prensa, la realización de películas documentales y la redacción de las primeras monografías sobre artistas modernos que se conozcan en el país.



Ilustración 207 - Un coctel de la Cruz Roja organizado en Galería de Arte, en Estampa, n. 95, 14 diciembre de 1940.

Las sinergias con Pedro Nel Gómez y Carlos Correa

Desde el comienzo de su actividad como promotor cultural, Friede actuó como un portavoz en el ambiente capitalino de instancias estético-políticas llevadas adelante por artistas antioqueños como Pedro Nel Gómez y Carlos Correa, así como por intelectuales cercanos a ellos como Antonio García o el también antioqueño Cesar Uribe Piedrahita. En otras palabras, el comerciante se desempeñó como embajador, en Bogotá, de una red intelectual y artística de área antioqueña, cuya sensibilidad política estaba cercana a la izquierda liberal.

Por lo menos hasta 1943, Pedro Nel Gómez y Carlos Correa fueron los artistas a los cuales Friede dedicó las mayores atenciones y a los cuales estuvo más cercano, tanto en el plano humano como en el plano profesional.

En el caso de Pedro Nel Gómez, ya se mencionó que Friede le organizó dos exposiciones en Bogotá durante el año 1940: una, en un lugar imprecisado, entre enero y febrero; y otra, antológica, en Galería de Arte, entre octubre y noviembre. Pero esto no fue todo. A comienzo de los cuarenta, el comerciante mantuvo un intenso carreo con el muralista, del cual emerge la existencia de una relación de amistad que se hace más íntima de carta en carta; además, Friede empezó a escribir artículos sobre el pintor y a planear la publicación de una entera monografía acerca de su obra, con la colaboración del mismo Pedro Nel Gómez, de Antonio García y del fotógrafo Moll González. Esta monografía no vio nunca la luz, pero la sola existencia del proyecto indica la centralidad que la obra del muralista antioqueño tuvo para Friede a comienzo de los cuarenta. Tanto es que, a finales de 1941, el comerciante llegó también a grabar una película en 16mm sobre los frescos del Palacio Municipal de Medellín, que proyectaría el año siguiente, en Bogotá, frente, entre otros, al presidente Santos y a su ministro de educación, Germán Arciniegas. Además, inmediatamente después del rodaje del documental, organizó y llevó a cabo un memorable viaje al sitio arqueológico de San Agustín, en compañía de Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y el pensador antioqueño Fernando González, con quienes compartía una misma sensibilidad americanista⁹⁹⁸. Este viaje fue enérgicamente solicitado por el mismo Friede, quien se había convencido de que San Agustín era un complejo monumental paradigmático para plasmar una moderna estética americanista, y fue rematado, a los pocos días de su conclusión, por una conferencia en la casa bogotana del empresario, en la cual Pedro Nel

⁹⁹⁸ Rueda Enciso recuerda que Friede, Pedro Nel Gómez y Fernando González compartían una pasión por las guacamayas, sugiriendo que debían considerarlas como símbolos americanos. Ya se habló ampliamente del americanismo de Pedro Nel Gómez. Por lo que respecta la sintonía de Friede con Fernando González, cabe recordar una carta que el primero a Pedro Nel Gómez el 26 de junio de 1942 y en la cual afirma que la lectura de *Mi compadre*, una de las obras cumbre del pensador antioqueño, le pareció una revelación. "Todo como él dice sobre el americanismo y su crítica de los blancos y mulatos" (Carta de Juan Friede a Pedro Nel Gómez, 26 de junio de 1942, en Archivo de Juan Friede. cit. en Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 96)

Gómez y Fernando González hablaron de las impresiones que les había despertado el sitio arqueológico frente a la crema y nata de la intelectualidad capitalina⁹⁹⁹.

La relación con Correa, cuya pintura a comienzo de los cuarenta estaba todavía en fase de consolidación, fue por un tiempo aún más estrecha que la con Pedro Nel Gómez. El artista era un joven que necesitaba respaldo y Friede se lo proporcionó. Como ya mencionado, el comerciante lo acogió por un tiempo en su casa de Bogotá, luego de organizarle, en agosto de 1940, una exposición individual en Galería de Arte. El periodo en la casa de Friede dio lugar a una de las mejores etapas de la pintura del artista, cuyo vértice fue el óleo *Anunciación*, luego rebautizado *Desnudo*, con el cual Correa, en 1943, se adjudicó el tercer Salón Nacional de Artistas. Luego, alentado por el mismo Friede, quien ya a partir de 1941 había comenzado a promover una reconexión del arte moderno colombiano con la estatuaria prehispánica, Correa aprovechó el dinero ganado con la victoria en el Salón para mudarse por un tiempo en una propiedad que su mecenas había adquirido en San José de Isnos, en las inmediaciones del sitio arqueológico de San Agustín, con el objetivo de preparar una exposición inspirada en la estatuaria prehispánica. Para dar cuenta de la importancia de la relación entre el comerciante y el artista, hay que recordar también las múltiples cartas que Friede y Correa se intercambiaron en la primera mitad de los cuarenta, junto con la monografía sobre el artista que el empresario publicó en 1944 por medio de las ediciones *Espiral* y que es importante no solo como fuente para acercarse a la obra de Correa, sino por ser el primer volumen dedicado a un artista moderno del país. Sin embargo, luego de la publicación del libro, la relación entre Friede y Correa empezó a agrietarse, hasta dañarse irreparablemente, pero lo que aquí importa es que en la primera mitad de los años cuarenta hubo una indudable y fuerte sinergia entre los dos.

Un discurso a parte merecería la relación que Friede mantuvo con Ignacio Gómez Jaramillo, otro artista de origen antioqueño, si bien bogotanzado, que en ese momento era considerado el representante oficial de la pintura nacional de orientación

⁹⁹⁹ Cfr. Rueda Enciso, op. cit., pp. 175-177.

“americanista”¹⁰⁰⁰. De acuerdo con el testimonio de Margot Villa, esposa del artista, recogido por Eduardo Rueda Enciso, el comerciante ucraniano se acercó al maestro, le compró varias obras y estrechó con él una relación de amistad. A inicio de los cuarenta, en los fines de semana, Friede solía pasear con su carro por los alrededores de Bogotá en compañía del pintor, su esposa y otros amigos¹⁰⁰¹. Sin embargo, la relación que el comerciante-*marchand* mantuvo con el artista fue mucho menos concreta y productiva de la que mantuvo con Pedro Nel Gómez y Carlos Correa. A pesar de los paseos de los fines de semanas y de los numerosos cuadros adquiridos, Friede nunca llegó a montar una exposición individual de Ignacio Gómez Jaramillo, ni a publicar algún texto sobre él, ni a involucrarlo en su proyecto de recuperar, en el arte moderno colombiano, la memoria plástica de San Agustín, como lo hizo con Pedro Nel Gómez y Correa.

¿Por cuál razón? Una posible respuesta es que Ignacio Gómez Jaramillo estaba ligado a una élite bogotana - es notorio el respaldo que le proporcionaba Jorge Zalamea, uno de los intelectuales más influyentes de la época - la cual, si bien mostraba atención hacia las actividades de Friede, no estaba dispuesta a valorarlas y a sostenerlas. Como se tratará de mostrar en las páginas siguientes, dedicadas a las iniciativas artísticas de Friede posteriores al cierre de Galería de Arte, la intelectualidad bogotana consideraba, no sin fundamento, al empresario como un emisario de una determinada red estético-política antioqueña y, por esta misma razón, acogió sus propuestas con una sustancial frialdad - cuando no hostilidad - disimulada detrás de infaltables buenos modales. El ambiente intelectual capitalino era tradicionalmente desconfiado, cuando no abiertamente hostil ante lo que venía de la rival Medellín. Pero pesaba sobre todo el hecho que la élite santista entonces en el poder - Santos fue presidente entre 1938 y 1942 - era poco propensa a aceptar los contenidos terrigenistas y gaitanistas de un artista como Pedro Nel Gómez. Asimismo, no se puede olvidar que algunos intelectuales activos en la capital, tanto entre los conservadores (Laureano Gómez) como entre los liberales moderados (Germán Arciniegas), no veían con

¹⁰⁰⁰ Gómez Jaramillo contaba con el apoyo del influyente crítico Jorge Zalamea, que encumbró su obra en el libro *Nueve artistas colombianos* (1941), denostando, al mismo tiempo, la obra de Pedro Nel Gómez.

¹⁰⁰¹ J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.82.

buenos ojos el expresionismo, a menudo bastante crudo, de la escuela de Pedro Nel Gómez, y que existían también reservas hacia el mismo Friede, el cual, por ser extranjero y comerciante, no sintonizaba bien con los intelectuales capitalinos de la época, en su mayoría pertenecientes a familias ilustres del país y dedicados a actividades “nobles” como el periodismo y la política. Frente a estos últimos, Friede era un *outsider*, un cuerpo extraño, y como tal, fue objeto de una mezcla de atención y rechazo que posiblemente está en la base de la opinión poco halagadora que el empresario tenía de los intelectuales bogotanos¹⁰⁰².

Tras el cierre de Galería de Arte

A pesar de constituir un revés, el cierre de Galería de Arte no significó el fin del compromiso de Friede con el arte colombiano; fue más bien el comienzo de una evolución de este compromiso hacia nuevos horizontes. En particular, el empresario se orientó con decisión hacia la promoción de una variante colombiana del estilo americano elaborado por los muralistas mexicanos, cuya surgente, en su opinión, debía ser un redescubrimiento, tanto plástico como emocional, de la estatuaria agustiniana.

Tras el cierre de la galería, Friede se concentró nuevamente sobre la obra de Pedro Nel Gómez. En una carta del 28 de noviembre de 1941, manifestó al antioqueño la intención de editar una monografía sobre su obra, con una introducción de Antonio García, fotografías de Moll González y un texto del mismo maestro; y mencionó también la posibilidad de grabar una película sobre los frescos en el Palacio Municipal de Medellín, que consideraba un manifiesto del americanismo pictórico colombiano. Es evidente, detrás de todo esto, una apuesta por construir a Pedro Nel Gómez como el principal representante nacional del nuevo arte americano.

¹⁰⁰² Varias señales indican que Juan Friede, si bien haya tratado de insertarse y de influir en el medio oficial capitalino, nunca lo logró realmente. Esto quizás sucedió por el triple “pecado original” de ser extranjero, comerciante y *pedronelista*. Fuera del círculo de la revista *Espiral* y del movimiento indigenista, donde Friede encontró cierto espacio, tuvo que ser percibido como un elemento espurio, cuando no como una amenaza, dentro del orden y de las jerarquías locales.

La incubación de la monografía (1941-42) puede ser puesta en relación con la publicación del artículo “La pintura de Pedro Nel Gómez” en el cual Friede, retomando el pensamiento “americanista” del maestro, a su vez afín al pensamiento de figuras como el conde de origen báltico Hermann Keyserling (1880-1946) en sus *Meditaciones suramericanas* (1931) o el argentino Ángel Guido (1896-1960) en su *Redescubrimiento de América en el arte* (1944), considera que Europa se encontraba estacada en el individualismo, sin ya la fuerza para producir un gran estilo, como lo fue por ejemplo el gótico, mientras América tenía todavía la energía para crear algo nuevo¹⁰⁰³. Una prueba de esta vitalidad era la aparición de un movimiento muralista americano capaz de plasmar un nuevo estilo americano dentro del cual Pedro Nel Gómez, por medio de una obra que se esforzaba de dar forma plástica a la lucha del hombre americano con la naturaleza que lo rodea, se configuraba como el principal representante colombiano¹⁰⁰⁴.

Friede retoma su idea de “americanismo” de Pedro Nel Gómez y de una más amplia corriente cultural de alcance continental, pero introduce también un aporte personal al proponer la estatuaria agustiniana como posible modelo plástico y emocional para el movimiento “americanista” colombiano. Es justamente en el periodo inmediatamente posterior al cierre de Galería de Arte que se puede individuar el comienzo de una profunda fascinación, de parte del empresario, por el sitio arqueológico de San Agustín, uno de los más conspicuos reservorios de escultura lítica prehispánica; y esta fascinación pronto se traduciría en una serie de esfuerzos tangibles para que los artistas nacionales, comenzando por los que le eran más cercanos, como Pedro Nel Gómez y Carlos Correa, trataran de reconectar su arte a ese modelo.

¿De dónde vino el interés de Friede por San Agustín? Hasta cierto punto, se trataba de algo natural en un hombre culto y constitutivamente fascinado por lo “primitivo”. Se sabe que

¹⁰⁰³ Juan Friede, “La pintura de Pedro Nel Gómez”, en *Archivo de Casimiro Eiger*, Biblioteca Luis Ángel Arango, doc. n. 3999, sin indicación de medio y de fecha. Con toda probabilidad se trata del artículo que Friede publicó en la revista *España* (Juan Friede, “La pintura de Pedro Nel Gómez”, en revista *España*, febrero-abril de 1942, cit. en Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 116).

¹⁰⁰⁴ El artículo pone en relación el muralismo americano con la Nueva Objetividad alemana, una corriente que nació en la posguerra para redimir el individualismo subjetivista en el cual había caído el arte europeo. En particular, se hacen los nombres de Walter Gropius y Kate Kollowitz.

viajó por primera vez allí en 1929, mucho antes de emprender cualquier iniciativa en el campo cultural y artístico. Al comienzo, su interés debió ser estrictamente arqueológico y etnológico. La idea de conectar San Agustín con el arte moderno, erigiéndolo a modelo de un “americanismo” contemporáneo fue seguramente posterior. Una hipótesis es que pudo ser estimulada por la gran Exposición Arqueológica Nacional que Gregorio Hernández de Alba organizó en Bogotá en 1939, en el marco de las celebraciones por los 400 años de fundación de la ciudad. A esa altura, Friede estaba empezando a involucrarse en el campo artístico y no se puede descartar que la visita de la exposición le haya sugerido que las estatuas de San Agustín podían constituirse como un modelo para la construcción de un arte moderno nacional, así como el arte azteca y maya lo habían sido para los mexicanos.

Pero la idea de reelaborar las formas artísticas “primitivas” de San Agustín puede ser puesta en relación con las prácticas de determinadas vanguardias europeas, a las cuales tuvieron que hacer referencia también los mexicanos. El “primitivismo”, el gusto por lo recio y lo “salvaje” fue una manera por medio de la cual muchos artistas europeos se distanciaron y hasta renegaron del progreso burgués y de las formas culturales que lo acompañaban, como el naturalismo academicista. Gauguin, Picasso, los *fauves* y muchos otros artistas del viejo continente buscaron abrir nuevas vías para el arte a partir de un redescubrimiento de las producciones plásticas de los pueblos “primitivos”, haciendo coincidir el vanguardismo con una crítica de la civilización moderna. La idea misma de vanguardia artística se forjó, en buena medida, a partir del rechazo del clasicismo, amado por los burgueses, y del redescubrimiento de las plásticas preclásicas¹⁰⁰⁵. Pero habría que recordar también que la polémica con el progreso burgués implícita en el “primitivismo” artístico era, al mismo tiempo, una consecuencia directa de aquel progreso y, en particular, de las aventuras colonialistas que este había engendrado. Sin el colonialismo en África y la consecuente

¹⁰⁰⁵ Un precedente podría verse, quizás, en el redescubrimiento de la Edad Media y de la dimensión de lo mágico y de lo irracional que marcó la cultura del decadentismo. Los “prerrafaelitas” y todos los revivales historicistas tenían, en el fondo, un mismo sentimiento de rechazo del progreso y de la nostalgia del mundo que lo precedía. El neoprehispanismo ya había eclosionado en la Exposición de Sevilla. Pero era un neoprehispanismo decorativo y esteticista. Faltaba todavía lo “recio”, lo “crudo”, el rechazo de las finuras esteticistas, que se materializó en el muralismo mexicano y en movimiento afines, gracias a los aportes del expresionismo y del cubismo, entremezclados con las prerrogativas del realismo social.

llegada masiva en el mercado parisino de máscaras y esculturas africanas, la historia del arte moderno occidental, posiblemente, hubiera sido diferente.

Ahora bien, un hombre como Friede, amante confieso de lo “primitivo”, pudo encontrar en la plástica agustiniana un modelo para un arte que fuera al mismo tiempo nacional, moderno y crítico hacia una idea puramente capitalista y material de progreso¹⁰⁰⁶. El elemento nuevo, con respecto a las propuestas europeas, estaba en la dimensión nacionalista del discurso del comerciante ucraniano. Mientras en Europa el “primitivismo” era principalmente una vía para contestar la tradición clásica, que se consideraba estancada, en América implicaba el redescubrimiento de una tradición autóctona y se cargaba inmediatamente de resonancias nacionalistas y anticolonialistas, como sucedió en el caso de México.

Independientemente de cuál haya sido la vía por medio de la cual Friede llegó a teorizar una reconexión de la estatuaria agustiniana con el arte moderno, queda el hecho que esta idea vuelve una y otra vez en lo que escribe y emprende en la primera mitad de los cuarenta. En el fondo, su discurso recalca las posturas del nacionalismo artístico de los años veinte y treinta: descolonizar el arte nacional, dejando a un lado el clasicismo académico importado de Europa; y referirse a la geografía y la realidad social local¹⁰⁰⁷. El elemento novedoso, que no aparece en las conceptualizaciones anteriores, se encuentra en la propuesta del modelo plástico agustiniano, despojado de sus implicaciones mágico-rituales, como referente para la construcción del arte moderno nacional.

El arte heroico de San Agustín

¹⁰⁰⁶ El despertar, dentro de la misma Europa, del “primitivismo” – término que implica una concepción de la historia de cuño evolucionista, donde lo “primitivo” está en contraposición dialéctica con una determinada idea cultural de progreso - vino en muchos casos a alimentar las ambiciones de independencia cultural de varios países que en uno u otro momento fueron colonizados por europeos e influidos por el clasicismo del viejo continente, pero que luego rechazaron este tutelaje y buscaron soluciones más autóctonas. En Latinoamérica, el caso más fehaciente es el de México, cuyo arte moderno parte de una recuperación de lo prehispánico.

¹⁰⁰⁷ Cfr. la carta de Juan Friede a Germán Arciniegas del 22 de julio de 1942 (cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 73).

Durante 1941, Friede viajó a San Agustín por lo menos en tres ocasiones: una entre enero y febrero; una en la Semana Santa, durante la cual filmó una película en 8mm donde denunciaba el abandono del sitio de parte de las autoridades nacionales; y otra a final del año, en compañía de Pedro Nel Gómez, Fernando González y Carlos Correa.



Ilustración 208 – Una imagen de San Agustín en los años cuarenta.

Este último viaje fue sin duda el más significativo con relación a las cuestiones que nos ocupan, ya que con ello el artista se propuso divulgar el verbo agustinista entre los artistas y los intelectuales. La visita entusiasmó a los participantes y culminó en una conferencia (ya mencionada) en la casa bogotana de Friede, donde la presencia conjunta de Pedro Nel Gómez y Fernando González, dos cumbres de la intelectualidad antioqueña, constituyó algo fuera del común para el medio capitalino. El 5 de enero de 1942, ante una platea de nombres de primera - de acuerdo con una crónica de *El Tiempo*, asistieron entre otros Erwin Krauss, Jorge Zalamea, León de Greiff, Eduardo Zalamea, Otto de Greiff, Arturo Camacho Ramírez, Vidal Roza, Enrique Uribe White, Gilberto Owen y Carlos López Narváez¹⁰⁰⁸ - el

¹⁰⁰⁸ Cfr. Ximenes, “Una tenida de intelectuales”, en *El Tiempo*, Bogotá, 9 de enero de 1942, p.5.

intelectual y el artista más prestigiosos de Antioquia hablaron de sus impresiones sobre el sitio arqueológico¹⁰⁰⁹. Para Friede se trató de una ocasión especial para instalar el modelo agustiniano y pedronelesco en el medio cultural colombiano.

Tanto Pedro Nel Gómez como Fernando González no habían conocido antes San Agustín y, de acuerdo con sus testimonios, el contacto con el lugar les causó un gran impacto. Las impresiones de Fernando González se pueden reconstruir a partir de una entrevista que apareció en la revista *Estampa* (Fig. 209), sin duda el medio capitalino más atento a las iniciativas de Friede. “Aquí en San Agustín – dice González - está el gran padre Andino... Es el dios de Colombia invocado por el Libertador”; y propone realizar unas excavaciones metódicas y completas y aprovechar el lugar con el turismo. Además, invita a revivir emotivamente el sitio, haciéndose enriquecer por su honda vitalidad. Particularmente duro es el juicio que da de los arqueólogos extranjeros que llegaron a “estos dioses” luego del “sabio Caldas” y del “gran Codazzi”. Se refiere a ellos como a “unos peones europeos que llaman arqueólogos y que los derribaron y se llevaron cada uno doscientas cargas; el último fue un español falangista, un tal Pérez de Barradas, más bruto que un toro, pues el español es tan bruto que vence al toro...”. Tampoco el alemán Preuss escapó de su crítica: “Sólo me entristece – dijo - que fuera mi ilustre suegro el que le dio permiso de venir a tumbar altares, a troche moche”¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁹ Entre los proyectos de Friede orientados a despertar un movimiento cultural “agustinista” en Colombia estaba también el de redactar un libro a seis manos, junto con Fernando González y Pedro Nel Gómez, en el cual hacer confluir las experiencias y las consideraciones despertadas por el viaje a San Agustín. Cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.175.

¹⁰¹⁰ “Fernando González habla sobre San Agustín”, en *Estampa*, año V, vol. XII, Bogotá, 31 de enero de 1942, n.166, pp. 24-25.



Ilustración 209 – “Fernando González habla sobre San Agustín”, en Estampa n.166, 31 de enero de 1942, pp. 24-25.

Por su lado, luego del viaje a San Agustín, Pedro Nel Gómez hizo algunos intentos por interpretar, desde el presente, los valores plásticos y anímicos de la estatuaria agustiniana; pero el intento, por cuanto sincero, se reveló pronto un camino sin salida. Algunos de estos ensayos se pueden reconocer en unos dibujos que se conservan en la Casa Museo del artista en Medellín. En ellos se percibe una voluntad de esbozar rostros de tipos nacionales (Fig. 210) recuperando algunos elementos plásticos de la estatuaria agustiniana (Fig. 211 y 212).

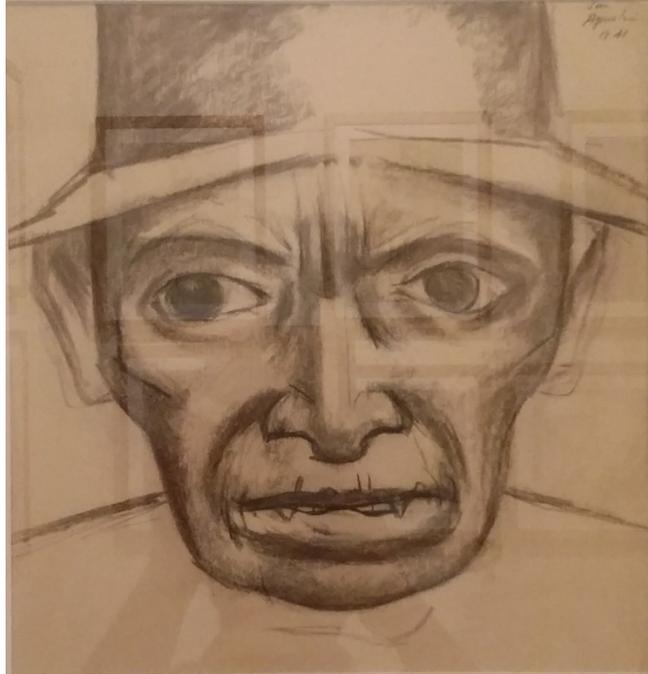


Ilustración 210 - Carboncillo de Pedro Nel Gómez, situado y fechado "San Agustín, 1941 (o 42)"



Ilustración 211 y 212 - Esculturas líticas agustinianas

El viaje y la tertulia dispararon el entusiasmo de Friede por San Agustín y por el relieve que este sitio, cuando oportunamente “redescubierto” y valorado, podía llegar a tener en la cultura nacional. Es en ese momento, posiblemente, que se encuentra el origen de su decisión de comprar una propiedad en la zona de San Agustín y de mudarse a vivir allí, hecho que aconteció en 1943.

Además, como ya mencionado, Friede empujó también a su protegido Carlos Correa a hacer revivir, en su pintura, los dioses agustinianos. Luego de ganar el tercer Salón Nacional de Artistas, el artista se quedó seis meses en la propiedad del empresario en la zona arqueológica de San Agustín con la idea preparar una exposición inspirada en los antiguos ídolos de piedra. Hay registro de obras de Correa que delatan una voluntad de dialogo con la estatuaria agustiniana (Fig. 213). Pero no se trató de un dialogo duradero. El artista desistió pronto del intento de reelaborar en pintura los modelos agustinianos, al convencerse que los resultados no podían ser más que parodias. Lo aclaró el mismo Friede, unos años más tarde, al recordar el impacto que San Agustín causó en Carlos Correa: “Recuerdo que Carlos Correa trató de captar algunas de las esculturas que más llamaron su atención, pero desistió pronto de su propósito: “Dejemos en paz estas esculturas – me decía – pues todo lo que haga con ellas son parodias””¹⁰¹¹



Ilustración 213 - Carlos Correa, Dios de la Pesca, 1943, oleo sobre lienzo.

¹⁰¹¹ Juan Friede, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, ed. Espiral, 1945, p. 43.

Sin embargo, Friede no dejó de reivindicar un influjo benéfico de San Agustín sobre la obra de Correa: “La compenetración con los valores plásticos que emanan las esculturas y con la fuerza expresiva que de ellas irradiaba y, al mismo tiempo, la absorción de la luz brillante de aquellos lugares, que contrasta con la lúgubre atmosfera de la sabana y que aclaró y enriqueció su paleta, produjeron cambios importantes en la obra futura de Carlos Correa. Le hicieron dudar de la validez de su misticismo... de su españolismo, bajo la influencia del heroico arte precolombino, nacen sus composiciones en acuarelas para frescos murales... Y así, bajo la influencia de la cultura de un pueblo terrígeno, aunque primitivo, se afianza un nuevo simbolismo, que suplanta la mística... el pujante estilo americano... se despierta otra vez... su pasión lo ciega otra vez. La iluminación es fuerte, los colores crudos, la composición falta a veces; hay recargo de figuras en algunas y algo barroco y detallista nos parecen otros...”¹⁰¹².

Acerca de la interpretación que Correa dio de los ídolos prehispánicos, es oportuno recordar también el juicio del arqueólogo y etnólogo Luis Duque Gómez, profundo conocedor de la cultura agustiniana. “Carlos Correa – escribió - hizo dos o tres cosas tomando como fondo la estatuaria, pero no muy bien logrado, muy artificial, poco espontánea, más bien forzado y en realidad no insistió más en eso”¹⁰¹³. A diferencia de Friede, Duque Gómez no creía en la posibilidad de revitalizar realmente la escultura agustiniana en la plástica moderna. A sus ojos, la Conquista española había marcado un profundo corte cultural y no había posibilidad de reactivar, en el mundo moderno, los valores profundos de la estatuaria agustiniana. “Es aventurada – afirma Duque Gómez - la representación simplista del mensaje del arte representativo de algunas agrupaciones indígenas colombianas, como el de San Agustín, por ejemplo, pues tal imitación no tiene significado alguno en una realidad cultural en la cual la hazaña de los peninsulares rompió y desvertebró la estructura social, artística y religiosa del mundo primitivo, estableciendo así entre este y los colombianos de hoy una solución de continuidad en el desarrollo histórico, lo que hace inexpresivas muchas formas exóticas de la recreación estético-religiosa de nuestros indios. Por lo tanto, a nuestro modo

¹⁰¹² Ibid., pp. 45-46.

¹⁰¹³ “Un científico ve a los artistas”, en *Semana*, n. 238, 12 de mayo de 1951, p. 14.

de ver, cierto aspecto de primitivismo que a veces se advierte entre algunos pintores y escultores modernistas, no constituye la elaboración ni el aprovechamiento de motivos propios, terrígenos, sino el reflujó de movimientos foráneos que podrían ser explicables y comprensibles en otras latitudes”¹⁰¹⁴.

Esta lectura de Duque Gómez hace pensar que Friede, al proponer a los artistas el modelo de San Agustín, apuntara a promover la implementación, en clave colombiana, de procedimientos típicos del primitivismo artístico europeo, posiblemente mediados por el ejemplo de los mexicanos.

Las tertulias en el edificio Friede

Luego del cierre de Galería de Arte, una de las actividades a las cuales Friede se dedicó con mayor regularidad fue la organización de una serie de tertulias – por lo general a cadencia mensual - en la mansión que se había hecho construir en el barrio de Chapinero y que era conocida como el “edificio Friede”. Entre otras cosas, el empresario quiso que su casa estuviese dotada de una sala especial para conferencias y de un espacio para exposiciones, con el preciso intento de hacer de ella un punto de encuentro para la intelectualidad de la ciudad.

La primera tertulia tuvo lugar el 2 de julio de 1941 y fue protagonizada por el poeta piedracielista Carlos Martín, quien leyó un ensayo sobre “La poesía contemporánea en América”. Siguió otra, el 5 de agosto, acompañada por una exposición del joven artista Vidal Echevarría, en la cual el escritor y periodista Alejandro Vallejo habló de Cervantes. Los participantes en estas tertulias eran principalmente intelectuales y políticos de orientación liberal, tanto moderados como radicales, pero no faltaban intelectuales conservadores. Se respetó así ese tradicional “principio de pluralidad” que había caracterizado las principales iniciativas culturales nacionales a partir de los años veinte.

El 2 de septiembre tuvo lugar una charla bastante significativa en la cual se discutió la “función social del arte”. El tema ya había sido tocado en 1938 en las intervenciones de

¹⁰¹⁴ Ibid. En cierto sentido, este discurso puede valer también para los acercamientos a lo “primitivo” prehispánico que se encuentran en las obras de artistas como Enrique Grau y Alejandro Obregón.

Antonio García y Armando Solano en el marco de la exposición bogotana de Eduardo Kingman. La decisión de tratar este argumento no hace sino confirmar la cercanía de Friede a las concepciones estéticas de Antonio García y Armando Solano y subraya la importancia que el empresario atribuía a la dimensión social de la obra de arte, no solo al momento de su producción, sino también a la hora de ser puesta en circulación¹⁰¹⁵.

Otro evento destacado que tuvo lugar en el “edificio Friede” fue un homenaje al caricaturista Ricardo Rendón, otro antioqueño, en ocasión de los diez años de su muerte, acontecida por suicidio, en Bogotá, el 28 de octubre de 1931. Rendón había sido uno de los principales protagonistas de la bohemia cultural capitalina de los años veinte (a tal propósito, se recuerde el homenaje que le rindió Pedro Nel Gómez en *Las alegres comadres del Windsor*) y la decisión de homenajearlo es otro elemento que corrobora la existencia de un fuerte nexo entre Friede y el medio artístico antioqueño. La tertulia tuvo lugar el 7 de octubre y fue acompañada por la exposición de un conspicuo grupo de caricaturas del maestro.

Importante fue también la tertulia del 9 de noviembre, en la cual el escritor y político Jorge Zalamea trazó un balance crítico del arte nacional a partir de su volumen *Nueve artistas colombianos* (1941) que se acababa de publicar. En el libro – y lo mismo tuvo que suceder en la charla – Zalamea encumbra a Ignacio Gómez Jaramillo como el principal representante del arte nacional y rebaja a otros protagonistas de la escena artística, como Pedro Nel Gómez y Gonzalo Ariza. Del primero, critica la producción muralista, considerándola muy inferior a las obras de caballete; mientras acerca del segundo comenta, despectivamente, que es “el más acabado arquetipo de un pueblo en formación, de una cultura incipiente en que la inteligencia natural, la facilidad de asimilación, la destreza manual y la predisposición

¹⁰¹⁵ Durante ese mismo encuentro habló también Guillermo Abadía Morales, entonces uno de los mayores especialistas de folclore colombiano, lo que ratifica la atención de Friede hacia todo lo autóctono, lo típico colombiano, tanto a nivel de arte culto como de arte popular.

imitativa tratan de remplazar, con hábiles simulacros, la ausencia de un concepto propio del mundo y del arte”¹⁰¹⁶.

Por sus implicaciones políticas, cabe mencionar también una charla que tuvo lugar el 10 de febrero de 1942, poco más de un mes después del ya mencionado encuentro en el cual Pedro Nel Gómez y Fernando González expusieron sus impresiones sobre San Agustín. En ella, el periodista y político Germán Arciniegas, entonces Ministro de Educación del gobierno de Eduardo Santos, rindió homenaje al dibujante Arando Díaz, quien había muerto asesinado. Que un santista como Arciniegas fuera conferencista en una de las tertulias en la casa Friede, cuya orientación era más bien lopista-gaitanista, revela la vigencia del “principio de pluralidad” dentro del mundo intelectual capitalino y, al mismo tiempo, señala la puesta en marcha, de parte del propio Friede, de una política de relaciones públicas orientada a promover su discurso, que él mismo reivindicaba como “agustinista” y “pedronelista”, entre las altas esferas de la política nacional¹⁰¹⁷.

A esa altura, Arciniegas ya no era el vasconcelista antimperialista de la primera época de *Universidad*. Se había alejado del nacionalismo-americanista, sobre todo luego de que este discurso, durante el lopismo, había ido asumiendo un tono reivindicatorio, de tintes marcadamente socialistas e indigenistas, orientándose, a pesar de los fuertes reproches de su viejo amigo Carlos Pellicer, hacia un progresismo liberal cada vez más moderado, panamericanista y amigable con los Estados Unidos. En otras palabras, Arciniegas se había

¹⁰¹⁶Jorge Zalamea, *Nueve artistas colombianos*, *op. cit.*, 111. Una de las consecuencias de la charla fue una dura polémica entre Juan Friede y Gonzalo Ariza. Este último, al enterarse de los comentarios de Zalamea, empezó un altercado epistolar con Friede, que llevó a la ruptura de las relaciones entre los dos (Cfr. carta de Juan Friede a Gonzalo Ariza, 5 diciembre de 1941, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, pp. 81-82). Basándose sobre un nacionalismo radical, Ariza atacó a Friede en cuanto extranjero y desde aquel momento empezó a manifestar inconformidad hacia la mayoría de los extranjeros que cubrían algún papel importante dentro de sistema artístico colombiano, pero sobre todo hacia los que emitían juicios críticos en medios de comunicación masivos. Otra polémica entre Friede y Ariza se daría en 1944, luego de que el empresario publicara en la revista *Espiral* un artículo titulado “Apuntaciones críticas sobre la cultura colonial” en el cual emitía unos juicios sobre el periodo colonial que determinaron una respuesta polémica de Gonzalo Ariza en el artículo “El V Salón de artistas colombianos: variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia” (*El Tiempo*, Bogotá, 22 de octubre de 1944, p.3, cit. en Rueda Enciso, *op. cit.*, p.117).

¹⁰¹⁷ Juan Friede utiliza justamente estos adjetivos en una carta que dirigió a Germán Arciniegas el 22 de junio de 1942 (cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 146).

acercado a las posiciones de un hombre de cuño centenarista como Eduardo Santos, en cuyo gabinete presidencial, no por casualidad, ocupó el cargo de ministro de Educación, alejándose de la izquierda nacionalista, a la cual pertenecían Friede y muchos de los intelectuales y artistas que le eran más cercanos, como Pedro Nel Gómez y Antonio García.

Las divergencias estético-políticas latentes entre Arciniegas y Friede no demoraron en manifestarse y el motivo fue justamente la obra Pedro Nel Gómez. Si el empresario era un partidario irrestricto del artista y no escatimaba esfuerzos para promocionarlo en el medio capitalino, el ex director de *Universidad* no estaba entre sus admiradores y estaba dispuesto a contrastar las iniciativas de Friede orientadas a difundir la influencia del antioqueño.

Esta tensión alrededor del muralista paisa trasuda de múltiples poros. Aflora, por ejemplo, en el contexto de las múltiples proyecciones - en su propia casa, en la Biblioteca Nacional y en el Ateneo Español - que Friede organizó entre febrero y marzo de 1942 de la película que había realizado en Medellín, a final de año anterior, acerca de los frescos de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal. En una carta al artista, Friede habla con entusiasmo del “verdadero éxito que tuvo esta película”, agregando que esto demuestra “el principio de un cambio del público bogotano hacia su obra”¹⁰¹⁸. Pero detrás del éxito había una serie de tensiones, que se encargó de señalar el folclorista Guillermo Abadía Morales, colaborador de Friede y de Antonio García ya desde que estos últimos se lanzaron en el proyecto de la Gaceta cultural. En una carta enviada a Pedro Nel Gómez el 28 de febrero de 1942, luego de haber asistido, en la casa de Friede, a la proyección de la película sobre los frescos, Abadía Morales habla expresamente de la “presencia policiva del ministro Arciniegas”, considerado el brazo cultural del “régimen” santista, y se refiere, con cierta acrimonia, a los “señorones de Bogotá”, que evidentemente percibía como adversarios¹⁰¹⁹.

Cabe destacar, además, que las proyecciones de las películas sobre los murales del Palacio Municipal fueron acompañadas por otras iniciativas finalizadas a promocionar la obra de

¹⁰¹⁸ Carta de Juan Friede a Pedro Nel Gómez, 7 de marzo de 1942, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.94.

¹⁰¹⁹ Se refiere a Arciniegas, pero también a una figura mucho más a la izquierda como Jorge Zalamea, que en la tertulia en la casa Friede, así como en el libro *Nueve Artistas Colombianos*, no había ahorrado críticas a la pintura de Pedro Nel Gómez.

Pedro Nel Gómez: una conferencia que el mismo Friede dictó en el Club Rotario de Bogotá, con un comentario inicial de Enrique Uribe White; y la publicación del artículo “La pintura de Pedro Nel Gómez”, en el número de febrero-abril de 1942 de la revista *España*, órgano de difusión del Ateneo Español¹⁰²⁰. Adicionalmente, por esa misma época, Friede ya estaba programando otra exposición de Pedro Nel Gómez, esta vez sólo de dibujos, en otro salón para exposiciones que al parecer alcanzó a abrir, aunque por breve tiempo, en la calle 22 con carrera 8va¹⁰²¹. Esta nutrida serie de iniciativas representa la culminación del compromiso “pedronelista” del empresario, quien, mientras tanto, seguía también trabajando con Antonio García y con el mismo maestro en la redacción de su proyectada monografía.

Pero venimos ahora a los roces directos que hubo entre Friede y Arciniegas acerca de la obra de Pedro Nel Gómez. La movilización de Friede en favor del muralista antioqueño incluyó también un artículo que tenía que ser publicado en la *Revista de Indias*, pero que Arciniegas mandó a sacar a última hora de la imprenta, aprovechando el poder que tenía, en cuanto ministro de Educación, sobre ese órgano del ministerio¹⁰²². El episodio es revelador de las tensiones que existían en el medio cultural, más allá del “principio de pluralidad”. Friede comentó el asunto a Pedro Nel Gómez en una carta del del 26 de junio de 1942: “Como te había contado la entrevista tuya que escribí la entregué a Eduardo Carranza para su publicación en la *Revista de las Indias*, hace unos tres meses. Eduardo Carranza, aunque no estaba de acuerdo con los puntos de vista allí contenidos, estaba entusiasmado con el nuevo aspecto con que tú tratas la cultura colombiana y estaba dispuesto a publicarla; tanto que para el número de mayo fue levantada la plancha en el linotipo y yo mismo la vi en la editorial ABC. Sin embargo, salió el número de mayo es decir el penúltimo sin que apareciera esta entrevista. Pregunté a Carranza y me dijo que antes de echar la revista a la imprenta, Germán Arciniegas hizo retirar este artículo dejando en

¹⁰²⁰ Juan Friede, “La pintura de Pedro Nel Gómez”, en revista *España*, febrero-abril de 1942.

¹⁰²¹ El salón estuvo abierto entre el 11 de febrero y el 18 de mayo de 1942. Los documentos consultados para este estudio no hablan de las exposiciones que Friede pudo llegar a montar en este espacio. Solo se tiene noticia de que planeaba una exposición de dibujos de Pedro Nel Gómez que no llegó a concretarse.

¹⁰²² Quedó a cargo del ministerio entre 1941 y 1942, durante la fase terminal de la presidencia de Eduardo Santos.

suspense las planchas ya levantadas. En la inauguración de la Exposición Arqueológica de Tierradentro tuve oportunidad de hablar con él sobre este artículo haciéndole el reclamo. Germán no me dio una contestación satisfactoria, pero al despedirse de mí me dijo: “Ud. tiene dos cosas malas: primero que es pedronelista y segundo que es pedronelista”. Por cierto, que es una desgracia que un Ministro que publica una revista con los dineros de la nación, escoge solo por gustos individuales los artículos de ella. Sin embargo, no creas que me dejaré vencer tan fácilmente. La lucha proseguirá y venceremos”¹⁰²³.

Aún más esclarecedora, para comprender las tensiones subterráneas que había en el medio intelectual colombiano, fue la respuesta de Pedro Nel Gómez: “Como te parece, a estas horas, en el mundo de hoy, un señor ministro corriendo a una imprenta para retirar un reportaje sobre arte. O parece que ese señor es o se siente dueño de vidas y haciendas en este país o que en realidad es algo imbécil. No creerá don Germán que en este pobre país todos pensamos como a él se le ocurra que deberían pensar, a sabiendas que este país, no es la calle real de Bogotá, ni la cultura es la vanidosa erudición de biblioteca santafereña. Como te parece tanta intranquilidad de los personajes de nuestra mediocre cultura, por un simple reportaje, ¿qué será cuando se trate de una obra? Así se explica el mercado que se encontraron en este país, los Machos, González Polas, y tantos otros comerciantes hispánicos tan atacados por los germanes y compañía. No sé cuándo, cuándo van a reconocer estos mimados señores, que lo que es de pintura, escultura o arquitectura, no saben “nadita del tiro”. Y concluye diciendo, acerca de de Arciniegas, que tiene “un sentido de patria bastante limitado”¹⁰²⁴.

De estas palabras emerge toda la desconfianza y el sordo rencor que dividían a Pedro Nel Gómez de Arciniegas y de los otros intelectuales del “centro”, acusados de sentirse dueños del país y de cerrar el paso a toda visión del arte y del mundo que no correspondiera a la de ellos, revelando así un sentido de patria muy limitado. Pero cabe recordar que la distancia

¹⁰²³ Carta de Juan Friede a Pedro Nel Gómez, 26 de junio de 1942, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, pp. 205-206.

¹⁰²⁴ Carta de Pedro Nel Gómez a Juan Friede, sin fecha (pero tratándose de una respuesta a la anterior se puede colocar entre junio y julio de 1942), cit. en J. E. Rueda Enciso, p. 206.

no era únicamente “ideológica”; jugaban también viejos recelos regionalistas entre paisas y cachacos, de los cuales el mismo Pedro Nel estaba consciente y que lamentó en más de una ocasión en sus cartas con el amigo Friede.

Sin embargo, a pesar de estas señales de rechazo, Friede no renunció a tratar de acercar el poderoso Arciniegas a sus posiciones. Lo hizo, por ejemplo, por medio de una larga carta que le envió el 22 de julio de 1942, esforzándose de explicar el sentido de su “agustinismo” y de mostrar que el sentimiento americanista que trasudaba de los libros de historia del propio Arciniegas – en particular de *Los alemanes en la conquista de América*, que había sido publicado en 1941 - no era en realidad tan distante del que atravesaba las obras de Pedro Nel Gómez. Friede se apura en descartar todo acercamiento de corte neoprehispánico a la cultura agustiniana. “Mi aprecio por la cultura de San Agustín – escribe - no procede de una veneración por los milenios que nos separan de esta cultura, sino de ella misma, del espíritu americano que ella representa y de lo que ello pueda significar para el desarrollo de la cultura colombiana”¹⁰²⁵. Al mismo tiempo, luego de ensalzar al propio Arciniegas, definiéndolo uno de los mejores prosistas de Colombia, señala que la impresión que le había dejado su último libro de historia, *Los Alemanes en la conquista de América*, se acercaba a la que le producía la pintura de Pedro Nel Gómez. “Considero su último libro *Los Alemanes en la conquista de América* – escribe - como una obra que se destaca altamente en su producción... ¿Se ha dado Ud. cuenta de cómo en este libro la selva, esta impenetrable y densa selva tropical, aniquila a todos estos hombres del Norte o del Sur, españoles o alemanes, valientes o cobardes? Esta enorme selva americana, lo mismo que las anchas fauces de las cabezas agustinianas o como la desproporcionada “jeta” de la Patasola “pedronelesca”, devora estos hombres que se llaman conquistadores, virreyes, aventureros o licenciados. Si se lee su libro extraordinario, como yo, en un solo día – desde la mañana hasta bien entrada la noche – deja en la mente grabado un cuadro vivo de esta selva americana, con sus montañas impenetrables, sus ríos desbordados, sus mosquitos, serpientes, fieras o lanzas envenenadas de indios. Selva hosca, informe feroz, no manoseada por los hombres, como las montañas europeas, contra las que se estrellan los

¹⁰²⁵ Carta de Juan Friede a Germán Arciniegas, 22 de julio de 1942, cit. en Ruede Enciso, *op. cit.*, p. 146.

Federman, los Welser, los banqueros europeos, las cortes de España, etc. En su libro se puede sentir la risa loca de la “Patasola”. De el a un fresco de Pedro Nel, no hay un paso siquiera. En ambos vive el idéntico sentido americano, tan grande y expresivo que desvanece lo anecdótico, lo histórico, lo narrado. En este sentido es Ud. más “pedronelista” que yo, ya que yo tengo que limitarme a sentir y emocionarme ante estas obras americanas, mientras que usted y él las producen”¹⁰²⁶.

El conjunto de las iniciativas y de las cartas de Friede revelan que este último no ahorró esfuerzos para buscar apoyos influyentes a su proyecto cultural americanista, de fondo “agustinista” y “pedronelista”; pero la evolución que tuvo el medio cultural colombiano no registra casi nada que haga pensar en un éxito de sus iniciativas, en particular dentro del ámbito capitalino. Por un lado, la cerrazón de los intelectuales capitalinos se reveló efectiva; y, por el otro, la misma historia, tras la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y el delinearse de la lógica de la guerra fría, se encargó de cambiar las coordenadas de los debates estético-políticos, restándole fuerza al proyecto de Friede. La conclusión de este tramo de la trayectoria cultural del empresario, que lo ve en primer lugar como promotor de un determinado modelo de americanismo artístico, se dio hacia 1943 tras su decisión de mudarse a San Agustín. Allí, si bien no dejó de interesarse al arte, empezó a dedicarse con cada vez mayor atención al estudio de otro argumento: la historia indígena, corriendo así su mirada del indigenismo artístico al indigenismo histórico y político.

El Alto de los Ídolos y el programa “agustinista”

Durante las últimas tertulias en su casa, Friede ya estaba pensando en un nuevo cambio de vida. Entre finales de septiembre y principios de octubre de 1942, adquirió una propiedad en San José de Isnos, un pueblo cerca de San Agustín, en las inmediaciones de un sitio arqueológico conocido como Alto de los ídolos; y el año siguiente (1943) se mudó allí por

¹⁰²⁶ Ibid. Friede subraya como en este trabajo, a diferencia de los anteriores del mismo género (*Los comuneros*, de 1938, libro que inauguró una lectura liberal de esta página de historia, en el cual se exalta el carácter popular del movimiento comunero de 1781; *Jiménez de Quesada*, de 1939, cuya versión final se llamaría *El caballero de El Dorado: vida del conquistador Jiménez de Quesada*, de 1940) se percibe por primera vez la presencia de una mano creadora americana que siente todo el poderío de la selva.

dos años, dividiendo su tiempo entre el negocio del engorde de ganado vacuno, las excavaciones arqueológicas y la investigación histórica¹⁰²⁷.

La sed de aventura, las buenas perspectivas económicas ligadas al negocio del ganado, la incomodidad de ser un alemán en la capital luego de la entrada oficial de Colombia, al lado de Estados Unidos y de las potencias aliadas, en la Segunda guerra mundial... todos estos elementos ayudan a explicar su decisión de mudarse. Sin embargo, la causa principal fue, con toda probabilidad, la progresiva centralidad que el sitio arqueológico de San Agustín había venido asumiendo a sus ojos durante el periodo bogotano. Friede estaba decidido a rescatarlo del olvido y a proponerlo como punto de partida para una refundación, sobre bases autóctonas, no solo del arte, sino de toda la cultura nacional¹⁰²⁸. A esto se sumó también la maduración de un compromiso político indigenista - San Agustín se encontraba en plena zona indígena - a partir de la estrecha relación que el empresario mantuvo con Antonio García. Cabe recordar que, en 1942, el año anterior a la partida de Friede, García estuvo entre los fundadores del Instituto Indigenista de Colombia, una institución liderada por egresados de la Escuela Normal Superior que compartían, en buena medida, una orientación izquierdista-indigenista y se proponían llevar los estudios antropológicos y etnológicos al terreno de la lucha política, en pro de la defensa y de la reivindicación del

¹⁰²⁷ A propósito de las excavaciones en las que Friede participó, hay quienes sostienen que posiblemente el comerciante practicara el huaqueo; otros, sin embargo, defienden su actuación, sosteniendo que compraba piezas para evitar que fueran vendidas al exterior (Cfr. J E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p.156). Lo que es cierto es que Friede construyó una importante colección de objetos arqueológicos, junto con piezas de cerámica y objetos folclóricos; y que con sus actividades promocionales (realización de películas documentales y viajes junto con destacados intelectuales y artistas) logró despertar la atención acerca de la importancia de conservar y valorar el sitio arqueológico de San Agustín.

¹⁰²⁸ Más allá de las actividades comerciales de Friede, las películas que rodó sobre San Agustín, el proyecto de escribir un libro sobre el lugar, la elaboración de una serie de ideas sobre la estatuaría, los esfuerzos que hizo para llevar a la zona un intelectual como Fernando González o artistas como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa o Eduardo Kingman, incluso las cartas que intercambió con Preuss, testimonian un compromiso sincero con el redescubrimiento y la revitalización del sitio arqueológico, entendido no solo como testimonio del pasado, sino como núcleo identitario, todavía pulsante, hacia el cual la nación y América tenían que mirar para encontrar su voz más auténtica.

indio, de sus tierras y de su cultura¹⁰²⁹. La combinación de estos factores hizo que San Agustín se volviera una idea fija para Friede, casi una obsesión.

La relación con Antonio García se perfila como clave para comprender la trayectoria de Friede en la primera mitad de los años cuarenta. Cercano al indigenismo del ecuatoriano Benjamín Carrión y de pensadores mexicanos como Manuel Gamio y Moisés Sáenz, García

¹⁰²⁹ El Instituto Indigenista de Colombia fue fundado en 1942 por impulso de Antonio García y Gerardo Cabrera Moreno, luego de que ambos participaron, en abril de 1940, al Primer Congreso Indigenista de Pátzcuaro, México, promovido por Moisés Sáenz y Gonzalo Aguirre Beltrán. Una vez fundado, el instituto fue incorporando intelectuales de diferente orientación, como Gregorio Hernández de Alba, Blanca Ochoa, Edith Jiménez, Luis Duque Gómez, Guillermo Hernández Rodríguez, el propio Juan Friede, Luis Alberto Acuña, Carmen Fortoul de Hernández, Alfredo Vásquez Carrizosa, Gabriel Giraldo Jaramillo, Milcíades Cháves, Hernán Iglesias Benoit, Roberto y Virginia Pineda, Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff, Santiago Muñoz Piedrahita, José Luis Chavarriga. Colaboraron, además, figuras como César Uribe Piedrahita, Armando Solano y Gerardo Molina, Diego Luis Córdoba y Francisco Socarrás. De acuerdo a Blanca Ochoa, una de sus integrantes, “la influencia del Congreso de Pátzcuaro, las conclusiones allí aprobadas y el fervor indigenista que se extendía entonces por América, son acogidos en Colombia por un grupo dirigido por Antonio García y Hernández de Alba y se crea el Instituto Indigenista de Colombia, institución privada sin intereses burocráticos ni políticos, integrada por gentes de diversas ideologías, preocupadas por el conocimiento, estudio y solución de los problemas de la población indígena interesadas en apelar ante instituciones oficiales con el fin de contener los abusos contra la población aborigen y buscar la incorporación metódica y humana de dicha población a la vida nacional y aprovechando en cada comunidad los aspectos y organizaciones nativos de valor positivo en beneficio de las mismas comunidades y del país en general, tratando de estimular entre ellas su arraigo a la tierra, su conciencia de grupo, el espíritu comunitario de cooperación y ayuda mutua y sus propias experiencias en su organización social y económica” (En Blanca Ochoa Molina, “Lectura adicional n.2”, en *Baukara 2 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, Bogotá, julio-diciembre 2012, pp. 87-95, p.92; accesible online: [http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara2_10_Ochoa\(87-98\).pdf](http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara2_10_Ochoa(87-98).pdf)). Detrás del Instituto Indigenista había un movimiento amplio, de inspiración en larga parte socialista – aunque no sólo, como prueba la presencia, en sus filas, de un tradicionalista como Acuña - del cual hacían parte indígenas, artistas, humanistas, estudiosos de ciencias social. Sus integrantes polemizaban con el gobierno liberal, porque no aprobaba la política de parcelación de los resguardos y tampoco el régimen de misiones. Entre las figuras más politizadas estaban Antonio García, Gerardo Molina y Guillermo Hernández Rodríguez. Como recordado por Duque Gómez, fue Antonio García que presionó para politizar la agrupación: “De pronto Antonio García resolvió coger esa propuesta nuestra que era en favor de los indios y casi que académica y levantar un memorial en contra del doctor Alfonso López Pumarejo, y colocarse en una posición política... Antonio García, Gerardo Molina y Guillermo Hernández Rodríguez necesitaban otro escenario para poder hacer la defensa de sus ideas, entraron al parlamento, entonces empezó a funcionar la cosa política ahí” (cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 137). De todas formas, hay que señalar que hasta que los liberales estuvieron en el poder, hubo cierto margen de libertad en la acción política de estos científicos sociales; pero luego de la caída de los liberales y del asesinato de Gaitán las cosas cambiaron y, como recordado por Roberto Pineda Giraldo, “se hizo mucho más reaccionaria la posición en el sentido político contra los postulados que pudieran hacer los profesionales de las ciencias sociales, especialmente en reivindicaciones de tipo obrero, de tipo campesino y de tipo indígena” (cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 137).

se movía sobre dos binarios que, en perspectiva, convergían: por un lado, la defensa y la reivindicación política del indio; por el otro, la promoción de un giro indigenista en la cultura colombiana. A sus ojos, para nacionalizarse realmente, la cultura colombiana debía ser reconducida a sus fuentes indígenas y este tipo de indigenismo cultural, complementar al indigenismo político, era el equivalente de lo que, con un término más abarcador, se denominaba “americanismo”¹⁰³⁰.

El nuevo impulso del americanismo cultural

Un “americanismo” donde lo indígena coincidía con lo popular no era un fenómeno nuevo. Se había desarrollado en el México posrevolucionario y a partir de ese momento había vivido una larga y compleja historia, interesando a la mayoría de los países de la región. A comienzo de los cuarenta, esta corriente cultural parecía estancada, sin embargo, la Segunda guerra mundial le proporcionó un nuevo auge. Como ya había ocurrido en ocasión de la Primera guerra mundial, el conflicto determinó una crisis del modelo de civilización europeo y estimuló una rehabilitación de la vieja idea de América como tierra del porvenir; además, cerró el paso hacia Europa y volvió casi obligatoria una reorientación de la intelectualidad latinoamericana hacia el interior de la región, hecho comprobado por el dispararse, en esos años, de viajes de artistas latinoamericanos hacia el corazón de América, así como por las reflexiones críticas de algunos intelectuales.

Algunos ejemplos. Entre diciembre de 1941 y mayo de 1942, el artista argentino Antonio Berni recorrió Bolivia, Ecuador, Perú y Colombia gracias a una beca de la Comisión Nacional de Bellas Artes para estudiar la cultura colonial y precolombina en Latinoamérica. Entre otras cosas, este viaje coincidió con un acercamiento del artista al realismo social de cuño

¹⁰³⁰ Considerando el carácter nacionalista del arte colombiano de finales de los treinta y comienzo de los cuarenta, Luis Duque Gómez habló de “un grupo que quería orientar la cuestión artística hacia buscar un poco las raíces en el arte, respondiendo a las influencias de México, de Perú y de Ecuador, en donde se gestaban movimientos artísticos, novelísticos y hasta movimientos históricos tratando de buscar la raíz indígena” (Cfr. entrevista de J. E. Rueda Enciso a Luis Duque Gómez, octubre de 1989, cit. en J. E. Rueda Enciso, *op. cit.* p. 69).

mexicano y andino. Otro viaje hacia el interior de América fue el del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien, entre 1942 y 1943, aprovechando el dinero ganado durante una permanencia de seis meses en los Estados Unidos, transcurrió primero un periodo en México, donde fue aceptado como asistente por José Clemente Orozco y entabló amistad con el poeta chileno Pablo Neruda, y luego emprendió un viaje a través de varios países de América Latina, entre los cuales Perú, Brasil, Chile, Argentina y Uruguay. Durante este viaje, tocó con mano la opresión de los indígenas y decidió poner esta temática el centro de su obra. Cabe recordar, además, la visita que otro artista ecuatoriano, Eduardo Kingman, hizo en 1943 al sitio arqueológico de San Agustín en compañía de Juan Friede, quien ya había llevado allí artistas como Pedro Nel Gómez y Carlos Correa¹⁰³¹. El año siguiente, San Agustín fue también la meta de dos escultores de entonación “modernista”, el vasco-español Jorge de Oteiza y el colombiano Edgar Negret, quienes quedaron profundamente impactados por el sitio. Asimismo, el venezolano Héctor Poleo, luego de haber permanecido por un periodo en México, a finales de los treinta, para estudiar pintura mural, a comienzo de los cuarenta viajó a lo largo de Colombia y Ecuador, observando la realidad social y buscando intercambios con otros artistas. No se puede soslayar, como último, la gira que el mexicano David Alfaro Siqueiros, partiendo de Chile, realizó en 1943 a través de Perú, Ecuador, Colombia y Cuba para empujar los artistas de la región a comprometerse, en su obra, con el antifascismo.

La guerra en Europa propició un giro de América hacia sí misma, similar al que ocurrió en coincidencia de la Primera guerra mundial; y reactivó la imagen de América – sin distinguir, en muchos casos, entre Norte y Sur América - como tierra del porvenir. Alimentaron esta imagen intelectuales europeos, como el austriaco Stefan Zweig (*Brasil, país de futuro*, 1942) o antes el conde de Keyserling (*Meditaciones suramericanas*, 1930); y lo mismo hicieron algunos intelectuales americanos, como el Ángel Guido de *Redescubrimiento de América en el arte* (1944), que veían en la joven y vital América una tierra capaz todavía de producir

¹⁰³¹ Cfr. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 148.

mitos y destinada a tomar el puesto de la vieja, estancada y decadente Europa en la determinación de los destinos mundiales.

Colombia no fue ajena a estas ideas. El exiliado español Clemente Airó, escritor y editor de la importante revista *Espiral*, fundada en 1944, tenía una posición similar a la de Stefan Zweig acerca de la civilización occidental. A sus ojos, la Segunda guerra mundial era la demostración del desvío devastador de la ideología del progreso, del capitalismo económico y del liberalismo político, luego de que estos habían contribuido, en el siglo XIX, a grandes adelantos sociales. A sus ojos, los principales factores que produjeron las matanzas colectivas de las dos guerras mundiales fueron el aumento del poderío técnico del hombre y el consecuente despertar de la avidez de los individuos y de las naciones¹⁰³².

Por su lado, el crítico Walter Engel, un austriaco que emigró a Colombia en 1938, creyó por un tiempo en este mesianismo americano. En el artículo “La pintura moderna tendrá dos polos en la posguerra”, publicado en 1944 en la revista *Espiral*, que en sus comienzos fue el principal vector de estas ideas, plantea la idea que Latinoamérica era destinada a ser, junto con París, el principal polo artístico del mundo en la posguerra¹⁰³³. Y una concepción similar la expresó, en 1945, el pintor Carlos Correa, cuando dijo a *El Sábado* que “gracias a la guerra hemos abierto los ojos y ya tenemos fe en nosotros mismos. Pocos pintores serios en Colombia seguirán pensando en la “Escuela de París” como se usaba antes de esta hecatombe”¹⁰³⁴. También un artículo sin firma, pero atribuible a Gonzalo Ariza, que apareció en 1945 sobre *El Tiempo* asocia la hecatombe de las dos guerras mundiales a un posible fin de la hegemonía estética de la Escuela de París. Comentando un artículo de la revista *Time*, en el cual se hablaba de unos estudiantes franceses de Bellas Artes que

¹⁰³² Cfr. Clemente Airó, “Apuntaciones para un estudio sobre la acción del trabajador intelectual”, en *Espiral*, n. 10, Bogotá, abril de 1945, p.4.

¹⁰³³ Walter Engel, “La pintura moderna tendrá dos polos en la post- guerra”, en *Espiral*, n. 7, Bogotá, octubre de 1944, pp. 10- 12.

¹⁰³⁴ “Carlos Correa dice”, en *Sábado*, Bogotá, 24 de febrero de 1945, sip. De las declaraciones contenidas en la nota, se desprende que en ese momento el artista estaba proyectado hacia el mural. Consideraba que los políticos debían imitar a José Vasconcelos y utilizar el arte como instrumento de su grandeza. En particular, se refiere a los muros de la ciudad universitaria, diciendo que esperaban ser pintados. Desde una postura nacionalista, hostil a las influencias foráneas, identifica unas limitaciones para el arte local en la morbosa y mística herencia española, así como en algunos vicios franceses.

quisieron descolgar los cuadros de la *Ecole de Paris* de una exposición montada en la capital francesa luego de la llegada de los aliados, el articulista de *El Tiempo* afirma que la liberación de la metrópoli por parte de los americanos venía a marcar también la liberación de los pintores americanos de la influencia francesa y se dice con fiado que a partir de ese momento los artistas y los críticos americanos empezarán a pensar en un arte ligado a sus propios países y a sus propios ambientes y problemas¹⁰³⁵.

Sin embargo, todo este entusiasmo americanista hacia el cual convergieron la tradición del nacionalismo cultural americano, el indigenismo político y las utopías regeneradoras de algunos intelectuales europeos y americanos, no estaba destinado a tener larga duración. Luego del fin de la Segunda guerra mundial, las lógicas impuestas por la guerra fría empezaron a discutir la forma y los contenidos de la estética americanista, sin por esto cuestionar su carga identitaria. El realismo-social expresionista, principal forma histórica del americanismo hasta aquel momento, se vio enfrentado primero por discursos plásticos que se reconectaban a la Escuela de París (cuya tradición, lejos de extinguirse, había encontrado protección y había sido relanzada, como símbolo del mundo libre, por el Museo de Arte Moderno de Nueva York) y luego, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, por nuevas modalidades de expresión, como el arte conceptual, las instalaciones y los *happenings*, que revolucionaron desde los fundamentos las técnicas tradicionales de expresión artística.

El padre de la historiografía indigenista en Colombia

Marcado por un profundo pesimismo frente el estado de la cultura europea y no exento de elementos profético-mesiánicos, el “agustinismo” de Juan Friede encaja dentro del americanismo cultural de la primera mitad de los cuarenta. Es una variante del

¹⁰³⁵ Gonzalo Ariza (atr.), “El final del Ecole de Paris”, *El Tiempo*, 11 de febrero de 1945, p. 3. Proponiendo el ejemplo de Matisse, el autor recuerda que la guerra no tuvo la mínima influencia sobre los pintores del Ecole de París; sin embargo, espera que los nuevos tiempos puedan servir para libertar el arte americano de los ismos europeos. El autor presiente el fin de la centralidad de París en el arte, pero no prevé todavía que la tradición de la Escuela de París no solo sobrevivirá, sino que tendrá su nuevo centro en América, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

“americanismo” continental, en el cual resuenan ecos de Zweig, de Keyserling, de Guido y de quienes, como Pedro Nel Gómez, adherían a este tipo de pensamiento en Colombia. No asombra, por lo tanto, encontrar a Friede, a mitad de los cuarenta, al lado de Clemente Airó y Walter Engel como colaborador de la revista *Espiral* y como autor de libros para las ediciones de *Espiral*.

Sin embargo, luego de mudarse en las inmediaciones de San Agustín, el compromiso de Friede con el “americanismo” cultural empezó a disminuir en favor de un indigenismo historiográfico militante. El empresario no dejó nunca de interesarse en el arte y en las cuestiones estéticas, pero concentró cada vez más su atención sobre la dramática realidad socioeconómica de los indígenas y sobre el estudio de los procesos históricos que la determinaron, con la intención manifiesta de denunciar abusos y reivindicar justicia para los pueblos originarios.

Los primeros trabajos histórico-políticos de Friede - *Los indios del Alto Magdalena: vida, lucha y exterminio* (Editorial Centro, 1943) o *El indio en lucha por la tierra* (Ediciones Espiral, 1944) - estudian el problema de la parcelación de las tierras y fueron realizados en estrecha coordinación con el Instituto Indigenista¹⁰³⁶. Otro texto inaugural que cabe mencionar es *Comunidades indígenas del macizo colombiano*, publicado en 1944 por cuenta del Instituto Indigenista de Colombia, cuya sede se encontraba en Bogotá¹⁰³⁷.

¹⁰³⁶ Las tesis de Friede fueron reprobadas con dureza por Arciniegas, cuyo indigenismo nunca pasó de una fantasía romántica. Véase los comentarios sobre *El indio en lucha por la tierra* en Germán Arciniegas, “Una cuestión histórica: ¿Querían los indios la independencia?”, *El Tiempo*, Bogotá, sábado 18 de noviembre de 1944, p.4.

¹⁰³⁷ El contacto directo con los indígenas del Cauca, la influencia de Antonio García, así como las relaciones que mantuvo con otros miembros del Instituto Indigenista de Colombia resultan importantes para comprender este giro historiográfico. Hay que tener en cuenta, además, que Friede mantuvo una relación personal con Manuel Quintín Lame Chantre, jefe de los indígenas de Ortega y de parte de los de Chaparral, el cual estaba a su vez conectado con el Instituto Indigenista de Colombia (Cfr. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 140). Entre otras cosas, Friede fue el padrino de una de las hijas de Quintín Lame.

Las monografías sobre Carlos Correa (1945) y Luis Alberto Acuña (1946)

En el frente artístico, los avances más significativos de Friede durante el periodo agustiniano consistieron en la publicación de dos monografías de carácter histórico-biográfico: una sobre Carlos Correa (1945) y la otra sobre Luis Alberto Acuña (1946)¹⁰³⁸. El empresario trabajó también para publicar la ya mencionada monografía sobre Pedro Nel Gómez, pero este texto, a pesar de llegar a ser casi ultimado, nunca fue publicado¹⁰³⁹. Otro proyecto incumplido fue el libro *Un arte americano: la escultura precolombina del Magdalena (San Agustín)*, en el cual Friede quería condensar sus reflexiones sobre la estatuaria agustiniana, considerada desde el punto de vista estético. Este texto aparece como obra en preparación en la última página de la monografía sobre Correa, a la voz "Obras del mismo autor". Pero nunca salió. Solo en los años cincuenta aparecería en la revista *Bolívar* un artículo de Friede sobre este argumento, titulado "El arte precolombino del alto Magdalena"¹⁰⁴⁰.

La monografía sobre Correa fue publicada en 1945 por Ediciones Espiral. El volumen, titulado *El pintor colombiano Carlos Correa*, era en doble idioma, español e inglés, lo que señala una voluntad del autor de alcanzar a un público internacional. Listo ya a finales de 1944, debía inicialmente ser publicado por la editorial católica Centro – la misma que 1943 había publicado *Los indios del Alto Magdalena: vida lucha y exterminio* - pero el proyecto naufragó por algunos contenidos considerados en conflicto con el catolicismo (se recuerde, al respecto, que Carlos Correa ya había dado mucho de qué hablar entre los católicos por

¹⁰³⁸ J. E. Ruda Enciso señala la existencia de una monografía de Friede dedicada a Ignacio Gómez Jaramillo, pero aclara que no pudo ubicarla (*op. cit.*, p. 121). No está claro cuál sea su fuente, pero a la base puede haber una equivocación. De todo el material de archivo consultado para este trabajo no aparece ninguna relación epistolar entre Juan Friede y Gómez Jaramillo, ni el rastro de algún proyecto acerca de una monografía sobre el artista.

¹⁰³⁹ Juan Friede y Pedro Nel Gómez discutieron la preparación de la monografía en una serie de cartas que se intercambiaron durante la primera mitad de los cuarenta (las del maestro, ahora, están conservadas en el archivo de Juan Friede en el Archivo General de la Nación). En el marco de este dialogo, se fue delineando un proyecto en el cual Antonio García iba a escribir el prefacio, Pedro Nel Gómez una nota especial y Friede el texto principal. Todo debía estar acompañado por imágenes de la obra del maestro y traducido al inglés, como sucede en las dos monografías que Friede sí alcanzó a publicar (las sobre Correa y Acuña).

¹⁰⁴⁰ Juan Friede, "El arte precolombino del alto Magdalena", en revista *Bolívar*, n. 32, Bogotá, 1954, pp. 246-255.

su *Anunciación* de 1941). Descartada la editorial Centro, el libro salió por Ediciones Espiral, que, en cuanto emanación de la homónima revista, era cercana a las posiciones de la izquierda liberal y, por lo tanto, más en sintonía con las posiciones tanto de Friede como de Correa.

No es este el lugar para analizar a fondo el recuento que Friede hace de la trayectoria de Correa, pero vale la pena detenerse un momento en las páginas iniciales del volumen, que son importantes para entender la concepción que Friede tenía del arte y de la crítica. Cercano a la sociología del arte, el enfoque privilegiado por la crítica de orientación marxista, Friede consideraba las artes plásticas como un producto de carácter social¹⁰⁴¹. “La obra de arte – se lee - es [...] la consciencia social vertida en forma plástica”¹⁰⁴². Una obra es siempre, consciente o inconscientemente, hija de su tiempo, “producto de las imperantes fuerzas sociales”¹⁰⁴³; en ella “se polariza, en condiciones propicias, el conjunto de emociones, tradiciones, luchas, odios y preferencias que viven en el pueblo y que podemos llamar “conciencia social””¹⁰⁴⁴.

Por estas razones, el autor piensa que la crítica no puede ser un ejercicio subjetivo, guiado únicamente por un criterio individual de gusto. “La crítica contemporánea en Colombia – escribe - se reduce en lo esencial a la descripción de la obra y de las emociones que ella provoca en el espectador, quien, en condición de crítico, hace resaltar sus preferencias personales, quedando la obra víctima desamparada de su más o menos pronunciado engreimiento”¹⁰⁴⁵. En últimas, la crítica no debe establecer si una obra es buena o mala, sino mostrar cuales son las fuerzas sociales que la determinaron. Una obra puede ser comprendida en profundidad solo evidenciando los nexos que la conectan con su contexto de producción. Solo así es posible llegar a percibir las reales emociones que emanan de ella;

¹⁰⁴¹ Es posible que este enfoque sociológico fuera el resultado del contacto de Friede con Antonio García, pero no se puede excluir que se remonte a cuando, durante su juventud, tomó cursos de arte en París.

¹⁰⁴² Juan Friede, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, ed. Espiral, 1945, p.9.

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

y este ejercicio de contextualización - aclara Friede - no disminuye el goce estético, al contrario, lo incrementa.

Este es el enfoque teórico y crítico a partir del cual Friede se acerca a la obra de Carlos Correa, el artista al cual estuvo en absoluto más cercano, junto con Pedro Nel Gómez. Su propósito es “colocar la obra de Correa dentro de la sociedad colombiana; descubrir los lazos que la unen a ella; explicar la íntima razón de su ser y del contacto con la realidad americana”¹⁰⁴⁶.

El artista es presentado como el exponente de “un núcleo de artistas colombianos que, con Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña, encabezan el movimiento de liberación de un arte imitativo, que domina todavía un vasto campo del arte pictórico en Colombia”¹⁰⁴⁷. Con la expresión “arte imitativo”, Friede se refiere al arte colombiano de los periodos colonial y republicano, que consideraba apegado pasivamente a los modelos europeos, primero españoles y luego franceses. Estos nuevos artistas, al contrario, “buscan una nueva plástica, para en ella verter la vida americana”¹⁰⁴⁸.

La otra monografía, titulada *Luis Alberto Acuña pintor colombiano*, fue publicada en 1946 por la Editorial Amerindia de Bogotá. La aparición de este texto es, en realidad, algo sorprendente, ya que en la primera mitad de los años cuarenta no hay rastros de particulares contactos entre Acuña y Friede. Posiblemente entre los dos hubo un acercamiento solo luego del surgimiento, en 1942, del Instituto Indigenista Colombiano, en el cual ambos estuvieron involucrados. Resulta significativo, además, que esta vez no fuera *Espiral* a publicar la monografía, sino una editorial denominada Amerindia, posiblemente vinculada al Instituto Indigenista Colombiano.

En la introducción al texto, Friede remarca los mismos conceptos teóricos y críticos ya expresados en el anterior volumen. Pero ahonda más en la polémica en contra de la crítica oficial, reputándola una crítica de clase, que recurre a su oficio como arma de lucha social.

¹⁰⁴⁶ Ibid.

¹⁰⁴⁷ Ibid.

¹⁰⁴⁸ Ibid., p.8.

A esa altura, la sociedad colombiana ya tenía una estructura compleja, en la cual convivían múltiples grupos sociales, con intereses e ideologías encontrados. Dentro de este contexto, Friede considera que los críticos oficiales “utilizan su oficio para aniquilar por todos los medios disponibles las manifestaciones artísticas que no corresponden al “gusto” del grupo social dominante, convirtiendo así la crítica de arte de una ciencia, en un arma de lucha social”; y se trata de “una lucha social que, principiando con palabras, pasa a los hechos, cuando las condiciones político-sociales se lo permiten”¹⁰⁴⁹. Para aclarar sus afirmaciones, el empresario hace algunos ejemplos relativos a casos internacionales. Menciona la aversión de los nazis hacia el arte moderno, que tras la llegada de Hitler al poder condujo a la destrucción material de numerosas obras y a la persecución física de los pintores. Pero cita también ejemplos americanos, como la mutilación de frescos de Rivera y Orozco en México de parte de sectores reaccionarios de la sociedad mexicana, u la destrucción de los frescos de Diego Rivera en el Rockefeller Center de Nueva York, exigida por Nelson Rockefeller.

La polémica con Jorge de Oteiza

Mientras estuvo en San Agustín, Juan Friede siguió siendo un convencido “americanista”, con una concepción estética realista, étnica y social, cercana a los ejemplos de la escuela mexicana o a la obra de pintores como Eduardo Kingman. Esto explica la reacción contrariada que tuvo en 1945 cuando vino a contacto con un texto que, como se verá más adelante, tuvo un fuerte impacto en el medio artístico colombiano: la *Carta a los pintores de América* del escultor vanguardista vasco-español Jorge de Oteiza. Publicado en 1944 sobre la Revista de la Universidad del Cauca, este texto negaba la posibilidad de un “americanismo” artístico radical y auspiciaba un esfuerzo para rehabilitar el ejemplo de las vanguardias europeas frente a los modelos mexicanos.

Oteiza, quien entre 1942 y 1946 estuvo viviendo en Popayán, había publicado su texto como reacción frente a las peroratas “americanistas” hechas el año anterior por el mexicano David Alfaro Siqueiros durante su breve estadía en Bogotá. Como ya señalado, la carta – él

¹⁰⁴⁹ Ibid., p.6.

la denominó así, pero en realidad se trata de un ensayo - salió primero en la revista de la Universidad del Cauca, pero luego fue publicada integralmente también en el noveno número de la revista capitalina *Espiral*, alcanzando así un público notablemente mayor.

La *Carta a los pintores de América* tuvo que impactar profundamente a Friede si este el 17 de abril de 1945 se decidió a escribir a Oteiza, desde su residencia de San Agustín, para rebatir algunas de sus afirmaciones¹⁰⁵⁰. Hasta el momento inédita, la carta del empresario (Fig. 214) no contesta la neta postura “modernista” del español – este es un dato relevante, porque señala que a sus ojos el lenguaje modernista no constituía, de por sí, algo problemático - sino el europeísmo radical implicado por esa postura. Oteiza consideraba que la imitación del lenguaje “modernista” elaborado por las vanguardias históricas europeas fuera algo positivo para América; para Friede, al revés, esta concepción era sintomática de una actitud colonialista, arrogante y tendiente a descalificar, desde la raíz, toda búsqueda de independencia en el arte moderno americano¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Carta de Juan Friede a Jorge de Oteiza, San Agustín, Huila, 17 de abril de 1945, en Archivo de Juan Friede, Bogotá, Archivo General de la Nación. Considerando que Friede estuvo viviendo en San Agustín entre 1943 y 1945 y que está documentado un viaje de Oteiza a San Agustín en 1944, en compañía, entre otros, del entonces joven escultor Edgar Negret, se puede plantear el hecho de que los dos pudieron encontrarse personalmente. Es bastante probable que al llegar a San Agustín, Oteiza y Negret hayan sido puestos en contacto con Friede, que en la zona era una personalidad destacada y que, como ellos, estaba preocupado por un abordaje estético a la estatuaría.

¹⁰⁵¹ Ibid. Friede reitera un concepto habitual en sus escritos de la época: el de la inautenticidad de mucho arte producido en América. A sus ojos, hay una contradicción entre las condiciones naturales (biológicas) de vida en las zonas tropicales y las formas culturales que se producen en estas mismas zonas. Las segundas no reflejan las primeras; sino, más bien, formas culturales europeas importadas. “Las condiciones de vida – escribe - influyen el arte y lo transforman. Cuando el arte no corresponde, cuando no está arraigado en estas condiciones, se vuelve superficial, pierde su vitalidad, su fuerza evolutiva, se torna “manierista”” (Ibid.)

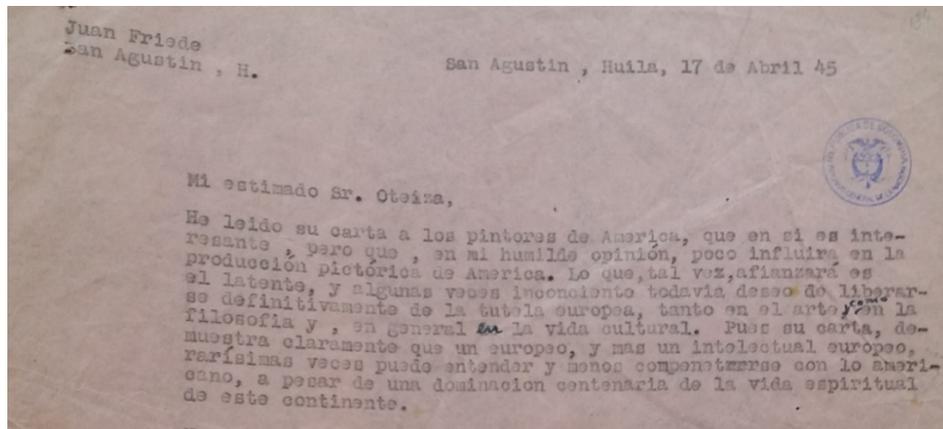


Ilustración 214 – El encabezado de la carta de Friede a Oteiza del 17 de abril de 1945.

“Su carta – escribe Friede - demuestra claramente que un europeo, y más un intelectual europeo, rarísimas veces puede entender y menos compenetrarse con lo americano, a pesar de una dominación centenaria de la vida espiritual de este continente”¹⁰⁵². La conclusión del empresario es que, por esta misma razón, el texto de Oteiza no podía influir en la producción artística americana; al revés, no haría sino aumentar el deseo, latente en América, de emanciparse de la cultura europea.

“América – se lee - tiene su propia faz, que Ud. no conoce y cuya existencia no sospecha. América tiene selvas, montañas, el campo. Tiene hombres, estilos, arquitectura, arte, que no tiene nada que ver con la gente que Ud. conoce. Tiene su idioma, su modo de pensar, su forma de vivir. Esta América ha producido el renacimiento de la pintura mural, un hecho que no se debe a que “les dieron muros a los artistas”, sino que está arraigado en la vida americana”¹⁰⁵³. Aludiendo a todas las Américas, Friede recuerda que la región ya había ganado dos guerras mundiales y producido, además del renacimiento del mural, el renacimiento de la novela. “La fuerza vital que tiene este continente – dice - apenas se está cristalizando en formas plásticas, apenas está naciendo un arte americano”¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵² Ibid.

¹⁰⁵³ Ibid.

¹⁰⁵⁴ Ibid.

Friede piensa que Europa le debía el “modernismo” a las culturas extraeuropeas y a la afirmación de Oteiza, según la cual sin el francés Gauguin no hubiera habido pintura americana, responde que sin América no hubiera habido Gauguin, aludiendo a la ascendencia peruana del pintor – su abuela era la socialista y feminista francesa, de padre peruano, Flora Tristán – y a sus años de infancia transcurridos en Lima, cuya memoria no dejó de impactar su arte¹⁰⁵⁵. Asimismo, el empresario refuta la idea del cubismo como punto de partida del arte moderno, subrayando que este le “debe gran parte de su surgimiento al arte africano, al arte antieuropeo”¹⁰⁵⁶.

Aludiendo implícitamente a sus transcurso en el movimiento estudiantil *Vanderfiegel*, Friede recuerda que “el “antieuropeísmo, es decir, el anhelo a un primitivismo, la negación del valor de un híper-individualismo, el antitradicionalísimo, los movimientos que tenían por objeto la vuelta a la naturaleza y muchos otros que se sentían en la vida europea, tanto política, como espiritual en los últimos decenios, todo esto jugó un papel importante en la fracasada, a mi modo de ver, tentativa de revivir una cultura que junto con la sociedad y con su organización tendrá que desaparecer”¹⁰⁵⁷.

“Los europeos o “europeizantes” – afirma - que vienen o viven en este país tendrán que fracasar si en vez de criticar, es decir, comparar las manifestaciones culturales de este continente con las de Europa, no se preocuparan seriamente con el estudio de los autóctonos elementos americanos, que existen en este continente. Tratar de detener con anatemas, manifestaciones como las de artistas colombianos, o mejicanos, que se dirigen contra el arte europeo, limita alo ridículo. Ud. debe darse cuenta, sr. Oteiza, que Ud. condena estas manifestaciones en nombre de una cultura completamente desprestigiada, una cultura, que no solo llevó dos veces la humanidad al desastre (guerras mundiales) sino que ha perdido ambas veces; una cultura que sin la ayuda de estos hombres que Ud. quiere

¹⁰⁵⁵ En 1850, tras el golpe de Estado de Napoleón III, los padres de Gauguin dejaron París y partieron hacia el Perú. El padre del artista, Clovis Gauguin, murió durante el viaje y Paul, que entonces tenía 18 meses de edad, viviría en Lima hasta los siete años con la madre, Alina María Chazal, y la hermana.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

amaestrar con sus doctrinas, hubiera perecido no solo moralmente, sino también materialmente bajo el fuego de la destrucción”¹⁰⁵⁸.

Friede concluye informado a Oteiza que le iba a enviar la monografía sobre Carlos Correa que acababa de publicar y comentándole que tenía otros dos libros en preparación, uno sobre Acuña y otro sobre Pedro Nel Gómez, todos protagonistas del proceso de liberación del arte americano de las falsificaciones derivadas por la imitación servil del arte europeo. No fue entonces el “modernismo” en sí, sino su sello europeo, lo que hizo reaccionar a Friede frente a las argumentaciones de Oteiza.

Aberturas hacia un americanismo “modernista”

En la segunda mitad de 1945, tras dejar el Alto de los Ídolos, Friede mantuvo firme su postura americanista. Sin embargo, analizando sus escritos de la época, se percibe una superación del modelo pedronelista en favor del recurso a soluciones plásticas de corte “modernista” al fin de transmitir contenidos íntimamente americanos.

Esta abertura evidencia una reducción de su distancia de Oteiza. El contacto con el pensamiento del español y el contemporáneo descubrimiento de la obra de jóvenes artistas emergentes como Alejandro Obregón o Enrique Grau, quienes ya hacia mitad de los cuarenta, sin abandonar la tensión hacia la “nacionalización de las imágenes”, habían empezado a abandonar los modelos realistas-sociales de corte mexicano para asimilar elementos “modernistas” de cuño europeo, tuvieron que jugar un papel importante en esta ampliación de la perspectiva de Friede¹⁰⁵⁹.

La mitad de los años cuarenta es un momento clave para la evolución del arte nacional. Fue entonces que un grupo de artistas, críticos e intelectuales empezó a poner las bases para una progresiva y variada “nacionalización”, o si se quiere “americanización”, del

¹⁰⁵⁸ Ibid.

¹⁰⁵⁹ Una primera señal de la abertura de Friede al “modernismo” de la Escuela de París se desprende del título de un artículo (“El arte contemporáneo como expresión plástica de la vida moderna”) que envió a la redacción de *El Tiempo* en respuesta a un artículo de Gonzalo Ariza, publicado el 8 de octubre de 1944, en el cual el arte moderno era atacado, argumentando que tuvo una nefasta influencia moral en los años que precedieron la Segunda guerra mundial. Friede lee siempre el arte como reflejo de la sociedad y considera que el arte moderno no sea un capricho, sino un reflejo de fuerzas sociales objetivas.

“modernismo”, anticipando en una década lo que luego sería el eje del discurso crítico de Marta Traba. Fueron sobre todo los artistas jóvenes quienes cumplieron la función de instalar las practicas modernistas, mientras los críticos y los intelectuales – estos últimos no siempre jóvenes, como en el caso de Juan Friede - se esforzaron por canalizar estas prácticas en el cauce del “americanismo”, manteniendo así en vida toda una ya pluridecenal tradición cultural orientada a la “nacionalización de las imágenes” y, más en general, de la cultura colombiana. En el fondo, asistimos a la misma dinámica de comienzo de los años veinte, donde los artistas plasman un discurso elaborado por los intelectuales.

Una nota sobre Enrique Grau (1946)

El encuentro de Juan Friede con la obra de Enrique Grau - uno de los primeros artistas colombianos en explorar soluciones modernas alternativas al realismo de inspiración mexicana - es testimoniado por un artículo que apareció el 12 de mayo de 1946 sobre las páginas de *El Tiempo* (Fig. 215). En la nota, el empresario comenta una exposición del artista en la Biblioteca Nacional de Bogotá, en la cual se podían apreciar los frutos de una reciente experiencia de aprendizaje en el *Art Students League* de Nueva York (1941-1943)¹⁰⁶⁰.



Ilustración 215 – La nota de Friede sobre Enrique Grau, en *El Tiempo*, 12 de mayo de 1946.

¹⁰⁶⁰ Juan Friede, “Enrique Grau Araujo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1946, sip.

Delante del violento expresionismo que caracterizaba en ese momento la obra de Grau, Friede cataloga al artista como “un auténtico representante del Arte Moderno, que tiene muy pocos cultivadores entre los pintores del país”. Grau no copiaba la realidad, ni mucho menos la idealizaba; se limitaba a interpretarla libremente, sin excluir los aspectos menos agradables. “El arte moderno – comenta Friede - penetra, aprovechando todos los adelantos técnicos de la época, en la esencia de las cosas, sin preocuparse por producir verídicamente y muchos menos idealizar las formas exteriores de las cosas, que son momentáneas, pasajeras y sin importancia en la vida real”¹⁰⁶¹.

Con base en su enfoque teórico de cuño sociológico, Friede considera que la modernidad de un artista no está en los temas que escoge o en el estilo que utiliza, sino en la capacidad de advertir las fuerzas sociales que se despliegan en el propio tiempo. “Para ser moderno – escribe - no es necesario pintar bombas atómicas, huelgas y manifestaciones, guerras, hambres y epidemias. Basta que el artista sienta las pulsaciones sociales que en su alrededor palpitan; que se compenetre con la realidad de la vida moderna, que es ciencia y exactitud para todo lo que pinte: lindas mujeres o humildes lavadoras, playas del mar o patios de prisión, huelgas o retratos familiares, hombres de negocios o líderes comunistas”¹⁰⁶².

Detrás de dibujos, xilografías, litografías y aguafuertes que Grau realizó luego de su periodo de estudio en Estados Unidos, Friede percibe la presencia de una modalidad de visión típicamente moderna; sin embargo, a la hora de juzgar sus trabajos, no esconde que mucha de las obras “pecan de un expresionismo exagerado que nos parece de mal gusto, de afectación: manos retorcidas, piernas esqueléticas, ojos grandes, desmesuradamente abiertos, cuerpos tísicos. Toda esta producción pictórica a base de temas sociales no nos parece sincera, ni sentida”¹⁰⁶³. Se refiere, en particular, a la exageración, tanto pictórica como ideológica, de la *Joven comunista*. A esta obra, Friede prefiere una pintura ambientada en el metro neoyorquino, en cuanto habla con autenticidad de la soledad del

¹⁰⁶¹ Ibid.

¹⁰⁶² Ibid.

¹⁰⁶³ Ibid.

hombre moderno. “El epicentro del arte – escribe - es otra vez, como lo era en las grandes épocas de la humanidad, el hombre, su vida y sus problemas”¹⁰⁶⁴.

Una nota sobre Alejandro Obregón (1947)

Más importante aún, en relación con el tema que nos ocupa, es un artículo dedicado a Alejandro Obregón - artista destinado, dentro de poco, a tomar el liderazgo de la nueva plástica nacional – que Friede publicó en 1947 sobre *El Tiempo*. Friede y Obregón se conocieron personalmente en 1944, cuando el empresario alquiló la mansarda de su casa de Bogotá a Ignacio Gómez Jaramillo, el cual fijó allí su estudio y al poco tiempo empezó a compartirlo con el joven Alejandro Obregón, quien acababa de regresar al país tras un cuatrienio en Barcelona (1940-1944). “En el año 44 – recuerda Margot Villa, esposa de Gómez Jaramillo - Juan les alquiló la mansarda a Ignacio y a Alejandro Obregón. Es que Alejandro Obregón acababa de llegar del extranjero, era joven... En realidad, la mansarda se la alquiló Juan a Ignacio, entonces Ignacio la compartió con Alejandro, pagaban 30 pesos al mes”¹⁰⁶⁵.

Que uno de los artistas de punta de la vieja guardia nacionalista de los treinta se haya cruzado, en la mansarda de Friede, con el futuro líder de la avanzada “modernista”, es un hecho denso de significación, que señala, por sí solo, un importante momento de transición dentro de la escena artística colombiana. “Es decir – comenta oportunamente Rueda Enciso - que en la mansarda se reunieron dos estilos, el “prácticamente clásico” de Gómez Jaramillo y el “novedoso” de Obregón”¹⁰⁶⁶. Pero no había contrastes o tensiones. La vieja gloria del americanismo nacional convivía sin particulares tensiones con el joven emergente, lleno de inquietudes estéticas.

El mismo Friede, por el hecho de fijarse en ambas generaciones, sin nunca llegar a contraponerlas, atestigua ese momento de armoniosa cohabitación. Pero ¿cuál era el elemento que permitía la convivencia? Posiblemente el perdurar, a pesar de las

¹⁰⁶⁴ Ibid.

¹⁰⁶⁵ Cfr. J. E. Rueda Enciso, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁶⁶ Ibid., p. 167.

modificaciones en el lenguaje pictórico y en los temas tratados, de una tensión hacia la “nacionalización de las imágenes”. El horizonte común que unía a todos seguía siendo la voluntad de americanizar la representación. Este es un tema de larga duración, cuya vitalidad, a pesar de las múltiples tensiones y divisiones que interesaron la evolución del campo artístico nacional, depende sobre todo de la vigencia que siguió teniendo entre los círculos de los intelectuales-políticos, a los cuales los artistas estaban allegados.

Si bien no era un político, durante los cuarenta Friede fue uno de los intelectuales que más se preocupó por el tema de la “nacionalización de las imágenes” y no es de extrañar si, al tomar contacto con los primeros conatos de “modernismo” local, se activara por encauzarlos dentro de la gran corriente del americanismo. Lo muestra con claridad el artículo antes mencionado sobre Alejandro Obregón que el empresario publicó sobre *El Tiempo* y que, sucesivamente, apareció también, ampliado, sobre una revista francesa¹⁰⁶⁷.

En la nota, Friede propone una lectura americanizante de la obra reciente de Obregón. Desde su punto de vista, el artista trajo de Europa una impostación naturalista y una paleta a base de grises y de ocre; ambos estos elementos, a su juicio, reflejaban el influjo del clima y el medio artístico europeo, sin embargo, luego de tres años en Colombia, tanto la impostación naturalista como la paleta grisácea se fueron diluyendo y, en su lugar, comenzaron a aparecer trazos más americanos. “Compenetrado con la luz americana – escribe Friede –, cambió de estilo. Poco a poco dejó los grises y los ocre indefinidos de su escuela española para pintar con azules, negros y rojos, todos encerrados dentro de planos de color delineados. Debido, tal vez, a reminiscencias europeas o para contrarrestar la brillantez de los colores claros de la costa, su paleta es oscura todavía, pero ya bien definida, ajustada a límites exactos de planos cromáticos”¹⁰⁶⁸. El empresario anota también que “la transformación que sufrió su obra no se limitó al colorido, abarcó también su concepción artística. Obregón, cegado por esa luz tropical que acerca el fondo y hace aparecer todos

¹⁰⁶⁷ Juan Friede, “Alejandro Obregón”, en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 4 de enero de 1948, p. 2 y 4, en archivo Eiger, n. 4031.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

los objetos como si estuviesen colocados en un solo plano, esta luz que no conoce las largas sombras de claroscuro exagerado, como sucede en los países en donde el sol no abandona el horizonte y la luz subraya la perspectiva lineal, deja definitivamente los elementos naturalistas para entregarse a la pintura plana, sintética y de grandes masas de color. Comprende que el naturalismo es ajeno a su tierra. Y verdaderamente: el cubo, por ejemplo, de una caja unicolor se ve como un rectángulo plano en la luz tropical. Otro elemento tropical sigue en Alejandro Obregón y es el de la estilización. Es interesante observar como este pintor, a pesar de haber llegado a Colombia compenetrado del acervo cultural plástico de Europa, el cual se caracteriza por la diferenciación acentuada de formas, planos y colores – lo que, a su vez, produjo un vasto campo para un individualismo exagerado – abandona esta diferenciación, esta búsqueda desesperante de siempre nuevas y variadas formas y colores y adopta la simplificación, la economía, la estilización. La misma naturaleza americana coopera en la aplicación de este concepto, si se piensa en la uniformidad de su paisaje y en la facilidad con que este se descompone en grandes planos uniformes, donde las diversidades individuales de las especies se diluyen en la grandiosidad del espacio miles de kilómetros cuadrados de selva, de ríos, de llanos, de pampas”¹⁰⁶⁹.

Ante el Salón de Jóvenes Pintores Colombianos (1947)

El creciente interés que, tras regresar de San Agustín, Friede comenzó a mostrar por el arte emergente aparece también de un artículo que publicó en mayo de 1947 sobre la *Revista de Indias* acerca del Salón de los Jóvenes Pintores Colombianos, un evento muy significativo en la historia del arte moderno del país¹⁰⁷⁰. Organizado en el mes de abril por el Ministerio de Educación, el evento delineó un neto avance de los planteos “modernistas” y, por lo tanto, como comentó el mismo Friede, merece “anotarse en los anales de la historia del arte colombiano”.

¹⁰⁶⁹ Ibid.

¹⁰⁷⁰ Juan Friede, "El Salón de los jóvenes pintores colombianos", en *Revista de las Indias*, Bogotá, mayo de 1947, pp. 465-468.

Lo que impresionó positivamente al empresario fue el alinearse de muchos artistas alrededor de un realismo crudo, alcanzado por medio de soluciones plásticas no académicas. “Los jóvenes – escribe - rompieron con sus maestros y con el concepto que reza que el arte es un noble ejercicio que nada tiene que ver con la *baja* realidad de la vida... La guerra, las angustias y las muertes no pasaron inadvertidas en esta juventud. Inquietud en el dibujo, exageración en el tratamiento de los colores, composiciones atrevidas, todo es una parte, consciente o inconsciente, de aquella grandiosa y dolorosa lucha que lleva la humanidad actual”¹⁰⁷¹.

Friede reconoce estas peculiaridades en artistas como Ramírez Villamizar, Lucy Tejada, Fanny Arango, Valencia Mejía; y, al lado de ellos, destaca también un grupo de tendencia expresionista, como los antioqueños Hernando Escobar, Luis Hernández, Hernán Merino y otros más, “por la vehemencia con que trataban sus temas y por las exageraciones deliberadas en el uso de líneas y color”¹⁰⁷².

Según el comerciante, este filón realista-expresionista era el que mejor interpretaba los problemas y las fuerzas que latían en la sociedad colombiana. Afuera de esta línea el arte se volvía desarraigado e inauténtico, como en el caso de dos tendencias opuestas que también eran visibles en el salón: por un lado, una corriente de corte naturalista que se expresaba por medio del paisaje, el bodegón o el retrato y que resultaba anacrónica y descontextualizada en un país que “se industrializa a grandes pasos, perdiendo al mismo tiempo su relación directa con la naturaleza”¹⁰⁷³; por el otro, unas soluciones “ultra modernas” inspiradas en corrientes europeas como el surrealismo (Friede utiliza el término de “superrealismo”, predominante en eso momento) que no tenían ningún tipo de arraigo en la vida nacional. A sus ojos, el surrealismo a la Dalí, practicado por autores como Rozo Vidal y Mario Hernández, era el producto del “estetismo y la supersensibilidad europea” y

¹⁰⁷¹ Ibid.

¹⁰⁷² Ibid.

¹⁰⁷³ Ibid.

su trasplante en un país como Colombia, “con su vida sencilla, algo brusca, pero potente” resultaba caricaturesco¹⁰⁷⁴.

Se evidencia entonces como, al regresar de San Agustín, Juan Friede comenzó a ensanchar el espectro de su gusto estético, hasta incluir soluciones de tipo “modernista”, reconducibles sobre todo al expresionismo. Las propuestas innovadoras de artistas como Grau, Obregón y otros que el comerciante conoció en el Salón de Jóvenes Pintores Colombianos fueron acogidas positivamente, sin por esto renegar de artistas de la generación anterior como Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña o Carlos Correa. Todo era leído como parte de un mismo proceso de “americanización” del arte nacional.

Siqueiros en Bogotá

Luego de analizar el impacto de la exposición de Kingman y de las iniciativas de Friede, pasamos ahora a analizar lo que fue posiblemente el evento más influyente en la estructuración, durante los años cuarenta, de un frente americanista políticamente comprometido dentro del arte colombiano: el paso por Bogotá, a finales de marzo de 1943, del artista mexicano David Alfaro Siqueiros, entonces ya célebre en todo el hemisferio occidental.

El artista aterrizó cuando la Segunda guerra mundial estaba en su fase más cruenta y no estaba todavía claro quien la ganaría. Fue una visita relámpago, de unos pocos días. Sin embargo, tuvo un impacto profundo sobre la intelectualidad colombiana y, en particular, sobre los artistas y los críticos de arte.

La parada del mexicano se insertaba en el marco de una gira por diferentes países latinoamericanos que el mismo pintor organizó para incitar a los artistas y las instituciones a movilizarse en contra del nazi-fascismo y en defensa de la democracia. Para lograr este

¹⁰⁷⁴ Ibid.

cometido, Siqueiros había creado un organismo adrede, el Comité Coordinador de Arte para la Victoria, que en ese específico momento histórico contaba con el apoyo financiero y político de figuras e instituciones poderosas como Nelson Rockefeller y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Naturalmente, ni Rockefeller ni los directivos del MoMA compartían las posiciones estalinistas de Siqueiros, sin embargo, estaban dispuestos a apoyarlo en la lucha contra el nazi-fascismo, que en esa contingencia era un enemigo común tanto de los liberal-demócratas como de los comunistas. El apoyo de los norteamericanos a Siqueiros fue de carácter pragmático, ligado al difícil momento político que el mundo estaba viviendo; un apoyo que, en el fondo, no hacía sino extender al ámbito artístico-cultural aquella alianza estratégica antifascista entre liberal-demócratas y comunistas que se había sellado en el ámbito político-militar¹⁰⁷⁵.

Siqueiros comenzó su gira en Chile, país donde había encontrado asilo político luego de haber sido condenado, en México, por tomar parte, en 1940, a un atentado en contra de la vida del revolucionario ruso León Trotsky. El 7 de febrero de 1943, pudiendo contar con 1500 dólares donados por el gobierno mexicano de Miguel Ávila Camacho, Siqueiros anunció formalmente su gira durante un acto en el Teatro Baquedano de Santiago de Chile. En esa ocasión, el artista formalizó la constitución de un Comité Continental Provisional en Favor de un Arte de América al Servicio de la Victoria de la Democracias y manifestó la intención de recorrer distintos países latinoamericanos para movilizar a los artistas en favor de la producción de un arte público antifascista militante. Las etapas anunciadas inicialmente incluían Lima, Guayaquil, Quito, Bogotá, Panamá, La Habana, y el destino final hubiera tenido que ser Nueva York, donde el artista esperaba de poder pintar, gracias al apoyo de Rockefeller y del MoMA, un gran mural colectivo sobre uno de los muros de la ciudad.

¹⁰⁷⁵ Quizás, en otras circunstancias históricas, una ambición similar de parte un artista estalinista hubiera sido impensable, pero la gran amenaza nazi-fascista que en ese momento se proyectaba sobre el mundo entero volvía posibles también las cosas impensables. Lo lógico es simple: de la misma manera como pudo darse, en el contexto de la Segunda guerra mundial, una alianza estratégica entre Roosevelt y Stalin, podía darse también una alianza entre Siqueiros y el MoMA, esto porque, en ese específico frangente histórico, la causa común del antifascismo primaba sobre las diferencias ideológicas entre capitalistas y comunistas.

Lincoln Kirstein y los murales de Chillán

¿Cómo nació esta *entente cordial* entre Siqueiros y el Moma? Una de las razones fue el entusiasmo que un funcionario del museo norteamericano, Lincoln Kirstein, manifestó en 1942 ante *Muerte al invasor* (Figg. 217 y 218), un imponente mural antifascista, cuyo título original era *Oratoria pictórica*, que el mexicano había pintado en 1942 en la localidad chilena de Chillán, a unos 400 kilómetros al sur de Santiago de Chile, con la colaboración de un equipo internacional de artistas.



Ilustración 216 – La Escuela de México de Chillán, en Chile.



Ilustración 217 – David Alfaro Siqueiros, Muerte al invasor, muro sur.



Ilustración 218- David Alfaro Siqueiros, Muerte al invasor, muro norte.

Kirstein conoció directamente la obra en el marco de un viaje por diferentes países de Suramérica que realizó en 1942, en calidad de funcionario del MoMA, al fin, oficialmente, de adquirir obras para agrandar la hasta entonces exigua colección de arte latinoamericano

del museo neoyorquino, aunque es resabido que, detrás de las cortinas, la gira sirvió también para hacer propaganda pro-Estados Unidos entre los artistas y los intelectuales de la región¹⁰⁷⁶. La finalidad política del viaje es más que evidente. Si bien Kirstein se movía en nombre del museo, su recorrido y la mayoría de las adquisiciones que hizo fueron financiados con dineros de un fondo de inversiones privado, el *Inter American Fund*, detrás del cual se escondía el poderío financiero de Nelson Rockefeller, magnate del petróleo con cuantiosos intereses en Latinoamérica, quien entonces recubría el importante cargo de Coordinador de la Oficina de asuntos interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, OCIAA), desde el cual manejaba las relaciones entre Estados Unidos y América Latina. En esa particular contingencia histórica, la principal preocupación del jefe de la OCIAA era garantizar que ningún país de las Américas se aliara con las potencias del eje y en función de este objetivo, entre otras cosas, recurrió al MoMA - una institución sobre la cual su familia tenía, por tradición, una conspicua influencia - para desplegar una gran operación de propaganda cultural proestadounidense¹⁰⁷⁷. Este cruce entre dineros de Rockefeller, la OCIAA y el MoMA comprueba que el viaje de Kirstein no tuvo una finalidad puramente artística, sino que hizo parte de un más amplio programa de acercamiento cultural y político entre Estados Unidos y Latinoamérica que la potencia del norte promovió a comienzos de los cuarenta – por medio de la OCIAA, y con el MoMA como una de sus centrales operativas – para ganarse la simpatía de los intelectuales y de los pueblos del sur, evitando que estos pudieran ceder ante la propaganda del eje.

Una vez llegado a Chile, Lincoln Kirstein supo del mural de Siqueiros y se desplazó hasta la localidad de Chillán para apreciarlo. La obra recubría las paredes de la biblioteca de la

¹⁰⁷⁶ Para una profundización acerca del viaje de Kirstein - y del viaje paralelo de Alfred Barr en México, Guatemala y Cuba - véase el texto de Michele Greet, "Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American", en Samantha Friedmann y Jodi Hauptmann, *Lincoln Kirstein's modern*, (cat.), MoMA, New York, 2019, pp. 144-152; accesible online: https://post.at.moma.org/content_items/1261-looking-south-lincoln-kirstein-and-latin-american-art

¹⁰⁷⁷ La familia Rockefeller estuvo involucrada en el MoMA desde su fundación y durante la guerra, una vez que Roosevelt nombró a Nelson Rockefeller como coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCIAA), la institución fue transformada por Rockefeller en una de las principales centrales operativas de la OCIAA. Allí se proyectaban y coordinaban actividades de propaganda política proestadounidense y antieje que interesaban los medios prensa, la televisión, la música, el cine y las artes plásticas.

Escuela de México, un pequeño edificio construido gracias a una colecta del pueblo mexicano, luego de un terrible temblor que sacudió Chillán en 1939¹⁰⁷⁸. Sinfonía heroica americanista y antimperialista, himno a la lucha y al sacrificio por la libertad, el mural representa la batalla de los pueblos de México (muro norte) y de Chile (muro sur) para defender su libertad frente a los conquistadores de todos los tiempos. Dispuesta sobre una superficie de 249 metros cuadrados, la obra está pintada al óleo, duco y piroxilina sobre unas planchas de masonite aplicadas, por medio de bastidores metálicos, a las paredes y el techo de la sala, al fin de modificar el espacio arquitectural. Siqueiros buscó dar al conjunto una curvatura semielíptica, considerándola funcional a la apreciación del trabajo de parte del espectador.

Para realizar el mural, el mexicano empleó soluciones novedosas que en su concepto iban a revolucionar el muralismo como se lo había conocido hasta ese momento. Asimismo, para superar la idea burguesa de obra individual, se valió de la colaboración de un grupo de jóvenes artistas chilenos e internacionales, entre los cuales estaba el colombiano Alipio Jaramillo, quien sucesivamente, una vez regresado a su país de origen, se haría portavoz de las ideas del mexicano.

Aunque las fuentes consultadas para este estudio no mencionan ningún encuentro personal entre Kirstein y Siqueiros, existe la probabilidad que un encuentro haya ocurrido - en Chillán o en Santiago de Chile - y que haya sido la base para concretar un proyecto de colaboración entre el MoMA - institución entonces enrolada en la OCIAA - y el artista mexicano en el marco de las actividades de propaganda cultural de los aliados en contra del nazi-

¹⁰⁷⁸ El mural fue inaugurado el 25 de marzo de 1942. ¿Cómo llegó Siqueiros a trabajar en un pequeño pueblo del Chile meridional? El 24 de enero de 1939 Chillán fue víctima de un terremoto devastador y el gobierno mexicano, entonces guiado por Lázaro Cárdenas, decidió participar en la reconstrucción auspiciando una colecta popular. La colecta fue completada en 1941 por el gobierno de Manuel Ávila Camacho y con el dinero recaudado se llevó a cabo la construcción de la Escuela de México, en la localidad de Chillán. La construcción de la escuela coincidió con la llegada de Siqueiros en Chile, luego de haber sido exiliado por haber participado en el asalto de la casa de León Trotsky, en México, el 24 de mayo de 1940. Fue entonces que se otorgaron al mexicano las paredes de la Escuela de México, lo que fue posiblemente también una estrategia para mantenerlo alejado de la capital, Santiago, donde no faltaron voces de protesta por el asilo que se le otorgó.

fascismo¹⁰⁷⁹. De hecho, *Muerte al invasor*, tanto por el tema de la lucha heroica en defensa de la libertad, como por las innovadoras técnicas empleadas, resulta perfectamente compatible con las perspectivas de una institución dedicada al arte moderno que, en ese preciso momento histórico, estaba en primera línea para defender la libertad frente a la amenaza a las potencias del eje. Además, la obra no exhibe patentemente símbolos comunistas que puedan distorsionar el mensaje emancipador. *Muerte al invasor* se configura, así, como el posible resultado de una mediación ideológica y política en relación con los desafíos puestos por la Segunda guerra mundial.

El entusiasmo de Kirstein por el mural de Chillán es testimoniado por algunos artículos que este publicó entre 1942 y 1944. En primer lugar, “*Through an alien eye*”, reproducido en 1942 por la revista antifascista *Forma*, de Santiago de Chile; pero también otros textos, como “La reciente obra mural de Siqueiros en el Conjunto del Muralismo Mexicano” (*Hoy*, 26 junio de 1943) y “Siqueiros en Chillán” (*Magazine of art*, enero de 1944)¹⁰⁸⁰.

En *Through an alien eye*, artículo reproducido casi por completo por Raquel Tibol en su antología de escritos de Siqueiros, Kirstein se muestra deslumbrado ante la audacia formal, la superación de la impostación “folclorista” y el contenido político no-ideológico del mural del mexicano:

“Me habían dicho que los murales de Siqueiros eran ante todo mexicanos, que nada tenían de chilenos. ¿Qué quisieron decirme con esto? Me dijeron que las pinturas no eran decoraciones, que destrozaban las paredes, que el estilo era desconcertante y el color de mal gusto. Pero para mi ojo extranjero cada acusación resultó una alabanza. En efecto, Siqueiros ha violado la superficie del muro. Ha repudiado la debilitada tradición de los corruptores del Renacimiento. Ha destruido el principio de los puristas franceses, que piensan que todo mueble, incluidas sus pinturas, es un objeto de decoración... Las pinturas son ciertamente polémicas, pero sería incorrecto suponer que son políticamente polémicas.

¹⁰⁷⁹ No se puede excluir que Kirstein y Siqueiros se conocieran antes en Nueva York cuando el mexicano dictó su célebre taller experimental en el MoMA (1936).

¹⁰⁸⁰ Ambos artículos están señalados en el libro de Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, New York, ed. Northwestern University Press, 2008.

Desde un punto de vista político en ningún modo son polémicas. Hablando políticamente son expresiones extremadamente ingenuas, leyendas punto menos que oficiales de los grandes prototipos que fueron usados con liberalidad... La polémica es esencialmente una polémica técnica. Aquí Siqueiros ha fijado por primera vez, de una manera terminante, aunque a veces de un modo un tanto primitivo, los principios de una tremenda revolución plástica y espacial. Los niños de la escuela México de Chillán le llaman la sala de los gigantes. Consideran ese recinto como algo propio. Sus ojos no han sido contaminados como para sentir pavor de toda su violencia. Afortunadamente para ellos no han visto arte malo, puesto que no han visto arte alguno. Pero se dan perfecta cuenta de que se trata de una sala pictorizada y no de un cuadro en su marco. La aceptan tal cual es, como una continuidad de trazos que acometen incansablemente al espectador con su dinámica y su movimiento casi cinético”¹⁰⁸¹.

La militancia política de Siqueiros era notoria. Sin embargo, la serie de héroes oficiales chilenos y mexicanos que aparecía en el mural era compatible con una postura liberal-demócrata; no había referencias directas a los líderes ideológicos y políticos del comunismo internacional (Marx, Lenin, Stalin, etcétera) que pudieran representar un obstáculo para los norteamericanos¹⁰⁸². Por otro lado, Kirstein quedó deslumbrado frente a la audacia técnico-formal del mural: la ruptura con el decorativismo y la concepción dinámico-cinética de las figuras le parecieron “una tremenda revolución plástica y espacial”, que llegó a paragonar a la del *Guernica* de Picasso¹⁰⁸³.

Una propuesta osada

En su correspondencia, Kirstein y Siqueiros llegaron a plantear la posibilidad de una exposición personal del mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con anexa

¹⁰⁸¹ Lincoln Kirstein, “Through an alien eye”, en *Forma*, Santiago de Chile, 1942, cit. en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, ed. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1996, p. 186.

¹⁰⁸² Siqueiros evitó provocaciones políticas que pudieran perjudicar su voluntad de lanzar una campaña hemisférica y, más aún, universal, en el contexto del esfuerzo aliado en la guerra. El ceñirse a a los héroes consagrados, le permitía ser ecuménico y no herir la sensibilidad de particulares sectores políticos o, peor aún, de enteros países.

¹⁰⁸³ Lo afirma Siqueiros en una carta enviada a Lincoln Kirstein desde Santiago de Chile el 4 de diciembre de 1942. La carta es recopilada en Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 187-189.

publicación monográfica sobre el mural de Chillán editada por la misma institución. Sin embargo, Siqueiros dio un paso más allá y el 4 de diciembre de 1942, desde Santiago de Chile, envió una carta a Lincoln Kirstein en la cual no se limitaba a solicitar la exposición individual y la publicación de la monografía, sino que formulaba una propuesta aún más osada:

“Según parece, el Museo de Arte Moderno, con el aplauso de todos, se ha propuesto participar desde du trinchera en favor de la victoria de nuestra guerra; su concurso de carteles así lo demuestra. Posiblemente realiza también exposiciones de intercambio cultural con los países de la América Latina (o las realizará) y otras actividades que yo desconozco. Pero ¿nada más puede hacerse? La guerra, y esto es lo fundamental, ha puesto al Museo de Arte Moderno frente al problema de encontrar formas de arte público, formas mayores en la plástica similares a las de las grandes épocas del pasado, y la realización vigorosa de este impulso es lo que daría más crédito para el futuro, pues el futuro democrático tendrá que producirse en esa dirección. El Museo de Arte Moderno de Nueva York debe, pues, encontrar formas prácticas para tal objeto. Yo le propongo como punto de partida una de ellas. Como tú sabes, mi libro se apoya en esos principios. Propongo en consecuencia lo siguiente:

- 1) Que se me encargue, bajo el patrocinio del Museo de Arte Moderno, la ejecución de un mural exterior, es decir, de un mural frente a la calle, en un lugar de máximo tráfico. Este lugar de máximo tráfico puede serlo uno de esos grandes muros sin ventanas, típicos de Nueva York, que esté situado en una de las plazas públicas más concurridas. Me refiero a esos espacios libres de gran perspectiva en que hoy se colocan gigantescos posters comerciales.*
- 2) El tema de este mural sería fijado por el Museo de Arte Moderno en relación con las autoridades correspondientes, si es que esto es necesario, y podría referirse al problema de la unidad nacional y continental en la guerra contra el Eje.*
- 3) Este mural se ejecutaría con la colaboración de artistas norteamericanos y latinoamericanos radicados en Nueva York, lo que daría un sentimiento de unidad*

continental intelectual indiscutible. Casi podemos estar seguros de obtener la representación de pintores de todos los países de la América Latina.

- 4) *Se ejecutaría con una técnica adecuada para el aire libre, la que se usa para los objetos expuestos a la intemperie, tales como los autos, los grandes carteles, etc.; con todo el instrumental maravilloso de nuestra época. Puede llegar a tener una repercusión y una importancia histórica que no vacilo en afirmar que será extraordinaria. Es más: te declaro que el Museo de Arte Moderno desaprovecharía una forma de expresión propia de la guerra y del futuro que se desprenderá de esta guerra: algo que le corresponde hacer al mejor museo de arte moderno del mundo, que es el de Nueva York. Y esto no lo digo en tono de alago”*
- 5) *¿Sueldos para mí y los demás pintores que conmigo trabajen? Lo que sea. Que nos permita comer y basta. Pero lo importante es que tengamos materiales suficientes.*
- 6) *¿Y estos gastos generales quien los hace? Desconozco las condiciones materiales del Museo de Arte Moderno, pero seguramente las compañías industriales de lacas y demás materiales y herramientas necesarias podrían proporcionarlos gratuitamente. Esto sería planteándoles el deber que les demarca la guerra.*

Lincoln, encabeza la batalla por esto. Tú estás obligado a hacerlo, puesto que tú entiendes las ventajas del problema. Explícale al museo que ellos también están obligados a hacerlo. Si ganamos el punto te aseguro que abrimos la puerta de un nuevo mundo del arte.

Pasado mañana te escribo sobre las grandes posibilidades que hay de que salga para La Habana a fines de este mes. En consecuencia, no me contestes hasta que recibas mi próxima carta, pues entonces podré decirte a dónde”¹⁰⁸⁴

La carta permite establecer algunos hechos: la propuesta de realizar un mural antifascista colectivo en Nueva York vino del propio Siqueiros y tomó forma, por primera vez, en esta misiva; al momento de escribir esta carta, el muralista pensaba todavía de viajar

¹⁰⁸⁴ Carta de David Alfaro Siqueiros a Lincoln Kirstein, Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1942, en Raquel Tibol, *op. cit.*

directamente de Chile a Cuba y esto implica – tercer hecho - que la idea de formar el Comité Coordinador de Arte para la Victoria y de propagandearlo mediante una gira en los países latinoamericanos no estaba todavía definida. Las ideas del Comité y de la gira nacieron posiblemente en relación con el entusiasmo y las expectativas despertadas, en el propio Siqueiros, por la propuesta del mural colectivo que este hizo al MoMA. En un creciedo de perspectivas, el mexicano se propuso liderar una cruzada artística antifascista y americanista de tamaño continental. Se trataba de un objetivo que, en ese particular contexto histórico, podía ser compartido por los norteamericanos y que, de llevarse efectivamente a cabo, hubiera contribuido a difundir en toda América el ideal siqueirista de creación artística de carácter experimental y colectivo¹⁰⁸⁵.

El manifiesto *¡En la guerra, arte de guerra!* y el peregrinaje por América

El paso sucesivo fue la publicación simultánea, el 18 de enero de 1943, del manifiesto *¡En la guerra, arte de guerra!* en tres periódicos de Santiago de Chile: *La Nación*, *La Hora* y *El Siglo*¹⁰⁸⁶. En este texto, Siqueiros esboza un plan de política cultural y artística que tiene muchos puntos de contacto con las finalidades de la OCIAA. Por ejemplo, se propone “combatir cotidianamente en el frente y en la retaguardia (en el frente y en la retaguardia enemigos inclusive) todas las demagogias y crímenes del Eje, exhibir sus seudodoctrinas racistas, etc., romper las periódicas intrigas de derrotistas de sus quintas columnas y aniquilar lo que reste aún de moral, lo mismo que para fortificar la moral propia, la moral de los combatientes del campo de batalla y también la moral de los combatientes del campo industrial”¹⁰⁸⁷. Pero, sobre todo, afirma: “Ustedes, artistas y sus gobiernos respectivos, deben comprender que el arte puede llegar a convertirse en un arma de combate tan poderosa y eficaz como las más poderosas y eficaces armas físicas que intervienen

¹⁰⁸⁵ En el viaje por diferentes países de Latinoamérica, Siqueiros vio posiblemente la oportunidad de influir sobre las escenas artísticas locales, tejer redes y buscar eventuales colaboradores para el mural neoyorquino.

¹⁰⁸⁶ David Alfaro Siqueiros, *¡En la guerra, arte de guerra!*, 18 de enero de 1943, en Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 187-189

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

directamente en la guerra militar. Un arma que entra por los ojos, por los oídos... y a través de lo más profundo y sutil del sentimiento humano”¹⁰⁸⁸.

El 7 de febrero de 1943, unas semanas después de la publicación del manifiesto, se llevó a cabo el ya mencionado acto en el Teatro Baquedano de Santiago de Chile, donde Siqueiros anunció que iba a realizar una gira por América Latina cuyas paradas serían Antofagasta, La Paz, Lima, Trujillo, Quito, Cali, Bogotá, Carcas, La Habana, y cuyo destino final sería Nueva York.

Casi un mes después - el 3 de marzo de 1943 – el artista formalizó, siempre en el Teatro Baquedano, la constitución del Comité Continental Provisional en Favor de un Arte de América al Servicio de la Victoria de la Democracias y confirmó el inminente comienzo de su gira por América Latina, aunque redujo el número de paradas con respecto al que había imaginado anteriormente. Quedaron Lima, Guayaquil, Quito, Bogotá, Panamá, La Habana y Nueva York como meta final, donde el artista todavía confiaba de poder llevar a cabo el gran mural experimental y colectivo que había propuesto a Kirstein.

Breve, pero intensa, la gira se llevó a cabo entre marzo y comienzo de abril. En todos los países tocados por el viaje, la llegada de Siqueiros tuvo amplia resonancia en la prensa. Lo mismo sucedió con sus conferencias públicas, a las cuales asistieron políticos e intelectuales de primer orden, la mayoría de los cuales afiliados a la izquierda, y donde los temas recurrentes fueron la superación del muralismo demasiado folclórico de Rivera, la importancia de la ayuda estatal para los artistas y la promoción de una cruzada artística antifascista. En Lima (Perú) el artista dictó algunas conferencias con el patrocinio de la Escuela de Bellas Artes, de la Sociedad Peruano-Mejicana de Cultura y del Departamento de cultura y propaganda del gobierno del Perú¹⁰⁸⁹. Habló también personalmente con el presidente Pablo Ugarteche, planteándole la necesidad de una ayuda del Estado a los artistas y de comisiones públicas para dinamizar la vida artística de Perú¹⁰⁹⁰. En Guayaquil

¹⁰⁸⁸ Ibid.

¹⁰⁸⁹ Cfr. José Salgar, “La guerra, gran oportunidad histórica para los pintores”, en *El Espectador*, Bogotá, 29 marzo de 1943, pp. 1 y 7.

¹⁰⁹⁰ “Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira”, en *Diario popular*, Bogotá, 29 marzo de 1943, pp. 1 y 2.

(Ecuador) dictó una conferencia sobre “La pintura mexicana moderna y el arte para la victoria” en el salón de honor del diario *El Telégrafo*, con el auspicio de la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes¹⁰⁹¹. En Quito (Ecuador) protagonizó una concurrida conferencia en la Universidad Nacional, que fue apoyada por la misma universidad, la Sociedad Jurídico-Literaria y las asociaciones democráticas. El artista envió también una carta al presidente Carlos Arroyo del Río, planteándole las mismas solicitudes que ya había planteado personalmente al presidente del Perú¹⁰⁹². En conjunto, el tour tuvo un marcado carácter estético-político, orientado fundamentalmente a tejer redes intelectuales dentro de la izquierda latinoamericana y a producir un cambio, en sentido siqueirista, dentro del arte continental de orientación americanista y social.

La etapa bogotana

Que estas fueran las principales finalidades de la gira del mexicano, lo confirma la etapa bogotana. El artista llegó a la capital colombiana el 28 de marzo y permaneció allí alrededor de una semana, hospedándose en el Hotel Granada. No era la primera vez que pasaba por la ciudad. Una columna del *Espectador*, publicada el día posterior a su llegada, recuerda que, en 1941, mientras viajaba hacia su exilio en Chile, se había quedado allí de incognito por diez días¹⁰⁹³. Pero sí era la primera vez que llegaba como personaje público, con un mensaje estético y político para propagandear en un contexto tenso como el de la Segunda guerra mundial.

Durante su estadía, Siqueiros realizó conferencias y participó de cocteles en su honor, rodeado por lo más granado de la intelectualidad comunista y liberal de izquierda. Sus intervenciones tuvieron dos ejes principales: uno político, orientado a movilizar a los artistas, los escritores y los intelectuales en contra del nazi-fascismo; y otro técnico-artístico, centrado en la crítica del mexicanismo folclórico de Diego Rivera y en la propuesta

¹⁰⁹¹ “Notable. Pintor mexicano llegó hoy a Guayaquil”, artículo reproducido como imagen a la p. 210 del libro de José Tcherkaski, *Conversando con Siqueiros* (Buenos Aires, ed. Lugar Editorial, 2010) sin indicación de fecha, nombre y página del periódico.

¹⁰⁹² “Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira”, *op. cit.*

¹⁰⁹³ Ulises (seudónimo de Eduardo Zalamea Borda), “Las ciudades y el mundo”, en *El Espectador*, Bogotá, 29 marzo de 1943, p. 4

de un nuevo, más avanzado y contundente modelo de pintura mural, que el mismo pintor había ido elaborando y cuya culminación era representada por el mural de Chillán.

Reconstruyendo los hechos a partir de la prensa de la época, el mexicano dictó dos conferencias: una, más política, en el Teatro Colón, sobre el tema “La Pintura Moderna en México y el Arte para la Victoria”¹⁰⁹⁴; y otra, más técnica, en la Escuela de Bellas Artes sobre “Materiales y herramientas en las artes plásticas de la época presente”¹⁰⁹⁵.

Adicionalmente, el 1 de abril tuvo lugar un significativo coctel en honor de Siqueiros en los salones de un local denominado *El Vivero*, ubicado en la calle 13 con carrera 31¹⁰⁹⁶. El evento fue organizado por un grupo de artistas, intelectuales y periodistas. En una imagen relativa a la reunión (Fig. 219), se distingue, entre otros, la presencia del pintor Ignacio Gómez Jaramillo y del político Jorge Eliecer Gaitán.



Ilustración 219 - Un coctel en honor de Siqueiros (probablemente se trata del que tuvo lugar en el Vivero) donde se reconocen, además del artista mexicano, Ignacio Gómez Jaramillo (la figura al centro, detrás del artista y su esposa) y Jorge Eliecer Gaitán (el segundo desde la izquierda).

¹⁰⁹⁴ Cfr. “En el Teatro Municipal dicta mañana su conferencia el gran pintor David Alfaro Siqueiros”, en *Diario popular*, Bogotá, 1 de abril de 1943, sip.

¹⁰⁹⁵ Cfr. “Fue un éxito la conferencia de David Alfaro Siqueiros dictada en la Escuela de Bellas Artes”, en *Diario popular*, Bogotá, 2 de abril de 1943, sip.

¹⁰⁹⁶ “Un homenaje a David Alfaro Siqueiros habrá el jueves”, en *Diario popular*, Bogotá, miércoles 31 de marzo de 1943, p.1.

La llegada de Siqueiros en la capital fue un evento cultural de primer orden que catalizó la atención de la prensa capitalina, tanto de izquierda (*Diario popular*) como liberal-moderada (*El Espectador*, *El Tiempo*¹⁰⁹⁷) e incluso de la oficialista *Revista de las Indias*¹⁰⁹⁸. Las intervenciones del artista movieron las aguas de un medio estancado, imprimiéndole un nuevo dinamismo.

De acuerdo con los relatos que tenemos, el maestro presentó la gira como parte del esfuerzo aliado en contra del nazi-fascismo. “He considerado necesario – dijo - dedicar mi actividad a la labor que estoy realizando, porque los artistas de la América Latina y en menor grado de los Estados Unidos, no prestan el aporte total que podrían dar para la lucha contra el fascismo. Esta recriminación va particularmente dirigida a mis colegas mexicanos” y dice que si después de su paso “los artistas e intelectuales colombianos...consideran conveniente construir aquí la Agrupación del Arte para la Victoria, a ello contribuiré en la forma más entusiasta”¹⁰⁹⁹. En un artículo-entrevista para *El Espectador* que le hicieron conjuntamente Armado Solano, Jorge Regueros Peralta y el caricaturista Rivero Gil, Siqueiros afirmó también que “para los pintores e intelectuales colombianos la guerra es la primera grande oportunidad histórica que se les presenta. Si la desaprovechan, pasarán muchos decenios antes de darle a su arte el destino del que hoy carece”¹¹⁰⁰. Adicionalmente, el mexicano destacó el nombre de su viejo colaborador Alipio Jaramillo como el de un artista que podía liderar el despegue de una nueva pintura comprometida en Colombia: “Tengo que declararle la inmensa satisfacción que un colombiano, Alipio

¹⁰⁹⁷ Entre las notas que aparecieron en *El Tiempo* en ocasión de la visita de Siqueiros, se destacan: Armando Solando, “El arte de la victoria será una culminación de la guerra actual”, en *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1943, pp. 1 y 7; y Alejandro Vallejo, “David Alfaro Siqueiros”, en *El Tiempo*, Bogotá, domingo 4 de marzo de 1943, segunda sección, p. 1

¹⁰⁹⁸ “David Alfaro Siqueiros”, en *Revista de las Indias* n. 51, Bogotá, marzo-abril de 1943, pp. 172-173.

¹⁰⁹⁹ “Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira”, *op. cit.*

¹¹⁰⁰ Armando Solando, “El arte de la victoria será una culminación de la guerra actual”, *op. cit.* Esta nota es quizás la más interesante de todas las que salieron durante la visita del mexicano. Se trata de una entrevista realizada a Siqueiros en el Hotel Granada por tres figuras del panorama intelectual y político colombiano: el caricaturista Rivero Gil, el político comunista Jorge Regueros Peralta y el anónimo autor del texto, que puede ser identificado con Armando Solano (esto por una foto en la portada del periódico que lo retrae junto con Siqueiros y Regueros Peralta). En la nota, se hacen nombres de las personalidades que encontraron al pintor: el secretario de la embajada de México, Armando Solano, Gilberto Vieira, Antonio Burgés Carmona (de la redacción de *El Tiempo*), Jorge Regueros Peralta, Francisco Gómez Pinzón y otros cuyo nombre no se menciona.

Jaramillo, participó con grande acierto en nuestros murales. Jaramillo es un pintor de gran talento que debería ser llamado por el gobierno para que ejecute aquí trabajos que serían en todo caso una gran revelación para todos”¹¹⁰¹.

Siqueiros abogaba con fuerza por un renacimiento de la pintura mural, la cual, desde su punto de vista, había quedado estancada, pero pensaba también que los artistas podían ejercer su compromiso por medio de la obra gráfica y, en particular, de la caricatura, género que en Colombia contaba con una sólida y larga tradición. En la entrevista de *El Tiempo* que se acaba de mencionar, donde uno de los entrevistadores era un caricaturista, se refiere a “la caricatura como arte de guerra, como instrumento de agitación ideológica es formidable. El sarcasmo, la sátira son armas poderosas, desgraciadamente yo no poseo el don de la sátira; estoy más cerca del dramatismo”¹¹⁰².

Otro tema relevante de las intervenciones bogotanas, así como de toda la gira, fue la crítica al muralismo de Diego Rivera. Siqueiros puso mucho esmero en subrayar el salto que había entre el muralismo de Rivera, centrado en un folclorismo *mexican curious* de carácter comercial y turístico, y el que él mismo estaba proponiendo, más atento a los valores plásticos, más experimental y más al paso con la modernidad. “Mucho se hablado de la pugna entre David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Pero esta cuestión puede reducirse a un hecho simple y concreto. Mientras Diego Rivera ha hecho del arte una mercancía lista para el mejor postor, Alfaro Siqueiros ha mantenido una escrupulosa concepción de la dignidad artística por sobre el criterio de traficante que caracteriza los últimos años de la producción de Diego Rivera”, se lee en una nota aparecida sobre *Diario popular* y redactada a partir de una entrevista con el artista en el Hotel Granada¹¹⁰³. El artista es enfático en dividir la historia del muralismo en dos fases: primero una fase folclórica, de la cual él mismo había participado (lo menciona, de forma autocrítica, en el artículo-entrevista del *Espectador*) y

¹¹⁰¹ Ibid.

¹¹⁰² Ibid., p.7. El mismo Siqueiros, durante la revolución mexicana, trabajó como caricaturista junto a José Clemente Orozco en un periódico carranzista.

¹¹⁰³ “Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira”, *op. cit.*. El mismo tema Siqueiros lo toca también durante otras etapas de su gira, como por ejemplo la etapa cubana. Esto señala que el artista concebía la gira y la perspectiva del mural en el MoMA también como una vitrina de su concepción del muralismo.

luego una fase dinámico-revolucionaria, sin más folclorismos, de la cual se consideraba inspirador y líder, con el mural de Chillán como ejemplo de realización a seguir.

Otro tema sobre el cual Siqueiros insistió mucho fue la perspectiva de terminar su gira en Nueva York con la realización, auspiciada por el MoMA, de un gran mural colectivo en el espacio público¹¹⁰⁴. La nota aparecida en *El Espectador* muestra que, mientras estuvo en Bogotá, el artista creía todavía que iba a viajar a los Estados Unidos, tocando ciudades como Miami, Washington y Nueva York. En esta última ciudad – se lee en el artículo - “el pintor mexicano terminará la producción de algunos murales exteriores, trabajo que será de especial importancia por intervenir en él un equipo de pintores nuevos y famosos, algunos de los cuales han sido exiliados de los países europeos. Asimismo, asistirán por lo menos tres pintores de cada uno de los países americanos. Además, el señor Alfaro Siqueiros será uno de los promotores de un congreso que tendrá lugar en Nueva York, no sólo para plásticos sino en general para los pintores norteamericanos”¹¹⁰⁵. También una columna del *Espectador* firmada por Ulises - seudónimo de Eduardo Zalamea Borda - señala que la gira del mexicano iba a terminar en los Estados Unidos, adonde el artista “elegirá dos o tres pintores en cada país para que se dediquen en los Estados Unidos a realizar trabajos de pintura mural”¹¹⁰⁶. La perspectiva de realizar un mural colectivo en los Estados Unidos recurre también en la mencionada entrevista realizada por Armando Solano, Jorge Regueros Peralta y Rivero en el hotel Granada. Allí se lee que “ahora (Siqueiros) se dirige a los Estados Unidos invitado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para que participe en la ejecución de los murales externos del museo. Estos murales, según explicó el maestro, vendrán a constituir la más alta manifestación del arte para la victoria del cual se ocupan ahora los más elevados espíritus. En los murales intervendrán pintores norteamericanos, latinoamericanos y exiliados en los países americanos. Es decir, inclusive Colombia, tendrá allí sus pintores”¹¹⁰⁷. En palabras de Siqueiros, “toda la esencia del

¹¹⁰⁴ En “Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira” (*op. cit.*) Siqueiros señala que su gira terminará con unos murales exteriores en Nueva York.

¹¹⁰⁵ La guerra, gran oportunidad histórica para los pintores”, *op. cit.*

¹¹⁰⁶ Ulises, “Las ciudades y el mundo”, *op. cit.*

¹¹⁰⁷ Armando Solando, “El arte de la victoria será una culminación de la guerra actual”, *op. cit.*

movimiento, su verdadero contenido y sus proyecciones se pondrán en claro ahora, en esta reunión que haremos alrededor de Museo de Arte Moderno de Nueva York. De allí veremos salir lo que será en verdad el arte para la victoria”¹¹⁰⁸. Asimismo, refiriéndose a los pintores no comprometidos con el antifascismo, el maestro aclara que “este movimiento que ahora va a cobrar concreción en lo que se piensa hacer en el Museo de Arte Moderno de Nueva York los va a sacar del marasmo en que están”¹¹⁰⁹.

Estas notas señalan que, mientras estuvo en Bogotá, Siqueiros creía todavía en el proyecto del mural neoyorquino. Posiblemente ya había tenido una respuesta positiva, o cuanto menos alentadora, desde los Estados Unidos. Además, lo que dijo en sus intervenciones revela que se estaba autoconstruyendo como el profeta de un nuevo arte moderno de entonación política y social. Pero la marcha triunfal hacia Nueva York era destinada a arenarse pronto.

La OCIAA financia la realización de *Dos cumbres de América* (1943)

Dejada Bogotá, Siqueiros hizo posiblemente una breve etapa en Panamá¹¹¹⁰, para luego dirigirse hacia La Habana (Cuba), donde trascurrió varios meses esperando una visa para los Estados Unidos que nunca le sería concedida. Las autoridades migratorias del país del Norte se la negaron sistemáticamente, por considerar al pintor un agente del comunismo internacional¹¹¹¹.

La estadía en la Habana fue larga y particularmente significativa. Tal y como sucedió en el caso de las otras ciudades tocadas por la gira, la llegada de Siqueiros causó revuelo en la

¹¹⁰⁸ Ibid.

¹¹⁰⁹ Ibid.

¹¹¹⁰ No se entiende bien si Siqueiros pasó o no por Panamá. De acuerdo con las informaciones reportadas por el Diario Popular, parece que viajó directo de Bogotá a La Habana; pero de acuerdo con Guillermina Guadarrama Peña (*La ruta de Siqueiros*, México DF, ed. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 92) habría estado en Panamá entre el 3 y el 7 de abril y de allí salió hacia Cuba, donde fue recibido por el presidente Fulgencio Batista.

¹¹¹¹ La política de apertura hacia exponentes de la izquierda internacional llevada adelante por Rockefeller y la OCIAA no era compartida por otros sectores del gobierno americano, a cuyos ojos Siqueiros, en cuanto comunista militante, constituía una amenaza política. En lo específico, la visa le fue negada por estar incluido en una lista de personas que no podían ingresar al país, de acuerdo con la ley contra movimientos subversivos promulgada en 1941. Cfr. Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros*, op. cit., p. 93.

escena artística e intelectual local. Las cartas del maestro recompiladas por Raquel Tibol y las minuciosas investigaciones de la investigadora norteamericana Claire F. Fox¹¹¹², muestran que, durante su permanencia en la Isla, el mexicano dictó numerosas conferencias¹¹¹³, tejió redes artísticas, intelectuales y políticas, e inclusive a pintó algunas

¹¹¹² Raquel Tibol, *op. cit.*; Claire F. Fox, *Making art panamerican*, ed. University of Minnesota Press, 2013.

¹¹¹³ En la Carta Abierta a los Pintores y Escultores de Cuba que leyó en el Salón Anual de Pintura y Escultura de artistas cubanos que se celebró en septiembre de 1943 en La Habana, Siqueiros hace un resumen de las conferencias que dictó allí. Menciona seis conferencias, con sus respectivos argumentos: 1) Centro de Dependientes de La Habana; argumento: el problema de la humanización del artista contemporáneo, en su transición de artista-bohemio a artista civil moderno. Habló de un nuevo realismo humanista que, en falta de un mercado privado, tenía que ser apoyado desde el Estado como “ruta verdadera hacia un nuevo y verdadero clasicismo” (cit. en Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 201); 2) Lyceum; argumento: “El porvenir de las artes plásticas en América Latina”. En esta ocasión, afirmó “categóricamente que el desarrollo del arte en Cuba no podía apoyarse en una plataforma filantrópica, en patronatos más o menos amplios de damas amantes del surgimiento en Cuba de un importante movimiento de pintura y de escultura”; y agregó “que tampoco consideraba como una solución la conquista en Cuba del mercado artístico turista, ni la propia demanda directa de los Estados Unidos, que hoy por hoy tienen el único mercado del producto artístico en el mundo...” (Ibid., p. 203). La clave era el apoyo estatal. 3) Escuela de San Alejandro; tema: problema de la pedagogía en las artes plásticas. En esta conferencia atacó el academicismo, pero también escuelas “modernistas” como la de André Lothe en París, que consideraba no menos estériles; condenó también el autodidactismo, proponiendo, en cambio, que “la única manera de enseñar a pintar, esculpir y granar es haciendo participar al aprendiz en el proceso mismo de la obra en producción para una adecuada demanda funcional” (Ibid., p. 204). 4) otra conferencia en el Lyceum; argumento: la historia del mercado de las artes plásticas hasta el presente y la historia de las formas sociales de materialización en la producción de las artes plásticas, considerando “la simultaneidad que existe entre una dada estructura social, la técnica de ésta, la industria de ésta y la estética. El principio – afirma Siqueiros - de que “a tal generador, tal corriente”” (Ibid., p. 205). Por otro lado, criticó la escuela de París argumentado que “el foco internacional de París, muy poderoso en su época inicial, muy fecundo en sus primeras teorías reintegradoras de los valores eternos de la plástica, nuevo-clasicista en realidad, se fue transformando paulatinamente en expresiones intelectualistas de pequeñas sensualidades, de limitados problemas, en expresiones de impulso unilateral, que especulando a veces con gran inquietud en el campo de lo subjetivo, de lo poético, de lo subconsciente (elementos éstos de suma importancia en la plástica) se fueron progresivamente olvidando de los problemas de orden objetivo en un arte en que los fundamentos físicos de toda la obra son particularmente objetivos por lo físico” (Ibid., pp. 205-206); 5) Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa Nacional; tema: herramientas y materiales de producción en las artes plásticas del presente. En la intervención, abogó por una actualización de herramientas y material, de acuerdo la evolución del contexto de producción. “No es posible – dijo - llevar a cabo un movimiento positivamente trascendental de producción en las artes plásticas si la técnica de este esfuerzo no marcha paralelamente, y en impulso creativo, con la técnica avanzada de la época correspondiente en su conjunto” (Ibid., p.207); 6) Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa Nacional, en la cual se dedicó más que nada a contestar preguntas suscitadas por su conferencia anterior. Para explicar su rechazo del “modernismo” formalista dijo, entre otras cosas “Yo no puedo creer en la existencia de la obra de arte autónoma, en la obra de arte suspendida en el espacio, en la obra de arte que está más allá y más acá del tiempo y de la historia” (Ibid., p. 208); otro hito del encuentro fue su profesión de latinoamericanismo, rescatando el aporte de las raíces indígenas y españolas (Ibid., p. 219).

obras relevantes. En particular, a este periodo se remonta la realización del mural *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba* en la casa de la mecenas cubana María Luisa Gómez Mena (Fig. 220), quien luego haría destruir la obra¹¹¹⁴, y del mural portátil *El nuevo día de las democracias* para el Hotel Sevilla Biltmore¹¹¹⁵.



Ilustración 220 - David Alfaro Siqueiros, *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, piroxilina sobre masonite, 1943 (hoy destruido).

Además, por lo que concierne el tema de las relaciones entre Siqueiros y el MoMA, hay que remarcar la realización, para el Centro Cultural cubanoamericano de la Habana, de un tablero de gran tamaño – no propiamente un mural – con los retratos conjuntos de José

¹¹¹⁴ Sobre la historia de este mural véase Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros*, op. cit., pp. 97-98; y Claire F. Fox, *Making art panamerican*, op. cit., pp. 70-85.

¹¹¹⁵ Siqueiros residía en el Hotel Sevilla Biltmore y para cubrir el saldo, por ofrecimiento del dueño, ejecutó en la terraza del hotel un mural transportable con piroxilina sobre un lienzo de 2.44x 2.95 metros titulado *El nuevo día de las democracias* o *El día de la nueva democracia*, hoy perteneciente al Museo Nacional del Palacio de Bellas Artes de La Habana. Cfr. Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros*, op. cit., pp. 93-93

Martí y Abraham Lincoln. La obra, titulada *Dos montañas de América: Lincoln y Martí* o *Dos cumbres de América* (Fig. 221), fue realizada por cuenta de la OCIAA, gracias a una financiación que el artista recibió directamente de parte de Nelson Rockefeller¹¹¹⁶.

En un primer momento, *Dos montañas de América* fue concebido como un gran mural. El 29 de junio de 1943, Siqueiros escribía al psicoanalista Gregory Zilboorg: “Hay grandes posibilidades de que pinte en Cuba un mural importante. El gobierno, el comité Rockefeller, los diversos centros intelectuales y sociedades antifascistas están interesados en el asunto”¹¹¹⁷. En últimas, el proyecto del mural no se llevó a cabo, pero el artista alcanzó igualmente a tratar el tema en una obra de menor envergadura - un tablero - gracias a un encargo de la OCIAA. En una carta dirigida a la representante de la Federación Húngara de Cuba, con la cual estaba pactando la realización de una obra, Siqueiros escribió: “...estoy pintando en estos momentos un cuadro, de igual tamaño del que haría para ustedes, con los retratos de Lincoln y Martí, por encargo del comité coordinador de Rockefeller. Por esta obra me pagan \$ 2500 (dólares) y de los cuales se me entregaron por anticipado 1500 dólares; el resto me lo entregarán al entregar el cuadro”¹¹¹⁸.

El hecho que *Dos montañas de América: Lincoln y Martí* haya sido financiada por la OCIAA comprueba que la gira de Siqueiros por Latinoamérica contó con el aval político de Nelson Rockefeller y de la OCIAA. Luego del contacto entre Kirstein y Siqueiros en Chile, los norteamericanos apoyaron al mexicano, llegando hasta a financiarlo, como parte del esfuerzo, emprendido por la OCIAA, de unir en un único frente a todos los enemigos del nazifascismo, incluidos los estalinistas. El mismo tema de la obra, donde el presidente norteamericano que abolió la esclavitud y el campeón del independentismo y del

¹¹¹⁶ Actualmente, la obra se encuentra en la Colección de Arte de Nuestra América Haydee Santamaría en La Habana.

¹¹¹⁷ David Alfaro Siqueiros, carta a Gregory Zilboorg, La Habana, 29 junio de 1943, en Raquel Tibol, *op cit.*, p. 195.

¹¹¹⁸ David Alfaro Siqueiros, carta a la representante de la Federación Húngara de Cuba, La Habana, 9 septiembre de 1943. El día anterior Siqueiros había recibido una carta de la Federación Húngara de Cuba solicitándole un retrato de János Prágay. En la carta, el artista dice que podría hacer la obra por 500 dólares, mucho menos de cuanto se le pagaba en los Estados Unidos.

antimperialismo cubano son puestos en el mismo plano como héroes de la libertad en las Américas, es perfectamente coherente con el discurso y los objetivos de la OCIAA.

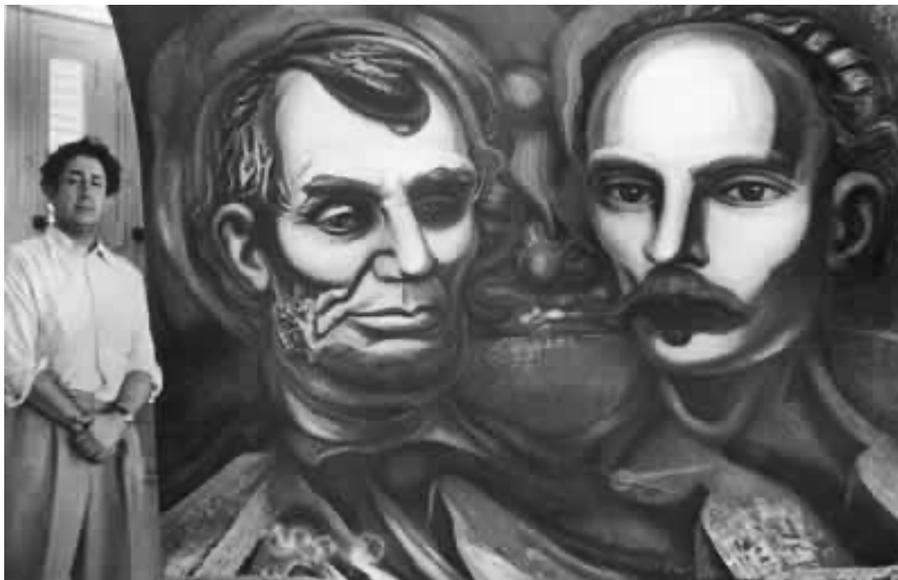


Ilustración 221 - David Alfaro Siqueiros, *Dos montañas de América (Lincoln y Martí)*, piroxilina sobre masonite, 1943.

Sin embargo, por lo que respecta a la comisión de *Dos montañas de América*, cabe mencionar que existió también una motivación contingente: permitir a Siqueiros de trabajar y de sustentarse, junto con su familia, mientras esperaba (inútilmente) su visa para los Estados Unidos¹¹¹⁹.

Los efectos del paso de Siqueiros por Colombia

La relevancia de la visita de Siqueiros a Colombia fue clara desde el comienzo. El *Diario popular* señaló que el mexicano iba a traer “un viento saludable a nuestro pequeño mundo artístico tan engolfado en pequeños fulanismos, en absurdas polémicas del más arcaico sabor, y tan desentendida de las cuestiones trascendentales, que en otros países en contacto mayor con el mundo, dueños de una actitud espiritual más a tono con la época actual, conmueven toda la arquitectura de las concepciones artísticas”¹¹²⁰. También la

¹¹¹⁹ Como ya señalado, el otorgamiento de la visa no dependía directamente de Rockefeller.

¹¹²⁰ “El arte para la victoria”, en *Diario Popular*, Bogotá, 31 de marzo de 1943, p.2

Revista de Indias remarcó que la visita de Siqueiros “constituye una nota de positivo interés en la inercia cultural que en vano tratamos de romper con episodios que muchas veces nos resultan intrascendentes”¹¹²¹.

A pesar de su brevedad, el paso del mexicano contribuyó a dinamizar la escena artístico-intelectual local y nacional, sobre todo entre quienes compartían una sensibilidad de izquierda. Sin caer en un rígido determinismo, es posible poner en relación la llegada de Siqueiros con una serie de hechos artísticos e intelectuales que tuvieron lugar en los meses sucesivos. Primero: Ignacio Gómez Jaramillo, entonces rector de la Escuela de Bellas Artes, dio nuevo impulso al muralismo, promoviendo la realización de una serie de frescos en los edificios de la institución que dirigía; segundo: Alipio Jaramillo, ex asistente de Siqueiros en Chillán, recibió el encargo de realizar un ciclo de murales en la Universidad Nacional; tercero: apareció una revista, *Espiral*, que desde el comienzo peroró una concepción del arte cercana a la que propuso Siqueiros; cuarto: entusiasmado por el mensaje del mexicano, Pedro Nel Gómez publicó en Medellín el Manifiesto de los Artistas de América; quinto: inició un proceso de agremiación de los artistas, por medio de la creación del Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP); y último, como reacción a la serie de hechos aquí enumerados, apareció la ya mencionada Carta de Oteiza a los artistas de América.

De aquí en adelante se analizarán, uno por uno, todos estos hechos, dejando el caso de la carta de Oteiza para el capítulo sucesivo, en cuanto su aparición fue un hecho seminal para la puesta en marcha de nuevos procesos en el arte nacional.

¹¹²¹ “David Alfaro Siqueiros”, en *Revista de las Indias*, n. 51, Bogotá, marzo-abril de 1943, pp. 172-173. El artículo reconoce en Siqueiros, junto con Rivera y Orozco, uno de los iniciadores - por impulso de Vasconcelos, en 1921 - de un movimiento artístico que “empezó a darle a Indo América su expresión pictórica tomada de su propio espíritu, proveniente de su historia, de sus padecimientos y de sus reacciones ante la vida”; pero se habla también del estancamiento de esa pintura en el curso de los veinte años siguientes, un estancamiento del cual se salvó Siqueiros, por buscar siempre nuevas soluciones para adecuar su arte (los procedimientos, las herramientas, etc.) a las novedades ideológicas y técnicas de los tiempos, como por ejemplo la brocha de aire, antes había sido utilizada solo en ámbito industrial. La nota concluye que “Siqueiros ha venido recorriendo la América en una campaña encaminada a fortalecer un principio estético para el mundo que ha de reconstruirse sobre las ruinas de la guerra” (p.173).

Los murales de los alumnos de Ignacio Gómez Jaramillo en la Universidad Nacional

Una reactivación del muralismo, tanto en términos de discursos como de realizaciones, fue la consecuencia más directa del paso del mexicano. En la escena capitalina, quien más abogó por un repunte del mural fue Ignacio Gómez Jaramillo, que en ese momento era el rector de la Escuela de Bellas Artes. Gómez Jaramillo conocía personalmente a Siqueiros desde su primera estadía en México y estuvo en primera fila durante su visita a Bogotá. Recordamos, a este propósito, la foto que lo representa junto al mexicano y a otras personalidades de la cultura y de la política colombiana, durante una recepción que tuvo lugar en los salones del *Vivero* (Fig. 219).

Analizando los escritos y la actividad de Gómez Jaramillo en el periodo inmediatamente posterior al paso de Siqueiros, se evidencia una intensificación de su actividad como muralista, tanto en el plano teórico, como en el plano pictórico y de la docencia. Tal intensificación puede ser puesta en relación con las dinámicas activadas por el mexicano.

Luego de la hazaña de los murales capitolinos y de las polémicas que estos despertaron, Ignacio Gómez Jaramillo nunca abandonó del todo la práctica y la enseñanza del mural. En 1940, luego de ser nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, empezó a dirigir un taller de pintura mural, que funcionaba paralelamente a la vieja cátedra de Luis Benito Ramos; y el año sucesivo realizó dos murales en los pilares del vestíbulo de ingreso de la Escuela de Bellas Artes – uno titulado *La lucha* y el otro *San Sebastián en las trincheras* – en los cuales tomaba posición, desde un punto de vista humanista, frente a los estragos de la Segunda guerra mundial.

Luego de la visita de Siqueiros, el artista no pintó nuevos murales, pero los registros documentales muestran que trató de fomentar una nueva ola muralista desde su cargo de director y docente de la Escuela de Bellas Artes. En particular, dio impulso a la realización del fresco *Desarrollo industrial* por parte de dos de sus mejores alumnos, Jorge Ruiz Linares y Roberto Zagarra (Fig. 222)¹¹²². Inicialmente, el fresco debía ser parte de un ciclo de

¹¹²² Cfr. Walter Engel: "Jorge Ruiz Linares y R. Zagarra", en *Revista de las Indias*, no. 95. Bogotá, enero de 1947, pp. 283-286.

decoraciones más amplio, con escenas de trabajo rural e industrial del país, destinado al teatro obrero municipal Emilio Murillo, pero luego el proyecto se esfumó por falta de presupuesto y los alumnos de Gómez Jaramillo se concentraron únicamente en la realización de *Desarrollo industrial* sobre la pared oriental del vestíbulo de ingreso al edificio de la Escuela de Bellas Artes, cerca de donde su maestro, unos años antes, había pintado *La lucha* y *San Sebastián en las trincheras*. Si bien, desde un punto de vista técnico, este mural no evidencia una deuda evidente con la obra de Siqueiros, el tema escogido y el destino originario – el teatro obrero municipal Emilio Murillo – señalan un alineamiento con posiciones social-progresistas afines a las del mexicano y compatibles, en el plano político, con sus propósitos de movilización ante el nazi-fascismo.



Ilustración 222 – Jorge Ruiz Linares y Roberto Zagarra, un detalle de "Desarrollo industrial", mural al fresco, 1943.

La inauguración de *Desarrollo industrial* fue fijada para el 3 de diciembre de 1943. Gómez Jaramillo se involucró personalmente en la promoción de este fresco, así como de algunos proyectos para murales que habían realizados al óleo otros de sus alumnos. Por un lado, publicó avisos de prensa y realizó invitaciones personales en vista de la inauguración de la obra¹¹²³; y, por el otro, dio resalto al mural en un documento, titulado “Actividades de la

¹¹²³ La exposición se cerraría nueve días después

Escuela de Bellas Artes en año de 1943”, que envió, a finales de noviembre, al rector de la Universidad Nacional para que fuera publicado¹¹²⁴ . Como señala Helena Wiesner en el volumen *Murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado*, este documento apuntaba a llamar la atención del público y del gobierno sobre la pintura mural, considerada por el artista como una expresión de “enorme contenido educativo” que estaba “llamada a cumplir esta necesaria misión en el porvenir cultural del país”¹¹²⁵. Para Wiesner, “ambas estrategias – la exposición y el artículo – actuaban persuasivamente ante el público sobre la importancia de la pintura mural para el país y la necesidad de obtener apoyo oficial para quienes estaban preparados para realizarla”¹¹²⁶.

Es más que probable que esta movilización de Gómez Jaramillo en pro del fresco tuviera alguna relación con los llamados formulados por Siqueiros solo unos meses antes; y esto aparece de forma aún más clara si se considera que en julio de ese año, sobre las páginas de *Revista de Indias*, Gómez Jaramillo llegó a plantear la posibilidad, luego frustrada, de que José Clemente Orozco fuera encargado de pintar un mural en el nuevo Palacio de Comunicaciones, ubicado en el centro de Bogotá¹¹²⁷.

Aprovechando su posición de director de la Escuela de Bellas Artes, Gómez Jaramillo lideró una campaña política en favor del fresco, cuya finalidad, en última instancia, era la de sensibilizar al Estado para que otorgara comisiones que permitieran a los artistas sustentarse dignamente ejerciendo su profesión. Con lógica inatacable, el pintor consideraba que las comisiones públicas eran indispensables en un país donde la estrechez del mercado privado y la falta de encargos, tanto oficiales como privados, limitaba drásticamente las posibilidades de los artistas de ganarse la vida con su propio trabajo. La idea no era nueva. Existían los precedentes históricos de la exitosa promoción del muralismo de parte de José Vasconcelos en el México posrevolucionario, así como del

¹¹²⁴ Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, *Actividades de la Escuela de Bellas Artes en el año de 1943*, en Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional, texto mecanografiado; cit. por Helena Wiesner, *Murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado*, *op. cit.*, p.100.

¹¹²⁵ *Ibid.* p.101, n164.

¹¹²⁶ *Ibid.* p.102.

¹¹²⁷ “Un muro para José Clemente Orozco, en *Revista de las Indias*, n. 55, Bogotá, julio de 1943, pp. 139-140

programa estadounidense de la WPA (*Works Progress Administration*) creado por Roosevelt durante los años treinta y gracias al cual muchos artistas pudieron sobrevivir durante la Gran Depresión. Siqueiros, pasando por Bogotá, dio nuevo vigor a esta idea y esto repercutió en los posicionamientos de Gómez Jaramillo y también en otros dos hechos relevantes de ese periodo que serán analizados con más detenimiento en las páginas siguientes: el surgimiento, en Colombia, de un Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP) y la publicación de la revista *Espiral*, desde cuyas páginas se pidió en más de una ocasión el apoyo del Estado para los artistas.

Gómez Jaramillo jugó un papel de primer plano en todo el movimiento en favor del fresco, de las comisiones públicas y de una agremiación y profesionalización de los artistas que se desencadenó en Colombia tras la visita del mexicano. No sólo impulsó el muralismo desde la rectoría de la escuela de Bellas Artes, sino que participó en el sindicato (se tiene noticia de que participó también en la exposición realizada en 1945 por los integrantes de este organismo¹¹²⁸) y fue miembro del concejo de redacción de la revista *Espiral*, en cuyo primer número presentó a Siqueiros como el pintor del mañana y abogó por un apoyo estatal al muralismo¹¹²⁹.

Pero el Estado, que a partir del final del segundo gobierno de López Pumarejo empezó a ser presa de las lógicas del sectarismo político, no ofreció las paredes que Gómez Jaramillo y otros anhelaban para alentar un proyecto muralista de largo alcance, capaz de plasmar una visión del futuro del entero país. Lo único que quedó a disposición de los artistas fueron las paredes de la Universidad Nacional. De hecho, fue allí donde se desplegó gran parte del muralismo colombiano de los años cuarenta, alcanzando los resultados más altos con el

¹¹²⁸ La Exposición del Sindicato de Artes Plásticas fue inaugurada el 24 de agosto de 1945. Al respecto véase, Gonzalo Ariza. "El sindicato de artes plásticas", *El Tiempo*, sin fecha (ca. agosto-septiembre de 1945) cortesía de María de la Paz Ariza.

¹¹²⁹ Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, "David Alfaro Siqueiros, pintor del año 2000", en *Espiral* n. 1, 1944, p. 6; a este pedido, que había sido hecho a viva voz por el mismo Siqueiros, se asociaron entre otros Marco Ospina ("El mural en Colombia", en *Espiral*, no. 18, Bogotá, noviembre de 1948, p.7) y Juan Friede (*El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1945; en el libro, Friede habla de unos bocetos de Carlos Correa que no podían pasar a mural por falta de paredes).

ciclo de frescos – luego removidos - pintado por Alipio Jaramillo, según modalidades muy siqueiristas, en el vestíbulo de la Facultad de Derecho.

Cabe destacar, como último, que las relaciones entre Gómez Jaramillo y Siqueiros se mantuvieron vivas también luego de la partida del mexicano. Mientras Siqueiros estuvo en Cuba, Gómez Jaramillo retomó algunas de las declaraciones que el mexicano había formulado en la Isla y las publicó en Bogotá, casi a manera de manifiesto, en el primer número de *Espiral*, con una introducción firmada por él mismo. Los contactos continuaron también en el bienio 1946-47, cuando el colombiano retornó a vivir a México, en calidad de segundo secretario de la embajada colombiana, al fin de profundizar su conocimiento de la pintura mural. En particular, Siqueiros intervino en defensa de Gómez Jaramillo cuando este fue suspendido de su cargo por haber concedido la autorización de entrar en Colombia a unos supuestos líderes de la “izquierda internacional”. El mexicano escribió directamente al presidente colombiano Mariano Ospina Pérez, solicitando que el artista pudiese continuar sus estudios de pintura mural. Su intervención no tuvo el resultado esperado. Pero Gómez Jaramillo no olvidó el intento y años después devolvió el favor encabezando un movimiento de artistas colombianos para pedir al gobierno mexicano la liberación de Siqueiros, luego de que este había sido recluido, en 1960, en la cárcel de Lecumberri con la acusación de “disolución social”.

El proyecto de la revista *Espiral*

Otro hecho relevante que puede ser puesto en relación con el paso de Siqueiros por Bogotá es la aparición, en 1944, de la revista *Espiral*, una publicación de carácter cultural que dedicó una atención especial al arte moderno de orientación americanista y social.

Fundada por iniciativa del escritor y crítico español Clemente Airó, quien se exilió en Colombia tras la guerra civil que desangró su país entre 1936 y 1939, la revista tuvo dos épocas. La primera, marcada por la dirección del poeta e intelectual marxista heterodoxo Luis Vidales, correspondió con la fase terminal de la Segunda guerra mundial (1944-1945); mientras la segunda se extiende, con pocas interrupciones, de 1945 a 1975. Aquí se tomarán en consideración solo algunos aspectos salientes de la primera época, por ser la

que se vincula de manera más directa con las dinámicas político-culturales puestas en marcha por el paso de Siqueiros¹¹³⁰.

Echando un vistazo a los integrantes del concejo de redacción de la primera época de la revista - Eduardo Zalamea Borda, Hernando Téllez, José Antonio Osorio Lizarazo, Marco Ospina, Arturo Camacho Ramírez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis B. Ramos, Álvaro Pachón de la Torre, Luis Alberto Acuña, Álvaro Sanclemente, Octavio Amórtegui, José Roldán Castello, junto a los ya mencionados Clemente Airó y Luis Vidales – salta a los ojos que *Espiral* aglutinó a la élite intelectual colombiana de orientación progresista. Aunque en sus páginas predomina una sensibilidad de izquierda, en la cual se distinguen matices “gaitanistas”, socialistas y comunistas, la revista respetó el tradicional “principio de pluralidad”, declarándose programáticamente no ideológica y no partidista¹¹³¹. Los trazos principales del discurso de la publicación fueron el antifascismo y un progresismo americanista y social que, en el marco del segundo conflicto mundial, con los liberales moderados dispuestos a aliarse con las izquierdas más radicales en función antieje, eran compartidos por buena parte del espectro político nacional, con la excepción de los conservadores más radicales.

Dejando la política en segundo plano, *Espiral* centró su atención en los debates filosófico-estéticos, en las artes plásticas, el teatro y la literatura, apuntando a una modernización de la cultura nacional, que combinara renovación formal, expresión de lo nacional (americanismo) y compromiso social.

¿Cómo nació esta revista cultural que militaba por la democracia, la libertad y la justicia social? No escapa que varios de los artistas, literatos e intelectuales que gravitaron a su

¹¹³⁰ Para un análisis profundizado de la entera parábola de la revista se remite a Sylvia Suárez, *Espiral Revista de Arte y Letras: Un bastión del arte moderno en la Restauración Conservadora*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, noviembre de 2016. Se trata del primer examen académico de esta publicación fundamental para comprender la historia cultural y artística colombiana del siglo XX.

¹¹³¹ Sylvia Suarez y María Clara Bernal relevan que “varios de los integrantes del concejo de redacción de *Espiral* eran militantes, o simpatizantes, del Partido Comunista colombiano y del Partido Socialista” (Cfr. Sylvia Suarez y María Clara Bernal, “Comité Continental de Arte Para la Victoria: tres puntos para discutir a Siqueiros alrededor de la noción de red intelectual”, en María Clara Bernal (comp.), *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*, Bogotá, ed. Uniandes, 2015, p.167).

alrededor habían sido, por así decirlo, activados políticamente en el frente de la cultura en el marco de las dinámicas generadas por la visita de Siqueiros y por sus planteos en pos de la creación de un frente americano antifascista. El nexo entre el surgimiento de la revista y el paso de Siqueiros ha sido puesto en relieve por Sylvia Juliana Suárez y María Clara Bernal en el ensayo “Comité Continental de Arte para la Victoria: tres puntos para discutir a Siqueiros alrededor de la noción de red intelectual”¹¹³². De acuerdo con estas investigadoras, “la visita relámpago de Siqueiros a Bogotá, el 30 de marzo de 1943, animó un movimiento cultural que se venía gestando desde décadas atrás”¹¹³³. Las autoras plantean que “en efecto, la creación de la revista *Espiral* podría ser sintomática de la fugaz visita de Siqueiros a la ciudad” y subrayan que “la incidencia de Siqueiros en la fundación de *Espiral* no depende de la duración de su visita. En cambio, depende fuertemente de las diversas agencias que se articularon, práctica y simbólicamente, a la red de Siqueiros”¹¹³⁴.

Oportunamente, Suárez y Bernal subrayan que no se trató de una red armada extemporáneamente. Detrás había un entramado ya tejido, que la visita del mexicano no hizo sino activar. “La presencia en México de Rómulo Rozo – escriben -, y el impulso que los gobiernos liberales les dieron a las relaciones entre México y Colombia, en lo referente a la política cultural, hicieron posible el que varios artistas colombianos entablaran un fructífero intercambio con la escena del arte mexicano. Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo y Marco Ospina, que formaron parte del consejo editorial de *Espiral* en su etapa inicial, comenzaron su diálogo con Siqueiros desde los años treinta. Alipio Jaramillo... trabajó con Siqueiros en la elaboración del ciclo de murales de la Escuela República de México en Chillán, en Chile. En pocos años, estos artistas se convirtieron en los protagonistas del movimiento muralista en Colombia, sumándose al trabajo que, desde los primeros años treinta, había desarrollado el pintor antioqueño Pedro Nel Gómez”¹¹³⁵

¹¹³² Sylvia Suarez y María Clara Bernal, *op. cit.* Cfr. revista *Plástica*, n. 3, febrero de 1946, único número conocido, cit. en Sylvia Suárez, *op. cit.*, p. 147.

¹¹³³ *Ibid.*, p.164.

¹¹³⁴ *Ibid.*, pp. 164-165.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 167.

Una primera conexión entre la aparición de *Espiral* y el paso de Siqueiros se encuentra en la publicación, en el primer número de la revista, de un artículo del muralista mexicano titulado “La finalidad técnico-social del nuevo arte mural en América”¹¹³⁶. Como ya señalado, el artículo fue publicado por Gómez Jaramillo utilizando unas declaraciones de Siqueiros que fueron publicadas en Cuba, adonde este último se había dirigido luego de salir de la capital colombiana. Aunque no se trataba de un texto escrito especialmente para la audiencia Colombiana – lo aclaran las reiteradas referencias al contexto cubano¹¹³⁷ - en ello el artista reitera las ideas principales que había venido sosteniendo en los últimos años: un muralismo en equipo, como forma de superación del subjetivismo burgués y como modelo de pedagogía artística; el recurso a técnicas y materiales innovadores, capaces de reflejar la contemporaneidad; el proyecto de fundir escultura, pintura y arquitectura en un estilo monumental moderno; una actitud humanista, reflejada por el desarrollo de temas ampliamente compartidos como la independencia nacional o las libertades democráticas. Recalcando lo que dijo en Bogotá, Siqueiros propone un modelo de arte civil y funcional moderno, de carácter humanista, alejado tanto del viejo academismo tradicional como del nuevo academismo esnob, modelado sobre la escuela de París, que para muchos potenciales grandes artistas de Latinoamérica se estaba traduciendo “en impersonales esfuerzos reflejos, intelectual-colonialistas, en obras de escala social pueril” con la única finalidad de conquistar el mercado de Nueva York¹¹³⁸. En un claro esfuerzo para orientar a los artistas, Siqueiros propone una “tercera vía” entre academismo y arte formalista.

¹¹³⁶ David Alfaro Siqueiros, “La finalidad técnico-social del nuevo arte mural en América”, en *Espiral* n. 1, Bogotá, 1944, p. 6-7.

¹¹³⁷ Cabe destacar que el texto no fue escrito especialmente para *Espiral*. Fue escrito en Cuba, para una audiencia cubana, y solo sucesivamente fue publicado en Colombia. Al hablar de sus teorías sobre el destino social y la técnica que debería tener el arte del próximo futuro, Siqueiros da cuenta de su afán, frustrado, por buscar un encargo oficial en Cuba que le permitiera realizar prácticamente sus ideas. Su intención era la de reunir un equipo de pintores – consideraba el trabajo en equipo como la mejor forma de pedagogía de las artes plásticas – para tratar el tema de “las luchas del pueblo cubano por la independencia nacional y las libertades democráticas” en la que entonces era una bodega de un ministerio en una casa colonial. Perdidas las esperanzas de realizar este proyecto, el artista se refiere al encargo particular que le vino de parte de la mecenas María Luisa Gómez Mena, entonces esposa del artista Mario Carreño, para que realizara un cuadro de caballete, que él transformó en un mural interior privado para la casa de Gómez Mena, intitulado “Mural proyecto de monumento público a la igualdad racial en Cuba”.

¹¹³⁸ “La finalidad técnico-social del nuevo arte mural en América”, *op. cit.*

Para Suárez y Bernal, “la publicación del texto es por sí misma una adhesión del consejo de *Espiral* a los cuestionamientos de Siqueiros”¹¹³⁹. Las dos investigadoras llegan también a preguntarse si la revista *Espiral* nació como órgano del Comité Continental de Arte para la Victoria, concluyendo que “podría considerarse como tal, al menos en su primera etapa, en tanto que los promotores de *Espiral* compartían la militancia antifascista que movilizó la red de Siqueiros”¹¹⁴⁰.

Para sustentar ulteriormente la vinculación entre Siqueiros y *Espiral*, se podría señalar también que la mayoría de los artistas presentes en el concejo de redacción de la publicación habían tenido una relación directa con México y que, en ese mismo periodo, estaban protagonizando la conformación de un sindicato de trabajadores de las artes plásticas, cuyos lineamientos parecen responder al llamado que Siqueiros hizo a los artistas, en Bogotá, para que se organizaran.

“La confluencia – concluyen las dos investigadoras - de los intereses artísticos y políticos del grupo de *Espiral* con los de Siqueiros es evidente. Siqueiros fue un modelo para el desarrollo de sus propuestas en el ámbito colombiano: en su exitosa trayectoria, relatada de manera grandilocuente por él mismo durante su paso por Bogotá, estos intelectuales encontraron un asidero, un espacio efímero pero significativo de validación de su propio proyecto artístico e intelectual. La inclusión de las declaraciones de Siqueiros en el primer número de *Espiral*, además de darle continuidad al dialogo con él, comportaba un efecto legitimador en un contexto cultural muy conservador, reacio a las ideas revolucionarias en el arte y en la política. Así, ser parte de la “red imaginaria” de Siqueiros fue una estrategia de supervivencia, en un medio que se hacía cada vez más hostil, desembocando, hacia la década siguiente, en la trágica época de la Violencia”¹¹⁴¹.

Sin embargo, sería equivocado hablar de una dependencia de *Espiral* con respecto a los planteos del mexicano. La autonomía de la publicación es innegable. Como señalan Suárez y Bernal, “otros proyectos se estaban desarrollando a través de *Espiral*, por ejemplo, la

¹¹³⁹ Sylvia Suárez y María Clara Bernal, *op. cit.*, p. 169.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p.172.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

divulgación de la historia del arte occidental, el diálogo con las propuestas de la vanguardia europea y de América Latina y, por sobre todo, la construcción de una historia del arte colombiano”¹¹⁴², además del “ambicioso proyecto editorial que se realizó desde *Ediciones Espiral* y *Editorial Iqueima*, constituyendo las primeras obras de la historia y de la crítica social del arte en Colombia”¹¹⁴³.

Regresando al artículo de Siqueiros que apareció en el primer número de *Espiral*, ya se ha mencionado que fue precedido por un preámbulo escrito por Ignacio Gómez Jaramillo, cuyo título era “David Alfaro Siqueiros pintor del año 2000”. En ello, el mexicano es presentado como un profeta y un renovador de las artes, segundo sólo a Pablo Picasso. “Es el auténtico revolucionario – se lee -, el innovador total de la técnica y del concepto pictórico y el visionario del Arte que traerá, forzosamente, en su lomo la ola desbordante de la humanidad de la posguerra”¹¹⁴⁴.

“Que sus profecías se cumplan – continua -, sus teorías triunfen cabalmente, no lo sabemos. Pero es seguro que de la agitación que suscita, de la inquietud que lleva este hombre caudaloso y tormentoso de América, surgirá el anuncio de la gran transformación, del inevitable cambio que traerá al mundo – y, al arte desde luego, como su medula sensible – la segunda mitad de este siglo. Ningún pintor – excepción hecha de Picasso, pero en el cuadro de caballete – se ha atrevido a romper las técnicas tradicionales de la pintura, y mucho menos los conceptos establecidos... la fuerza potencial y cósmica que revela Siqueiros en su obra mural, no cuenta en la historia con antecedentes inmediatos, ni remotos. Es una fuerza dentro del caos de la forma, que refleja vivamente la angustia y el desconcierto de esta época y el vigoroso despertar de un nuevo Renacimiento”¹¹⁴⁵. El colombiano se dice convencido que el arte nuevo de Siqueiros, ejemplificado por los murales de Chillán, “puede llegar a las masas y llevarles el tremendo sacudimiento de una nueva estética”¹¹⁴⁶.

¹¹⁴² Ibid., p. 173.

¹¹⁴³ Ibid.

¹¹⁴⁴ Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, “David Alfaro Siqueiros, pintor del año 2000”, *op. cit.*

¹¹⁴⁵ Ibid.

¹¹⁴⁶ Ibid.

Gómez Jaramillo parece ser el anillo de conjunción entre Siqueiros y el surgimiento de *Espiral* y este hecho no está comprobado solo por la larga amistad que unió a los dos artistas o por el hecho que el colombiano fue, casi seguramente, quien mantuvo los contactos con el mexicano luego de que este se fue de Colombia, recogiendo materialmente el texto que Siqueiros envió desde Cuba y que luego apareció en *Espiral*. En el archivo de Siqueiros en Ciudad de México, existe también una carta de Gómez Jaramillo a Siqueiros (Fig. 223) en la cual el colombiano, entre otras cosas, señala al mexicano la aparición de la revista *Espiral*¹¹⁴⁷.

En el texto, Gómez Jaramillo comenta a Siqueiros que se tomó la libertad de “hacer reproducir” en el primer número de la revista *Espiral* “las declaraciones que publicaste en Cuba, acompañadas de una pequeña introducción de mi parte”. El colombiano, además, informa a su colega que “los compañeros de la C.T.C. organizan actualmente una exposición de carteles soviéticos y me han encargado de su catálogo y su presentación. Igualmente me han encargado la dirección de la revista *Ayuda para la victoria* que aparecerá próximamente. De manera que, aunque un poco tarde – comenta Gómez Jaramillo – se comienzan a ver los resultados de tu interesante y grata visita al país”. Como último, el colombiano plantea al mexicano la posibilidad de realizar alguna decoración mural en Bogotá, “en equipo y bajo tu dirección”¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁷ Ignacio Gómez Jaramillo a David Alfaro Siqueiros, 11 de abril de 1944. La carta se conserva en el archivo de Siqueiros de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) de Ciudad de México.

¹¹⁴⁸ Ibid. De estos comentarios se aprende entonces que la proyectada *Ayuda para la victoria*, que al parecer nunca llegó a editarse, y no *Espiral* hubiera tenido que ser el órgano del Comité continental de Arte Para la Victoria.

ESCUELA DE BELLAS ARTES
DIRECCION

AL CONTESTAR
ESTE ESTE NUMERO

BOGOTÁ, Abril 11 de 1.944

Señor
DAVID ALFARO SIQUEIROS
Mexico. D. F. (Calle París Nº 7)
MEXICO.

Apreciado y gran Alfaro:

Recibí tu atenta carta junto con el folleto en el cual haces algunas observaciones sobre la finalidad técnica social del arte moderno y los problemas que éste contempla en la América Latina.

No te había contestado oportunamente debido a que estaba ausente de esta ciudad. Estuve hablando con el compañero Rogeros Peralta y me dijo que no había recibido las fotos que me anunciabas en tu carta. Me tomé la libertad de hacer reproducir en el primer número de la Revista literaria "Espiral" las declaraciones que publicaste en Cuba, acompañadas de una pequeña introducción de mi parte. Como en ella lo digo, el problema que contemplamos los países Hispanoamericanos es el de la falta de comprensión y apoyo económico por parte del Estado para realizar un arte social y público. En Colombia, desgraciadamente, el Gobierno jamás se ha preocupado por sus artistas y por tal motivo nos hemos visto precisados a actuar de una manera tímida y, desde luego, más o menos decadente.

Los compañeros de la C.T.C. organizan actualmente una exposición de carteles soviéticos y me han encargado de su catálogo y de su presentación. Igualmente me han encargado de la dirección de la revista "Ayuda para la victoria" que aparecerá próximamente. De manera que aunque un poco tarde se comienzan a ver los resultados de tu interesante y grata visita al país.

Podría ser posible, si dispones de algún tiempo, iniciar en esta ciudad alguna decoración mural, en equipo y bajo tu dirección. Dime si te es posible para proponerle al Gobierno o a la Universidad Nacional para que te invite y se contrate contigo este trabajo, el cual creo sería de trascendental importancia para abrirle un campo desconocido y un cauce vital a nuestro arte.

Te adjunto el recorte de la revista "Espiral", como una prueba de que aquí se te recuerda y aprecia altamente. No dejes de escribirme y enviarme fotografías de tus últimos trabajos.

Mis respetos a tu señora y cariños a la niña.
Recibe un fuerte agraso de tu amigo,
Ignacio Jaramillo

Ilustración 223 – Carta de Ignacio Gómez Jaramillo a David Alfaro Siqueiros, 11 de abril de 1944.

De por sí, la carta muestra que el mexicano no estuvo directamente vinculado con el proyecto de la revista, pero al mismo tiempo refuerza implícitamente el nexo que se ha relevado antes entre Siqueiros, Gómez Jaramillo y la aparición de la revista.

***Espiral* y el arte nacional**

Como ya se ha comentado, a pesar de la relación que existe entre el paso de Siqueiros por Bogotá y la aparición de *Espiral*, la revista tuvo una vida autónoma con respecto a las ideas

del mexicano en materia de arte. Si bien el grupo de intelectuales que animaron la publicación compartía el horizonte americanista y democrático pregonado por Siqueiros, muchos no apoyaban su condena sin remedio de la Escuela de Paris. Para algunos podría sonar paradójico, pero fueron los mismos comunistas de *Espiral* – figuras como el poeta Luis Vidales, su primer director, o el pintor Marco Ospina - quienes más dejaron las puertas abiertas a las posibilidades expresivas desplegadas por las vanguardias históricas europeas. La razón es que Vidales y Ospina, cuyos planteamientos estéticos serán analizados en el próximo capítulo, se encontraban más cercanos al trotskismo que al estalinismo soviético. Como Trotski, creían que el advenimiento comunismo iba a traer el “reino de libertad” y que solo un arte nuevo, cuyos primeros gérmenes se podían individuar en las propuestas de las vanguardias históricas, conseguiría expresar el sentir y la mirada del hombre nuevo, quien sería el protagonista de la futura sociedad sin clases.

Ya en el segundo número de *Espiral*, Luis Vidales publicó un editorial, intitulado “La estética de nuestro tiempo”, del cual emergen puntos de contactos, pero también distancias, con respecto a Siqueiros¹¹⁴⁹. Para el intelectual colombiano, todo el pasado, incluido el pasado artístico, estaba en liquidación. “Si observamos con criterio histórico – escribe - lo que ocurre en el fondo de nuestro tiempo, tenemos que aceptar que en todos los órdenes – y en el poético también – se está liquidando todo aquello que en épocas pasadas le fue más caro al hombre”¹¹⁵⁰. Abrirse al cambio, no creer que existan valores y cánones de belleza inmutables, esta era la posición “revolucionaria” de Vidales. De acuerdo con su punto de vista, el curso de la historia estaba suplantando el individualismo y el racionalismo impuestos por el Renacimiento. “Cuatro siglos no son suficientes para afirmar la eternidad de una estética”, escribe, convencido que la idea del genio individual como productor de

¹¹⁴⁹ Luis Vidales, “La estética de nuestro tiempo”, en *Espiral* n. 2, Bogotá, mayo de 1944, pp. 3-18. El artículo puede ser considerado como una respuesta polémica a las afirmaciones que, en el mismo número de la revista, hace el poeta Rafael Maya en el artículo “Dos palabras sobre el maestro Ramos” (pp. 10-11). Aludiendo, posiblemente, al mismo Vidales, Maya ataca la “intelectualización” del arte contemporáneo, su cercanía a la especulación pura, y defiende a un artista como Ramos, interprete de un realismo sintético y sin deformaciones, que “jamás se ha preocupado por pintar ideas, tesis sociales o postulados teológicos”. Pero las argumentaciones de Vidales pueden ser leídas también como un comentario personal al texto de Siqueiros publicado en el número anterior de *Espiral*.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

cultura, típica de la era burguesa, estaba siendo suplantada por una de creaciones colectivas-comunitarias, fruto de la labor anónima del pueblo, que se desplegaría en el porvenir socialista, orientándose hacia la unión entre pintura, escultura y arquitectura¹¹⁵¹. Vidales es seguro de la “imposibilidad en que se encuentra la criatura individualista para comprender que gran parte de la poesía y del arte que hoy admiramos, han sido creados colectivamente, como expresión del “genio” común de la especie”¹¹⁵²; y comenta, no sin amargura, que si bien los individualistas-burgueses suelen tolerar este tipo de creaciones cuando se trata de hechos del pasado, cuando se trata de hechos del presente las tildan de decadentes. Escribe que “hoy todo el mundo acepta que estamos en un periodo de transición y que después de la guerra la vida ya no será lo que era antes”, pero en el terreno de la estética se sigue juzgando como “fealdad” lo que no es sino el anuncio de otra forma de belleza¹¹⁵³. Desde su punto de vista, hay que mirar a lo nuevo con otro criterio estético. La deformidad, por ejemplo, no es otra cosa que la ruptura de los modelos tradicionales. “Cuando vemos la “fealdad” del arte de nuestros días, no alcanzamos a comprender que sus expresiones abstractas y subjetivas marchan en conjunto hacia lo no representacional (...)”¹¹⁵⁴. La evolución del arte, la poesía, las letras, todo muestra la ruptura de los modelos renacentistas y la tendencia hacia una “visión colectiva de las cosas, en la contemporaneidad de lo colectivo, de lo común”. Vidales piensa que la sola comprensión que la historia se mueve en esta dirección vuelve innecesaria la defensa del arte del pasado y la condena de la del presente.

Leyendo entre las líneas, en este texto aparecen varios puntos de contacto con las tesis de Siqueiros (propensión al experimentalismo formal, fe en la creación colectiva, tendencia a la unión de pintura, escultura y arquitectura) pero también puntos de distancia, como la idea de que el arte de vanguardia, con sus soluciones abstractas y subjetivas, no es el

¹¹⁵¹ Este tipo de argumentos recuerda la crítica del individualismo renacentista de John Ruskin y de los “prerrafaelitas”, este último un movimiento artístico-literario de origen británico que fue atravesado por las ideas socialistas. Pero Vidales, a diferencia de Ruskin, no idealiza lo que había antes del Renacimiento, o sea el Gótico; su mirada se dirige hacia adelante, evidenciando una visión netamente vanguardista y abierta a lo nuevo.

¹¹⁵² Ibid.

¹¹⁵³ Ibid.

¹¹⁵⁴ Ibid.

culmine de la decadencia del pasado (la tesis de mexicano) sino el preludio de una nueva forma de belleza.

La autonomía, cuando no la divergencia de Vidales con respecto a Siqueiros explica, por ejemplo, la decisión de *Espiral* de republicar integralmente, en su noveno número, la carta abierta *Sobre el arte nuevo en la posguerra* que Jorge de Oteiza había dirigido el año anterior a los artistas de América, justamente con la intención de rebatir las tesis del mexicano. Y no sorprende que, al comentar el texto del escultor vasco-español en una nota aparecida en el décimo número de *Espiral*, Vidales no cuestione la neta posición filo-vanguardias europeas del español; solo le objeta – esto sí - la idea que en América no pueda desarrollarse un arte con una fisionomía original y propia¹¹⁵⁵. Contradiendo el fundamentalismo americanista de Siqueiros, el poeta de *Suenan timbres* afirma que Oteiza acierta cuando sostiene que América no puede romper el eslabón histórico que la conecta a Europa; pero se distancia del escultor cuando comenta que “de ahí a negar las posibilidades de aparición de un arte americano, hay una distancia excesiva. Y en eso, ya no nos encontramos tan cerca del señor Oteiza”¹¹⁵⁶. Para Vidales, quienes oponen radicalmente Europa a América, como lo había hecho Siqueiros en sus intervenciones, o como lo había hecho Gonzalo Ariza, aunque desde un punto de vista político diferente, en un artículo donde proclamaba la muerte de la Escuela de París¹¹⁵⁷, no adhiere a la realidad histórica. “No ha habido – escribe - pueblos grandes en arte que no hayan sido primeramente humildes discípulos de otros”; solo luego, en la madurez, estos pueblos han salido de la imitación y han producido un arte personal, propio, amasado con su propio contorno¹¹⁵⁸. En últimas, el poeta colombiano no descarta

¹¹⁵⁵ Luis Vidales, “Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano”, en *Espiral*, n. 10, abril de 1945, pp. 6.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ Esta nota de Vidales no es sólo una respuesta a Oteiza, sino también a Ariza.

¹¹⁵⁸ Para Vidales, la Escuela de París no es un obstáculo que impide la expresión de lo americano. Todo lo contrario. A sus ojos quien, como Ariza, cree que América debería dar la espalda a la Escuela de París, debería primero definir qué es lo que entiende con la expresión Escuela de París, ya que esta incluye muchas tendencias, y después debería también explicar que entiende por arte americano. De otra forma se dejaría el paso al barbarismo. Desde su punto de vista, los pintores que buscan dar forma a un arte americano deberían abrevarse a la Escuela de París. Al respecto, resalta el valor del impresionismo, que con su eliminación del modelado permitió una renovación de la pintura europea. Es de aquí – comenta – que viene el “ritmo vital y el contorno expresivo” que caracteriza las más vivas corrientes de la pintura actual; y remata

la posibilidad de un “descubrimiento pictórico” de América que, en línea con el discurso de Oteiza, se apoye sobre las propuestas plásticas de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo.

Mientras estuvo bajo la dirección de Vidales, la revista *Espiral* dio amplio relieve a las ideas de Oteiza. No solo republicó por entero *Sobre el arte nuevo en la posguerra*, haciéndole seguir, en el número sucesivo, un comentario del mismo Vidales; se empeñó también en armar un debate alrededor de las ideas del escultor español. En el décimo número – el mismo del comentario del director – apareció una “Encuesta entre pintores” en la cual se pide a algunos artistas de primera línea, entre los cuales figuran Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña, de contestar algunas preguntas acerca de las afirmaciones de Oteiza¹¹⁵⁹. ¿Se puede comenzar de nuevo con un arte absolutamente americano?, ¿Cree Usted, como cree el señor Oteiza, en un gran renacimiento artístico de posguerra?, ¿Cree en un nuevo clasicismo que él anuncia para un próximo futuro?, ¿Piensa usted con el señor Oteiza que sólo hay un punto de partida para el arte nuevo, el cual es la revisión de los –ismos y la aceptación de sus resultados experimentales?, ¿Es verdad, como afirma Oteiza, que no hay una decadencia europea ni una primacía americana en el arte y que la temática americana y los ecos precolombinos ya están incorporados al arte universal?, ¿Comparten las ideas de Oteiza sobre el mural y sobre la decadencia del mural mexicano? Estas eran, parafraseándolas, las preguntas dirigidas a los pintores, y las respuestas que estos dieron, por cuanto diferentes entre sí, coincidieron en negar una originalidad ontológica del arte americano y en valorar el aporte de las vanguardias europeas, sobre todo cuanto a soluciones plásticas.

Gómez Jaramillo, por ejemplo, respondió que “no puede existir un arte absolutamente americano”, señalando que hasta un pintor emblemático del mexicanismo como Diego Rivera tiene una fuerte deuda con Europa, en lo específico con el Renacimiento italiano¹¹⁶⁰. Distanciándose de Siqueiros, Gómez Jaramillo reivindica la importancia que para los artistas

señalando que, en Europa, la expresión lineal está preparando la aparición de un gran arte decorativo que podría llevar a una nueva unidad de pintura y arquitectura.

¹¹⁵⁹ “Encuesta entre pintores”, en *Espiral* n.10, abril de 1945, pp. 7-26.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

americanos tuvo el impresionismo francés, considerando esta corriente tan importante como el Renacimiento. Al mismo tiempo, rebatiendo a Oteiza y también a Friede – ambos convencidos de que San Agustín debía ser un punto de referencia para los artistas colombianos modernos - sostiene que “en cuanto al problema nuestro, me parece absurdo pretender buscar en San Agustín de una manera directa la fuente de un arte colombiano, en ese caso estarían mucho más cercanos a nosotros la colonia y los mitos católicos...”¹¹⁶¹. Esta su conclusión: “Yo creo que mientras el artista americano tenga el prejuicio de crear forzosamente un arte americanista, se quedará en la epidermis temática (folklore). En cambio, quien despreocupada e inteligentemente trabaje en América y para América su obra participará de las fuerzas ocultas, purísimas y todavía indefinibles de su raza y de su medio”¹¹⁶². A la pregunta acerca de la existencia o menos de un arte absolutamente americano - pregunta, esta, que vuelve a presentarse en distintos momentos en el medio colombiano - respondió negativamente también Luis Alberto Acuña: “Habría necesidad de que el que hace este arte fuera absolutamente americano y absolutamente americano no hay sino el indio; por lo cual, tendríamos que volver a un arte de tipo arqueológico o etnográfico”¹¹⁶³.

Volviendo a Gómez Jaramillo, frente a la pregunta “¿Piensa usted, con el señor Oteiza, que sólo hay un punto de partida para el arte nuevo, el cual es la revisión de los –ismos y la aceptación de sus resultados experimentales?”, este último, lejos de reprobando a los ismos, señala que “no son un punto de partida sino una exaltación de aquellos valores que fueron olvidados en la historia del arte del Barroco para acá y que fueron resucitados aisladamente, y podría decirse que con cierta violencia”¹¹⁶⁴.

Leídos atentamente, el comentario de Vidales y la encuesta entre los pintores confirman que las posiciones de *Espiral* en materia de arte se mantuvieron autónomas tanto frente a Siqueiros como frente a Oteiza. A diferencia del mexicano, la revista no descartó a priori los

¹¹⁶¹ Ibid. De las ideas de Oteiza sobre la estatuaria agustiniana se habla en el capítulo sucesivo.

¹¹⁶² Ibid.

¹¹⁶³ Ibid.

¹¹⁶⁴ Ibid.

aportes de la Escuela de París; y a diferencia del español, creyó en la posibilidad de una singularización del arte americano, aunque sin negar influjos exógenos.

Por otro lado, la abertura de *Espiral* hacia la escuela de París no significa en absoluto que figuras como Vidales, Ospina y, menos aún, la revista en su conjunto, renegaran del realismo expresionista y monumental de ascendencia mexicana, cuyo principal medio de expresión era el mural y cuyos temas privilegiados eran la vida, el trabajo, las emociones y las luchas de las clases populares. Todo lo contrario. Fiel a la tradición de publicaciones como *Universidad* o la *Monografía del Bachué*, *Espiral* adoptó una postura de tipo pluralista. Dado el fin último de construir una cultura nacional, la revista dejó abierto tanto el camino del realismo social como el de las vanguardias históricas; y, de hecho, en esos años hubo artistas, como Marco Ospina, que se movieron sobre ambos estos rieles¹¹⁶⁵. En otros términos, en lugar de constituirse, en acuerdo con los planteos de Siqueiros, como una tercera vía entre academismo y “modernismo” formalista, la revista planteó solo una superación del academicismo, dejando abiertas tanto la vía del “modernismo” como la del realismo monumental y, con estas, la de la pintura de caballete y la del mural.

Lo realmente importante para los redactores de *Espiral* era la perspectiva de nacionalizar en profundidad las formas y los contenidos de lo que se representaba. De esta manera, la revista no fue solo un bastión, en Colombia, del mexicanismo de última generación, o sea del siqueirismo; fue también una de las primeras voces nacionales en promover el “modernismo”, entablando al mismo tiempo el tema de su nacionalización. Desde el punto de vista histórico-artístico, este último punto es quizás el más innovador y el más grávido de consecuencias.

La línea escéptica hacia “modernismo”: Clemente Airó, Walter Engel y Julio Abril

Cabe recordar, sin embargo, que dentro de *Espiral* hubo también una línea que mostraba perplejidades frente a los ismos y que creía, siguiendo a Siqueiros, que el arte de posguerra estaba destinado a impregnarse de humanidad y de sensibilidad social. Es el caso, por

¹¹⁶⁵ Al respecto, véase el aparte dedicado a Marco Ospina en el capítulo sucesivo.

ejemplo, del editor de la publicación, Clemente Airó, quien retomaba las viejas críticas de los intelectuales latinoamericanos – y no solo – al orteguiano “arte deshumanizado”. En el artículo “Sentimiento humano, ciencia y rigor en el arte”, aparecido en el primer número de *Espiral*, el escritor español propone la idea de un arte con función identitaria y social, que sepa incorporar y aprovechar expresivamente lo mejor de los ismos¹¹⁶⁶. Airó habla de la perplejidad que sintió, durante un paseo a pie por Bogotá, frente a una imprecisada exposición de arte “modernista”. “Debían hacer las exposiciones al tiempo que dictasen conferencias – comenta, refiriéndose a los artistas de orientación “modernista” -. Arte deshumanizado, por encima de la imagen, arte vuelto al revés, no ponen en los lienzos imágenes que representan ideas sino ideas en imágenes. Arte a la manera de algebra superior de las metáforas. ¡Arte puro, no! Sin exclamaciones de masas, ni de sociedades, ni conflictos cotidianos... ¡Un entretenimiento! ... ¡Caramba! Ahora voy a decir que el arte es algo trivial, burlón y distraído... Me desilusiona que el arte venga a convertirse en algo sin trascendencia, en juego de filigrana. Eso no debe ser así”¹¹⁶⁷. Independientemente de cuál haya sido la muestra que visitó - ¿una exhibición Marco Ospina, que desde el año anterior habría empezado a tantear el abstraccionismo, o alguna exposición de un artista del viejo mundo? – Airó se muestra desorientado frente a un arte vaciado de sentimientos y emociones.

El editor de *Espiral* retoma este discurso en la columna “Cristal del viento” del séptimo número de la revista, profetizando el fin del arte privo de contenidos humanos. “Una de las primeras consideraciones que saltan a la vista – escribe - es que parece darse la muerte de la llamada deshumanización del arte. Observamos que los nuevos poetas-guerreros, y no guerreros, construyen sus versos cantando los combates, las desgracias colectivas, los actos de sacrificio y heroísmo y los paisajes adelantados de un mundo del mañana próximo. Estos versos tienen contenido sobre la forma, prima lo primero... Ahora parecen ser el

¹¹⁶⁶ Clemente Airó, “Sentimiento humano, ciencia y rigor en el arte”, en *Espiral*, no.1, Bogotá, abril de 1944, p.4.

¹¹⁶⁷ Ibid. Más adelante parece individuar en el arte “deshumanizado” un vano e inútil intento del hombre de sustraerse a la materia, a la realidad: “Arte, mal llamado “deshumanizado” – escribe -. Desde luego ha cumplido, en cierta forma, con su misión rompiendo los moldes rígidos y claustrales de las viejas academias. Más uno no puede olvidarse de sí mismo. ¡Queremos ser ajenos a la materia que nos envuelve!” (Ibid.).

sentimiento y la intuición las principales herramientas con las que trabaja el autor... En la pintura, los valores abstractos y el desdoblamiento de la forma, la supremacía de la concordancia de los colores sobre el contenido, también vemos han sufrido un giro. La pintura será moderna, pero con una finalidad social y de masas, precisa y determinada. Parece acabarse el concepto de que la belleza, para comprenderla en sí, necesite preparación, por lo tanto solamente una “élite” puede degustar de la poesía, la pintura, la literatura, la música, etc., como tales artes y en camino de la belleza”¹¹⁶⁸. Y más adelante afirma que: “Seguramente no nos equivocamos diciendo que el arte próximo, el de las posguerra, el que parece estar naciendo ya, en plena guerra, será, o es, un arte algo más intuitivo, menos conceptista, menos matemático, menos “razonable”, más sentimental – no quiero decir ridículo ni vulgar - , más cerca de los valores perennes y humanos y cargado, también más que en el pasado próximo, con un anhelo especial, con un anhelo que es, a buen seguro, la expresión ideal del contenido de ese pensamiento sobre fraternidad y sobre que esta guerra presente – ya casi agónica – es una guerra diferente, una guerra donde se ventila el porvenir del hombre”¹¹⁶⁹.

En las postrimerías del segundo conflicto mundial, también el crítico de origen austriaco Walter Engel, quien emigró a Colombia en 1938, dividiéndose entre la pasión por el arte y actividades de carácter empresarial, intervino en el debate sobre el destino del arte en la posguerra, tomando una posición netamente antiformalista, cercana a la de Siqueiros y, dentro de Colombia, a la de un artista como Pedro Nel Gómez. En el artículo "La pintura moderna tendrá dos polos en la post- guerra", aparecido en el séptimo número de *Espiral* (octubre de 1944), Engel considera que América – y sobre todo Latinoamérica, tal como lo habían señalado Stefan Zweig y el conde de Keyserling - representaba una esperanza de renovación de la humanidad, luego de los estragos de la guerra. Desde su punto de vista, una vez terminado el conflicto, la pintura moderna iba tener dos polos. Uno sería París, que seguiría siendo un foco del arte moderno, y el otro sería Latinoamérica, con particular referencia a México y a los países de la Gran Colombia. “París – escribe - no será el único

¹¹⁶⁸ Ibid.

¹¹⁶⁹ Ibid.

centro de gravedad de la pintura moderna. Sólo es uno de los polos: el otro es Latinoamérica. Muchos opinaron que en vez de Latinoamérica sería preciso decir México. Lejos de desconocer la privilegiada ubicación de México... puede sin embargo discernirse un segundo importante foco de producción pictórica en este continente, foco situado en los países de la Gran Colombia... He aquí el caso de Pedro Nel Gómez. Mientras que abunda la literatura sobre Diego Rivera y sobre José Clemente Orozco, no existe ni una sola monografía sobre el pintor antioqueño, ni tampoco un libro sobre pintura colombiana que le dedique un capítulo. Nada se ha hecho para dar mayor divulgación a las reproducciones de sus frescos, con excepción de una película en colores tomada por Don Juan Friede. Y sin embargo, las pinturas murales de Pedro Nel Gómez en Medellín han de constituir un punto de orgullo en el arte latinoamericano"¹¹⁷⁰. Pero cabe señalar que, al lado de Pedro Nel Gómez, Engel destaca también el trabajo de otros muralistas y artistas terrígenos del área andina, como los colombianos Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo, los ecuatorianos Eduardo Kingman, Diógenes Paredes y el venezolano Héctor Poleo.

De acuerdo con el crítico austriaco, Latinoamérica se distinguía por haber promovido el renacimiento del fresco y por poner un énfasis en el contenido, en el tema, frente a un exceso de formalismo de los artistas del viejo continente. "Europa – escribe - recibirá de Hispanoamérica esta verdad fundamental: que la pintura moderna puede tener un CONTENIDO, un contenido de interés social, popular, religioso y mítico, sin sacrificar nada de sus valores puramente artísticos: que el exagerado miedo a lo "anecdótico" ya ha pasado a la historia. El renacimiento del fresco como expresión popular, como manifestación de problemas sociales e históricos pertenece en absoluto a este continente, y hasta hay que llamarlo más bien un nacimiento, ya que no existe un precedente de pintura mural de carácter social en tan grande escala"¹¹⁷¹.

¹¹⁷⁰ Walter Engel, "La pintura moderna tendrá dos polos en la post- guerra", en *Espiral*, no. 7, Bogotá, octubre de 1944, pp. 11- 12.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

Como factor distintivo del arte de América, Engel señala también el tema que es objeto de este estudio: la marcada tendencia de la región hacia la “nacionalización” de las imágenes. “Otro característico rasgo de la pintura latinoamericana – escribe - es la acentuación de lo nacional, de lo indígena, tanto en los tipos humanos como en la mitología, en la fauna y en el paisaje”¹¹⁷². Pero no deja de advertir que “en la exageración de lo “indígena” reside uno de los peligros que conviene señalar a tiempo. En honor de Colombia sea dicho que aquí no hay hasta ahora indicios de una explotación comercial de la moda indigenista. Pero de México afluye una cantidad inquietante de almanaques con láminas en colores del más peligroso gusto dulzarrón, que representan motivos españolizantes e “indígenas” nada apropiados a acreditar este género, y en cambio muy dañinos para el gusto de anchas masas populares. En el sur es el Ecuador de donde viene una inundación de motivos indígenas pintados al óleo, en un estilo más o menos unificado y a precios bajos, circunstancias que revelan una fabricación en masa de estos motivos de moda”¹¹⁷³.

Al lado de Siqueiros y Pedro Nel Gómez, otro modelo de artista moderno, americanista y social señalado por *Espiral* es el del ecuatoriano Eduardo Kingman. En un artículo publicado en el sexto número de la revista, Clemente Airó afirma que el artista, conocido en Bogotá por lo menos desde la exposición de 1938, es un “humanista, humanista de ahora, en contacto con el que vive y padece, preocupado por lo que atañe al hombre que le circunda. Y como entre los hombres que le rodean están estos que él ha pintado, nosotros venimos a comprender, ferozmente, la enorme realidad trágica de la existencia de esos seres que están sometidos al calificativo de “indígenas” ... Parece ser que “indígena” no es el habitante nativo de una tierra o nación, sino cierta clase étnica y geográfica que vive dentro de una sociedad que no es “indígena””¹¹⁷⁴. Y en contraposición a la postura de Kingman, Airó no deja de criticar a la actitud de los artistas “deshumanizados”, quienes, para evitar la

¹¹⁷² Ibid.

¹¹⁷³ Ibid.

¹¹⁷⁴ Clemente Airó, “Kingman, pintor humano e indigenista”, en *Espiral*, n. 6, Bogotá, septiembre de 1944, pp. 4-5.

elocuencia, se apartan de la sociedad y no contribuyen a curar el mal que afecta a su contexto.

En el costado de *Espiral* más crítico hacia el “modernismo” formalista se puede incluir también una intervención del escultor Julio Abril (1911-1979) que propone México - país donde había completado su formación - como modelo al cual inspirase, en Colombia, para plasmar un arte realmente nacional y americano¹¹⁷⁵. “El arte – sostiene Abril - puede dar a los pueblos ideas para su liberación y desenvolvimiento individual y colectivo” y México, país donde el escultor había vivido por un tiempo, los artistas “dieron al pueblo una afirmación y una personalidad de tipo amerindio, cuyas proyecciones pasan hoy las fronteras del continente americano. Por eso, México va indiscutiblemente a la cabeza de América Latina, gracias a su recio contenido social de su política y de su producción artística”¹¹⁷⁶.

El escultor considera también el ejemplo de los Estados Unidos. Señala que allá se aprecia el arte, se pagan bien las obras y existen museos capaces de presentar una síntesis del arte universal contemporáneo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sin embargo, desde su punto de vista, el arte estadounidense carece de una conformación étnica. Es más bien un arte cosmopolita, porque los Estados Unidos son un país habitado por inmigrantes de todas partes del mundo, sin una base étnica común y fuerte como la del mestizaje indoespañol en Latinoamérica. Para Latinoamérica, los Estados Unidos no pueden ser un modelo. “Careciendo nosotros, quizá por fortuna – comenta -, de dicha fuente de información (se refiere a un museo como el MoMA, *ndr*), no nos queda otra alternativa que la de orientar nuestras escuelas de arte hacia la producción de un movimiento artístico

¹¹⁷⁵ Julio Abril, “Base, concepto y orientación del arte americano”, en *Espiral*, no. 4, Bogotá, julio de 1944, pp. 10-11.

¹¹⁷⁶ *Ibid.* En 1939 el Departamento de Boyacá le adjudica una beca para perfeccionar sus estudios de escultura en Italia o en México. La guerra que asolaba Europa, sumada a sus convicciones americanistas, hace que escoja México, donde frecuenta la Escuela Nacional de Artes Plásticas Academia de San Carlos y la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda*, ambas en Ciudad de México. Allí se especializa en escultura y fundición bajo dirección de Guillermo Ruiz, Ortiz Monasterio y Rómulo Rozo y se vuelve un extremo opositor del abstraccionismo americanista.

nacional, es decir autóctono, que simbolice nuestros diferentes tipos de cultura, nuestras inconfundibles características raciales y nuestros problemas de orden social económico". El nacionalismo/americanismo, y con ellos la nacionalización/americanización de las imágenes, quedan así concebidos por Abril como una consecuencia necesaria de la falta de una cultura cosmopolita y de ejemplos de arte internacional¹¹⁷⁷. Pero a esta postura nacionalista, el escultor agrega también un cariz marxista al señalar que a la delantera en este camino estuvieron los tres grandes muralistas mexicanos, que "formaron la vanguardia de una escuela moldeada en los altos hornos de la revolución mexicana, la cual se rebeló contra las viejas reglas del decadente arte europeo, liberó a la nueva generación de artistas de la funesta influencia del porfirismo, y mostró a los historiadores del Nuevo Mundo, rutas originales para una brillante interpretación marxista de la Historia del Arte en América"¹¹⁷⁸.

Abril – y, con él, los redactores de *Espiral* - tiene en mente un canon bastante preciso de arte moderno latinoamericano centrado en la expresión de lo autóctono y de los grandes problemas socioeconómicos de los pueblos de la región. Lo testimonian con claridad las imágenes que acompañan su artículo: *Desolación*, de la argentina Raquel Forner; *El yugo*, del ecuatoriano Eduardo Kingman; *El orden*, del guatemalteco Julio Urruela; *Aguadoras*, del venezolano Héctor Poleo; *Morro*, del brasileño Cândido Portinari; *La barricada*, de José Clemente Orozco; *Ciclón*, del cubano Mario Carreño; y *La mujer del Varayoc*, del peruano José Sabogal. También se incluye *Capitol hill*, del norteamericano Richardson, pero está claro que el arte de los Estados Unidos queda como apartado, por las razones antes mencionadas, con respecto al conjunto del arte latinoamericano.

A nivel visual, mucho más que a nivel textual, la nota de Abril tiene que ser destacada también en cuanto representa uno de los primeros tentativos realizados en Colombia de delinear un canon de arte moderno nacionalista/americanista y socialmente comprometido relativo al conjunto de Latinoamérica. Habría que esperar más de diez años, con la aparición

¹¹⁷⁷ Entre otras cosas, señala cómo los "centenaristas", por apego a una tradición hecha de principios importados, reaccionan contra el americanismo.

¹¹⁷⁸ Ibid.

de la revista *Plástica*, para que ocurra otra vez algo similar. Frente a los comentarios de Airó, Eiger y Abril, y frente a la selección de obras que ilustran el artículo de Abril, lo que se podría concluir es que, a pesar de las aberturas de Vidales y Ospina hacia soluciones “modernistas” y, sobre todo, hacia la abstracción, la orientación estético-política prevalente de la revista *Espiral* fue la un realismo social capaz de aprovechar soluciones “modernistas”.



Ilustración 224 - Julio Abril, “Base, concepto y orientación del arte americano”, en *Espiral*, n. 4, Bogotá, julio de 1944.

El Sindicato de los Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP)

Otro hecho que puede ser puesto en relación con el paso de Siqueiros por Bogotá es la formación, en 1945, de una primera agrupación colombiana de artistas profesionistas: el *Sindicato Trabajadores de las Artes Plásticas* (S.T.A.P.), cuya finalidad principal era la de mejorar la condición económica y social de los artistas.

El surgimiento parece responder a un problema señalado por Ignacio Gómez Jaramillo en su preámbulo al texto de Siqueiros, publicado en el primer número de *Espiral*: “la falta de

apoyo y de estímulo de parte del Estado a sus pintores, los cuales no pueden aspirar a una vida profesional, ni a una obra propia, definida, vigorosa e independiente, mientras el Estado no les dé las oportunidades que merecen”¹¹⁷⁹.

Si bien la iniciativa se reveló efímera – al cabo de un año la asociación ya estaría en crisis - tiene una indudable importancia histórica, en cuanto representa un precedente para futuros emprendimientos de carácter similar y también en cuanto obtuvo una amplia adhesión de parte de los artistas, lo que evidencia la existencia de una plataforma de ideas y necesidades ampliamente compartidas con respecto a la posición del artista en la sociedad.

En su tesis de doctorado, Sylvia Suárez enmarca el surgimiento del sindicato dentro de un rumbo preciso: el de la profesionalización y de la autonomización del campo artístico nacional¹¹⁸⁰. El STAP, escribe, fue “el primer hecho relevante en lo que respecta a los intentos de organización gremial de los artistas colombianos”¹¹⁸¹; y agrega que su aparición puede ser puesta en relación con una serie de iniciativas similares que vieron la luz en la región durante las décadas anteriores: el *Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores*, fundado en la Ciudad de México en 1922, el *Sindicato de artistas plásticos de Argentina*, fundado en 1933, y el *Sindicato Nacional de Artistas Plásticos de Sao Paulo* de 1937. La investigadora hace notar que Siqueiros jugó un papel importante en el surgimiento de este tipo de agrupaciones profesionales: fue quien redactó el texto del manifiesto del sindicato mexicano y fue quien, durante una estadía en Buenos Aires en 1933, alentó un grupo de artistas locales (entre otros Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino) a formar el sindicato argentino¹¹⁸². Su conclusión es que la aparición del sindicato colombiano está relacionada con el paso de Siqueiros. “En los casos de México,

¹¹⁷⁹ Ignacio Gómez Jaramillo, “David Alfaro Siqueiros pintor del año 2000”, *op. cit.*

¹¹⁸⁰ Sylvia Suárez, *op. cit.*

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 140. Individua algunas asociaciones precursoras, como el Círculo de Bellas Artes, pero señala que no se trata de agrupaciones con un carácter específicamente gremial, orientadas a luchar para obtener del Estado derechos y bienestar para los trabajadores de las artes plásticas, sino más bien de agrupaciones elitistas y “espiritualistas”.

¹¹⁸² Un documento de la acción de Siqueiros ante los artistas argentinos es su “Llamamiento a los artistas plásticos argentinos”, en *Crítica*, 2 de junio de 1933, reproducido en Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 86-89.

Argentina y Colombia - afirma -, es factible reconocer una coproducción del movimiento muralista, de la ideología americanista y la formación de estas organizaciones sindicales, ligadas a la interpretación y articulación continental que Siqueiros hizo del Renacimiento Mexicano” y “cabe presumir que (la visita de Siqueiros) también fue un referente significativo para la formación del Sindicato Nacional de Trabajadores de Artes Plásticas”¹¹⁸³.

La iniciativa no pasó inobservada. En su décimo número, *Espiral* acogió con favor la fundación del sindicato. “Necesario y urgente – se lee - era este paso dado por los artistas colombianos, puesto que el sindicato va a solucionar un sinnúmero de problemas que entorpecían al desarrollo de las artes plásticas en el país. Ahora, con la buena armonía de los miembros del gremio se puede llegar a una acción conjunta en beneficio de la colectividad y por consecuencia de cada artista individualmente”¹¹⁸⁴.

La iniciativa contó con la adhesión de algunos entre los más destacados artistas colombianos, entre los cuales Marco Ospina¹¹⁸⁵, Hena Rodríguez¹¹⁸⁶, José Domingo Rodríguez¹¹⁸⁷, Gonzalo Ariza¹¹⁸⁸ y Erwin Kraus¹¹⁸⁹. De acuerdo con *Espiral*, los propósitos del

¹¹⁸³ Sylvia Suárez, *op. cit.*, pp. 143-144

¹¹⁸⁴ “El Sindicato de Trabajadores de Artes Plásticas”, en *Espiral*, n. 10, abril de 1945, p.10, cit. en Sylvia Suárez, *op. cit.*, p.142.

¹¹⁸⁵ Marco Ospina fungió de secretario de la agrupación hacia 1946. Lo prueba una carta que envió a la escultora Hena Rodríguez y a los otros miembros del sindicato en junio de 1946. La carta se encuentra en el archivo de Hena Rodríguez, custodiado por el Museo del Cuero y los Años 40, Bogotá, Colombia.

¹¹⁸⁶ La prueba de su adhesión al sindicato es que fue una de las destinatarias de la carta de Marco Ospina mencionada en la nota anterior.

¹¹⁸⁷ En el archivo de José Domingo Rodríguez, conservado en el Museo Nacional de Bogotá, se conserva una tarjeta que lo identifica como miembro del Sindicato. Además, hay rastros de un contacto directo entre Rodríguez y Siqueiros, posiblemente madurado en el contexto del paso de este último por Bogotá. En lo específico, se trata de una carta de Siqueiros al escultor colombiano que es conservada en el archivo de José Domingo Rodríguez y que está fechada 18 de abril de 1943, pocos días después de la salida del mexicano de Colombia.

¹¹⁸⁸ La adhesión de Ariza al sindicato se deduce de una nota muy entusiasta que redactó para *El Tiempo* al surgir de la organización. Cfr. Gonzalo Ariza, “El sindicato de artes plásticas”, Suplemento dominical de *El Tiempo*, Bogotá, 25 de febrero de 1945, p.3.

¹¹⁸⁹ Se sabe que al comienzo de 1946 Erwin Kraus, montañista, fotógrafo y pintor de paisajes de padre alemán, denunció la intensa crisis del Sindicato en un “Llamamiento a los miembros del Sindicato de Artes Plásticas”, al cual respondería Antonio Valencia Mejía con la nota “En torno al “Llamamiento a los miembros del sindicato de artes plásticas”, publicada en 1946 en el único número conocido de la revista *Plástica* (n. 3, febrero de 1946, cit. en Suarez, *op. cit.*, p. 147).

grupo eran esencialmente dos: por un lado, luchar “para conquistar el puesto a que tienen derecho sus miembros dentro del conglomerado social nacional, ya que todo artista, en su especialidad, es tan constructor de la patria como el obrero, el campesino, el industrial o el científico pueden serlo.”¹¹⁹⁰; y por el otro, “lograr llenar las necesidades estéticas de nuestro pueblo, tan carente, hoy por hoy, de los goces espirituales y para lograr de sus afiliados una obra digna, que represente debidamente a Colombia en el camino estético del continente americano”¹¹⁹¹.

Los propósitos del sindicato y las estrategias que este quería adoptar son mencionados también en un artículo de Gonzalo Ariza que apareció en 1945 sobre *El Tiempo*¹¹⁹². “Además de buscar – se lee - una más estricta reglamentación profesional y conseguir para los asociados las ventajas económicas y sociales de que gozan los profesionales de cualquier otro gremio, se propone el Sindicato, en colaboración con el Estado y las entidades particulares, establecer en Bogotá un centro que le permita realizar una labor artística de vasto alcance, tanto en la producción como en la difusión de las artes plásticas”¹¹⁹³.

Concretamente, se pensaba llevar a cabo la creación de un Museo de Bellas Artes, recuperando el trabajo y las obras reunidas anteriormente para ese propósito por Roberto Pizano. Al mismo tiempo, se pensaba crear en Bogotá un centro orientado a la investigación y a la prestación de servicios para la sección de extensión cultural del Ministerio de

¹¹⁹⁰ “El Sindicato de Trabajadores de Artes Plásticas”, *op. cit.*, cit. en Sylvia Suárez, *op. cit.*, p.142

¹¹⁹¹ *Ibid.* p. 142-143. Estas palabras muestran que la reivindicación del trabajo del artista – el aspecto más moderno del Sindicato – no sale de un marco conceptual de cuño nacionalista y espiritualista, en línea con la tradición de revistas como *Universidad* o de *Los Nuevos*. Esto queda evidente cuando se habla de la idea del artista como “constructor de la patria”, responsable de “llenar las necesidades estéticas de nuestro pueblo” y procurarle los debidos “goces espirituales”; y también cuando se invoca el elevar el nivel medio de la producción estética para que esta “represente debidamente a Colombia en el camino estético del continente americano”. Poco hay, en todo esto, de reivindicación de clase. Lo que prima es el afán de enaltecer el “pueblo-nación”.

¹¹⁹² Gonzalo Ariza, “El sindicato de artes plásticas”, *op. cit.* En el artículo, Ariza polemiza con las diferentes líneas de orientación estética de la crítica colombiana, revelando así lo aislado de su posición. Afirma que “los remedos de publicaciones artísticas que esporádicamente aparecen en el país dedican todos sus esfuerzos a denigrar a los pintores colombianos, inclusive los grandes maestros del pasado, y a ensalzar el arte oficial mexicano o los fenecidos ismos europeos de anteguerra, reproduciendo o plagiando artículos de revistas extranjeras que todos conocemos de sobra”. El blanco polémico es casi seguramente *Espiral*.

¹¹⁹³ *Ibid.*

Educación; y, alrededor de este centro, se proyectaba crear otros pequeños centros en los barrios de la capital y en las provincias, con el fin de realizar exposiciones, organizar bibliotecas y posiblemente dar cabida a otras artes como el teatro de aficionados, la danza y la música.

De acuerdo con Ariza, el sindicato buscaba también “una más estrecha colaboración con los arquitectos en la obra de decoración de los edificios nacionales”¹¹⁹⁴. No se pensaba solo en los frescos, sino también en la pintura al óleo y en las artes aplicadas (mosaicos, vitrales, cerámica, hierros forjados, etc.). Este discurso estaba en línea con los reiterados planteos de Siqueiros en torno a la “integración plástica”. Asimismo, siempre de acuerdo con la nota de Ariza, el sindicato, consciente del aislamiento del arte colombiano a nivel regional, pero al mismo tiempo del valor de dicho arte, se proponía mejorar el prestigio artístico de Colombia en el plano continental y a dicho fin propuso, entre otras cosas, que el gobierno dotara sus embajadas en los países americanos de una colección permanente de obras que fuese representativa de la actividad artística nacional y testimoniase su calidad¹¹⁹⁵.

Ariza, además, remarca que se adoptó la organización de tipo sindical, y no otra forma de asociación, “por ser la más acorde con los tiempos presentes y por cuanto, además de evitar cualquier clase de tendencia artística ... excluye de hecho toda la finalidad política”¹¹⁹⁶.

El artista y columnista concluye afirmando que “la tarea que se ha impuesto esta primera asociación gremial de los artistas es difícil, y hasta pudiera parecer utópica por la aparente

¹¹⁹⁴ Ibid.

¹¹⁹⁵ Ariza remarca con orgullo el valor del arte nacional, en contra de los que siempre miran hacia México o París... “Hay quienes – escribe -, admiradores incondicionales de lo foráneo y enemigos de lo nuestro, consideran, en una actitud de perenne servilismo, que esta condición de inferioridad del país corresponde a una situación de hecho” (Ibid.). Frente a este tipo de actitudes, Ariza reivindica la superioridad de Rodríguez Acevedo sobre su blasonado maestro Chicharro, de José Domingo Rodríguez sobre Victorio Macho, y de Gómez Campuzano y Díaz Vargas sobre los artistas de su misma tendencia de Francia y España.

¹¹⁹⁶ Ibid. Acerca de las relaciones entre arte y política, Ariza agrega: “...Aunque parezca extraño que se puedan mezclar las preocupaciones políticas con los ideales estéticos, es preciso reconocer que así se ha hecho, con notable perjuicio para nuestro desarrollo cultural. En realidad, las ideologías políticas sólo tienen por objeto suplir las fallas artísticas débiles y, entre nosotros, en la mayoría de los casos, sólo buscan fines utilitaristas o burocráticos. El Sindicato –ya se ha dicho que excluye toda finalidad política por su mismo carácter- resulta el instrumento más eficaz para acabar de una vez por todas con la odiosa costumbre, cada día más generalizada, de obtener posiciones burocráticas mediante chismes políticos, o de surgir en el campo de la competencia artística, no mediante el propio trabajo y la calidad de las obras realizadas, sino gracias al amparo de las ideologías” (Ibid.).

contradicción que existe entre un esfuerzo colectivo y las cualidades netamente individuales que son inherentes a la creación artística. Sin embargo, el mejorar las condiciones del gremio ha de redundar en provecho propio de cada uno de los asociados, y el Sindicato, en el magnífico individualismo de que justamente se enorgullecen los artistas colombianos, espera que cada uno de ellos contribuirá, para su beneficio, con el mejor aporte que le puede ofrecer, el perfeccionamiento de su propia obra”¹¹⁹⁷.

Es evidente la adhesión moral de Ariza al proyecto, lo que permite suponer que haya sido uno de sus impulsores. Sin embargo, las oleadas de entusiasmo y las grandes expectativas despertadas por el sindicato no se tradujeron en grandes resultados concretos. A pesar de los propósitos, las realizaciones del sindicato fueron escasas. De hecho, el único evento destacado del cual se tiene noticia fue una exposición colectiva realizada en agosto de 1945, acerca de la cual poco habló la prensa. De acuerdo con otra nota aparecida en *Espiral*, se trató de “uno de los primeros certámenes de carácter colectivo realizados en Colombia y con el cual el Sindicato inició el cumplimiento del plan que tiene que llevar a buen término para la divulgación de los valores artísticos del país, y para mejorar las condiciones económicas de sus asociados”¹¹⁹⁸. El artículo, sin embargo, no dice nada acerca de los artistas y las obras presentes en la exposición; se limita a enfatizar el esfuerzo de los artistas para lograr fraternidad, estabilidad y unión al fin de elevar el interés y la apreciación del arte en Colombia.

Pero este intento de superar los individualismos y los sectarismos estéticos y políticos, si bien estaba en línea con el tradicional “principio de pluralidad”, no alcanzó a traducirse en realidad. Fueron justamente los contrastes derivados de los individualismos y de las divisiones estéticas y políticas internas que terminaron paralizando el sindicato y decretando su extinción, a solo un año de distancia de su fundación.

La inoperancia del sindicato emerge ya de una carta que Marco Ospina, en calidad secretario de la institución, envió en junio de 1946 a la escultora Hena Rodríguez y a los

¹¹⁹⁷ Ibid.

¹¹⁹⁸ Nota sobre la exposición de los artistas que adhieren al S.T.A.P., en *Espiral*, n. 13, septiembre de 1945, p.10. En la nota aparece también el logo de la agrupación.

otros miembros de la agrupación. En la carta, redactada a solo un año de distancia de la aparición del sindicato y de su exposición de exordio, se lamenta que la concurrencia a las asambleas era casi nula, que los asociados participaban muy poco y se pregunta a cada uno de los inscritos si el sindicato debía seguir contándolos o no como socios activos¹¹⁹⁹.

Mayores luces sobre la rápida disolución del sindicato vienen de la tesis doctoral de Sylvia Suárez, a partir del rastreo de un sólo número de una revista antes desconocida por la historiografía. *Plástica* – así se titula la publicación, igual que la homónima revista que Judith Márquez dirigiría a partir de 1956 - fue fundada hacia 1944 por un pequeño grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, entre los cuales se encontraban el artista español radicado en Colombia Antonio Valencia Mejía, quien ejercía como director, Lucia Tamayo y Grau, Enrike Torregroza, Margarita Posada y Hernando Tejada. De acuerdo con Suárez, se trataba del “órgano de la nueva generación de artistas colombianos” de la mitad de los cuarenta¹²⁰⁰.

La referencia al sindicato aparece en el tercer número de la publicación, el único encontrado por Suárez, publicado en febrero de 1946. Allí se encuentra una nota de Antonio Valencia Mejía, titulada “En torno al “Llamamiento a los miembros del sindicato de artes plásticas”, que aborda el tema de las dificultades del sindicato en respuesta a un precedente “Llamamiento a los miembros del Sindicato de Artes Plásticas”, en el cual el artista Erwin

¹¹⁹⁹ Carta del STAP – Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas - a Hena Rodríguez, Bogotá, junio de 1946, en Archivo de Hena Rodríguez, Museo del Cuero y de los Años 40, Bogotá, Colombia. La carta está firmada por Marco A. Ospina, en calidad de secretario del grupo. De la misiva, se aprende que el sindicato, además de pedir el pago de las cuotas mensuales, estaba estudiando cambiar el nombre en Asociación de Pintores y Escultores de Colombia (APEC) y estaba tratando de llevar a cabo algunas iniciativas, como recoger materiales para artistas y proyectar la publicación de un libro de arte en el cual aparecieran reproducciones de obras de artistas patrios, sin limitaciones de escuela o de grupo. Efectivamente a finales de 1940 existió una Asociación de Pintores y Escultores Colombianos (APEC) que tuvo como secretario a Luis Benito Ramos. Como último, cabe señalar que los ejemplos del STAP y de la APEC quedarán vigentes hacia mitad de los años cincuenta, cuando se constituyó el fugaz pero significativo Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP) bajo el impulso del crítico uruguayo Arístides Meneghetti.

¹²⁰⁰ Sylvia Suárez pudo ubicar solo el tercer número de la revista, publicado en febrero de 1946, que es al que hace referencia. Si efectivamente se fundó en 1944, como sostiene Suárez, la publicación debió tener una cadencia anual, lo que parece algo problemático.

Kraus denunciaba la “intensa crisis” de la organización, ofreciendo una serie de claves para entender su corta duración ¹²⁰¹.

Según reporta Valencia Mejía, Kraus sostenía que la crisis del sindicato se debía a las varias tendencias estilísticas representadas en su interior; pero el autor de la nota se disocia de esta posición, atribuyendo más peso al “personalismo” de algunos de sus integrantes y a los diferendos de naturaleza política entre los miembros. “Es francamente irrisorio – escribe - que, con malicioso desconocimiento de las verdaderas causas que han motivado el displicente estado que caracteriza al Sindicato, se arguya que ello radica en las divergencias suscitadas en el seno de esta misma organización por las “varias tendencias representadas en él” (esta cita entre comillas se refiere a palabras del propio Kraus, *ndr*). Es decir, que todo obedece a una candente y provechosa controversia de contornos ideológicos. Absolutamente no. Esto es, ni más ni menos, el lógico resultado de un desmesurado afán de convertir el Sindicato – por parte de algunos socios – en un instrumento que gire al ritmo de veleidosos caprichos, desde luego de incontestable índole personal. Algo más todavía. Se le quiere utilizar como adecuado trampolín que facilite el ascenso a las casillas de una lucha partidista, visiblemente opuesta a los generosos propósitos que hasta el presente ha enunciado el Sindicato... El Sindicato de Artes Plásticas en este incipiente periodo de su vida, no pudo convertirse en – si se desea que prevalezca con los fines que le asigna el hecho de ser una organización sindical – en un vehículo adaptable al logro de exclusivas prestaciones personales. Y mucho menos, en un instrumento político”¹²⁰².

El artículo de Valencia Mejía induce a Sylvia Suárez a reconducir la crisis del sindicato a las fuertes tensiones políticas que se vivieron en Colombia en la segunda mitad de los años cuarenta, las mismas que pronto llevarán a la Violencia. El sindicato – escribe Suárez - “buscó aglutinar la mayor cantidad de artistas posibles y, en este sentido, no propendió por operar cierres o circunscribir la suscripción a determinadas tendencias de la plástica”, pero al hacerlo “reprodujo las tremendas tensiones políticas del momento, resquebrajándose

¹²⁰¹ Antonio Valencia Mejía, “En torno al “Llamamiento a los miembros del sindicato de artes plásticas””, en *Plástica*, n. 3, febrero de 1946, cit. en Suarez, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁰² *Ibid.*

con celeridad”¹²⁰³. Sin embargo, de acuerdo con el mismo Valencia Mejía y con cuanto ha ocurrido en múltiples ocasiones en la historia del arte colombiano, no se puede descartar que estos factores de naturaleza política hayan sido acompañados también por tensiones personales – envidias, rencores, egocentrismos – que terminaron debilitando la iniciativa del sindicato.

Pedro Nel Gómez y el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia*

Un ulterior hecho que puede ser puesto en relación con el paso de Siqueiros por Bogotá es la publicación, en Medellín, del *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas* (1944) por parte de un grupo de artistas antioqueños, liderados por Pedro Nel Gómez.

El rasgo dominante de este texto es un americanismo estético radical, cercano al que pregonaba Siqueiros y al que latía, con diferentes gradaciones, en amplias capas de la intelectualidad latinoamericana. Para comprender el aflorar de este americanismo estético radical, hay que considerar lo que ya se mencionó acerca de las implicaciones psíquicas y emotivas de la Segunda Guerra Mundial. Análogamente a cuanto había acontecido con la Primera Guerra Mundial, también la Segunda Guerra Mundial fue percibida por muchos intelectuales americanos como una inequívoca manifestación de crisis de la civilización europea. Por consecuencia, la emulación del viejo continente perdió fuerza a los ojos de los creadores del hemisferio occidental y en su lugar tomó vigor la idea de construir una cultura auténticamente americana. Además, como señalado en las páginas acerca de la parábola de Juan Friede, esta manera de ver las cosas era compartida también por algunos pensadores europeos, como Keyserling o Zweig, a lo cual se suma el hecho que América, debido a la dificultad de viajar a Europa durante los años de la guerra, fue casi que obligada a redescubriese a sí misma, mirando hacia su interior, a su geografía interna y a sus raíces culturales ancestrales. Es dentro de este clima espiritual que apareció un libro como *Redescubrimiento de América en el arte*, que el arquitecto y escritor Ángel Guido publicó en 1944 con en la cubierta – no casualmente – la reproducción de una obra gráfica de Siqueiros

¹²⁰³ Ibid.

en la cual se representa, dialogando con la tradición plástica prehispánica, la cabeza del pensador indigenista americano Moisés Sáenz (Fig. 225).

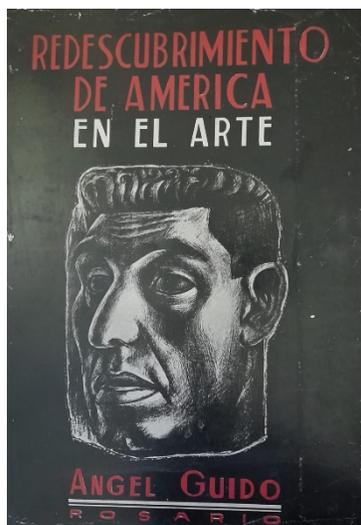


Ilustración 225 - Portada del libro de Ángel Guido, Redescubrimiento de América en el arte, Rosario, ed. Universidad Nacional del Litoral, 1944.

Siqueiros estaba en sintonía con este tipo de pensamiento. Sus intervenciones llevaban el sello de un americanismo ontológico y se materializaban en obras donde el americanismo político convivía con los acentos sociales y la lucha al nazi-fascismo. Desde *Muerte al invasor* hasta los retratos conjuntos de Lincoln y Martí se reitera siempre la idea de una América que se integra y se une en defensa de su libertad e independencia, no sólo política, sino también espiritual y cultural. A su paso por Bogotá, el mexicano insistió sobre este concepto, que por otro lado ya latía en muchos de los intelectuales que lo escuchaban, indicando directa o indirectamente a México como el país a seguir, por ser el que, desde la revolución, había ido más lejos en esta dirección.

A la luz de estas premisas, se debería entender mejor porque Colombia, hacia 1944, empezó a ser atravesada por la convicción de que el destino de América en el arte se perfilaba cada vez más como protagónico e independiente. Ya se mencionó el artículo que el crítico austriaco Walter Engel publicó en la revista *Espiral*, señalando que la pintura de la posguerra

iba a tener dos polos: Paris y Latinoamérica. Pero la manifestación más patente y radical del cuajar de estas ideas es el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas*, cuya publicación se remonta a 1944, cuando sus firmantes fueron excluidos de un evento oficial: la Exposición Nacional de Arte de Medellín.

Pedro Nel Gómez y otros artistas que, en larga medida, gravitaban alrededor de él (Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuloaga, Débora Arango Pérez, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe, Laura Restrepo) aprovecharon la exclusión de la Exposición Nacional de Arte de Medellín para lanzar una Exposición de los Artistas Independientes, acompañándola con un folleto – el *Manifiesto* - en el cual aclaraban su postura estética.

Fechado febrero de 1944, el texto fue firmado por todos los artistas arriba mencionados, aunque la crítica reconoce su autor en Pedro Nel Gómez¹²⁰⁴. El folleto, a la par de la muestra anexa, se proponía como un acto insubordinación y rebeldía tanto frente el ambiente artístico oficial, todavía ligado a esquemas académicos, como frente a las corrientes “modernistas”, que por esos años estaban comenzando a asomarse en Colombia¹²⁰⁵.

En sentido estricto, se trataba del primer manifiesto de la historia del arte colombiano, ya que ningún escrito programático anterior adoptó explícitamente esa denominación. El contenido se articulaba en 13 puntos, tajantes y sintéticos:

- 1- *El arte es una de las formas de la actividad humana, necesario al desenvolvimiento de los pueblos.*
- 2- *Los artistas colombianos independientes, queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del Continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos.*
- 3- *Propendemos por la instauración del Fresco en el país, como pintura para el pueblo.*

¹²⁰⁴ Cfr. AAVV, *Catálogo: Exposición de los artistas independientes*, (cat.), Medellín, Colombia, ed. Museo Nacional de Colombia, 1944. El catálogo consta de 48 páginas y contiene los siguientes apartes: “Manifiesto de los artistas independientes a los artistas de las Américas” (dos páginas); “La exposición de arte nacional de Medellín”; una entrevista con Marco A. Peláez, por Luis Martel (4 páginas) y las reproducciones de 42 obras incluidas en la exposición.

¹²⁰⁵ Los casos más sobresalientes son los de Jorge de Oteiza y de artistas colombianos como Edgar Negret y Marco Ospina.

- 4- *Es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado.*
- 5- *El Arte tiene su propia Política.*
- 6- *En nuestra República, cada Sección formará su Grupo de Artistas Independientes.*
- 7- *La obra de intercambio en la pintura mural al Fresco, debe ser recíproca.*
- 8- *Antes que un beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos.*
- 9- *Pintura INDEPENDIENTE, es pintura independiente de Europa.*
- 10- *Respetamos profundamente todas las Culturas Antiguas y Modernas; pero declaramos que ellas no son trasmisibles, menos en América. Esas gigantescas culturas, no nos pertenecen.*
- 11- *El grupo de Artistas Independientes forma parte activa del movimiento continental que ya está trabajando intensamente con un hondo sentido americano, desde Alaska hasta la tierra del Fuego.*
- 12- *Una revolución en el Arte, es un florecimiento*
- 13- *Lo grandioso en el sentido heroico de nuestra época será uno de los grandes objetivos de los Artistas Americanos.*

Los firmantes reivindicaban el arte como necesario para el desarrollo de un pueblo e instaban al Estado a promoverlo, individuando en el fresco la mejor forma de arte destinado a las masas. Se proponían – y aquí parece haber un eco de la postura de Siqueiros - la exaltación de lo grandioso, en el sentido heroico, de la época moderna, tomando así distancia de todo indigenismo o nativismo de carácter arqueologizante, y declaraban querer sentir la pintura como americanos, indicando así concebir el americanismo estético no como un resultado de la adopción de determinadas fórmulas estilísticas o temas predeterminados, sino como reflejo natural de una identidad vivida con autenticidad y espontaneidad. Retomando una idea que recurren en los escritos de Pedro Nel Gómez, los firmantes pensaban que las culturas de otras regiones del mundo (léase, en particular, Europa) no eran traducibles en América y utilizaban el término “independiente” sobre todo en el sentido de independiente de Europa. Lo que reivindicaban, por encima de todo, era

una soberanía estética. Asimismo, se sentían parte de un movimiento continental que ya estaba trabajando con hondo sentido americano desde Alaska a la tierra del Fuego - detrás de este punto se podría reconocer una implícita adhesión a la red interamericana propuesta por Siqueiros - pero no renunciaban a ser específicamente colombianos. Colombia era su horizonte principal: su misión era la de difundir capilarmente sus ideas en el territorio nacional, creando diferentes secciones de Artistas Independientes en las diferentes zonas del país. Y último, los autores del manifiesto no querían ser ideológicos, razón por la cual hacían propia otra idea típica de Pedro Nel Gómez: la que el arte tiene su propia política.

Qué la mente del manifiesto fuera Pedro Nel Gómez se puede inferir de diferentes elementos. En primer lugar, el manifiesto hace énfasis en el fresco y en ese momento Pedro Nel Gómez, en virtud de su previo trabajo en el Palacio Municipal, era con creces el principal muralista de la región. En segundo lugar, algunos de los firmantes, como Débora Arango y Jesusita Vallejo, se habían formado en los talleres privados del maestro. Y como último, al interior del manifiesto se reiteran conceptos que el propio Pedro Nel Gómez ya había expuesto en otras ocasiones. Por ejemplo, al punto 4, la idea según la cual “es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado”. En las entrevistas que concedió, el muralista expresó en más de una ocasión este concepto. En particular, solía referirse al incremento del turismo que hubo en México luego del florecimiento del muralismo, para demostrar que, si el sector público colombiano financiase una campaña análoga, el dinero no se perdería, sino retornaría con los intereses. Otra idea que Pedro Nel Gómez solía repetir en sus intervenciones es la que aparece en el punto 10 del *Manifiesto*: la intraducibilidad de las otras culturas y la consecuente necesidad de desarrollar un arte independiente de modelos foráneos. Para terminar, otro orden de prueba para sustentar la atribución de la paternidad intelectual del *Manifiesto* al autor de los frescos del Palacio Municipal es el hecho que un atento observador de las dinámicas artísticas de la época como el artista español Jorge Oteiza, al atacar el programa de los

artistas antioqueños en su texto *Sobre el arte nuevo en la posguerra*, individua su inspirador en Pedro Nel Gómez¹²⁰⁶.

Cuanto dicho hasta aquí permite formular la hipótesis que el *Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, a los Artistas de las Américas* constituya otro eco, en tierra colombiana, de la visita de Siqueiros de 1943 y que, en particular, refleje la voluntad de un grupo de artistas de Medellín de adherir al proyecto del mexicano de crear un movimiento artístico continental con un determinado signo político (antifascismo) y estético (realismo social experimental). Lo comprobarían las fechas - el Manifiesto fue redactado a comienzo de 1944, en correspondencia con el surgimiento de la iniciativa de *Espiral* y a pocos meses del paso del mexicano - y la referencia, al punto 11, a un “movimiento continental que ya está trabajando con hondo sentido americano desde Alaska a la tierra del Fuego”. En esta últimas palabras se puede reconocer una voluntad, de parte de Pedro Nel Gómez y de su grupo, de adherir, desde su lugar particular, a la red americanista proyectada por Siqueiros; una red en la cual estaba incluida a América del Norte (se recuerde que el patrocinio que el MoMA, Rockefeller y la OCIAA daban, en ese momento, a la gira del mexicano) y que aprovechaba del apocalipsis europeo para declarar por fin a toda América totalmente independiente de Europa y alineada políticamente en el antifascismo.

Los murales de Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional (1946-1948)

Todo el análisis hecho hasta aquí da cuenta del profundo impacto del paso de Siqueiros sobre el ambiente intelectual y artístico colombiano. Hubo adhesiones entusiastas, reacciones contrariadas, debates. Se reactivó la práctica del mural, se llegó a la fundación de una revista como *Espiral* y en Antioquia se publicó un manifiesto de corte neoamericanista. Sin embargo, a pesar de este gran sacudimiento, es muy difícil detectar algún tipo de influencia estilística directa de Siqueiros en el panorama artístico colombiano. Quizás por estar demasiado adelantado, en el plano de las innovaciones técnico-pictóricas, con respecto al poco audaz medio local; o quizás, simplemente, por no haber pintado

¹²⁰⁶ El texto de Oteiza será analizado en el próximo capítulo.

ninguna obra en Bogotá, que pudiese servir de modelo para los artistas locales, el mexicano dejó una marca más discursiva que técnico-estilística.

La una excepción está constituida por los murales que el pintor caldense Alipio Jaramillo (1913-1999) realizó, entre 1946 y 1948, en el vestíbulo de la facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Cabe aclarar que el siqueirismo de estos murales no se debe al paso del mexicano por Bogotá, sino al hecho, ya mencionado, que a comienzo de los cuarenta Alipio Jaramillo había sido ayudante de Siqueiros en la realización de los murales de Chillán. Pero la visita de Siqueiros, quien ante el público bogotano recomendó expresamente la comisión de unos frescos a su excolaborador, debe haber sido determinante – esto sí – para que se concedieran a Alipio Jaramillo los muros de la Universidad Nacional cuando este, en 1945, regresó de un largo periodo de formación en el exterior, que comprendió temporadas en Chile, Argentina y Brasil.

¿Quién era Alipio Jaramillo y cómo llegó a colaborar con Siqueiros en Chile? Las fuentes para reconstruir la trayectoria de este artista escasean. Sabemos que era originario de Manizales y que se inclinó, desde el comienzo, hacia un realismo de contenido político-social¹²⁰⁷. En 1937 se mudó a Bogotá para estudiar en la Escuela de Bellas Artes y en 1940 recibió el título de Maestro de Dibujo directamente las manos de Jorge Eliecer Gaitán, líder político de la izquierda liberal, a quien con seguridad apreciaba.

En este primer periodo formativo, estuvo cercano al escultor antioqueño Rodrigo Arenas Betancourt, con el cual compartía una misma inclinación hacia un arte de carácter político-social. Talentoso, se adueñó pronto de una base técnica y teórica y no tuvo que esperar mucho para cosechar sus primeros éxitos. En 1939 ganó el primer premio en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y el año siguiente realizó una serie de pinturas murales en la Escuela de Bellas Artes.

¹²⁰⁷ Eugenio Barney Cabrera lo pone en relación con Pedro Nel Gómez y Arenas Betancourt, pero al mismo tiempo lo distancia: “el realismo de Alipio Jaramillo es más crudo, vociferante y teatral que el de Pedro Nel Gómez... y carece de la magia poética que le otorga Arenas Betancourt” (cfr. Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del arte en Colombia*, Bogotá, ed. Imprenta nacional, 1963, p.140).

La etapa chilena y el encuentro con Siqueiros

Como casi todos los artistas comprometidos de la época, Alipio Jaramillo ambicionaba perfeccionarse como muralista y este deseo pudo hacerse realidad cuando, luego de haberse graduado, recibió una pequeña beca para estudiar pintura mural en Chile con Laureano Guevara¹²⁰⁸. De acuerdo con un testimonio del mismo Jaramillo, a los tres meses de estar en esa nación sucedió algo que iba incidir profundamente en el curso de su vida y de su carrera: entró en contacto con Siqueiros, quien se presentó un día la Escuela de Bellas Artes y lo reclutó como colaborador para la realización de los frescos de Chillán¹²⁰⁹.

Aunque la sustancia no cambie, cabe mencionar que Siqueiros, en su autobiografía *Me llamaban el coronelazo*, proporciona una versión diferente acerca del encuentro con Alipio Jaramillo. “Escogido el lugar – relata el artista - donde debería ejecutarse el mural, o sea, la biblioteca de la escuela era indispensable conseguir ayudantes. Me comuniqué telefónicamente con el licenciado Reyes Spíndola y este a su vez me puso en contacto en una nueva conversación telefónica con la Escuela de Bellas Artes (de Santiago de Chile, *ndr*). La elección resultaba particularmente difícil. Primero, porque había un verdadero entusiasmo en pro de tal colaboración, lo que establecía un número muy grande de aspirantes; después, porque yo no podía trasladarme a Santiago, teniendo la ciudad de Chillán por cárcel, para seleccionarlos y, tercero, porque tanto ellos como el maestro, o sea

¹²⁰⁸ Laureano Guevara (1889-1968) fue un pintor, grabador y muralista chileno. Estudió pintura al fresco durante dos viajes a Europa entre (1924-27; 1928-32) y a su regreso en patria creó el curso de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de Chile, donde enseñó por más de treinta años.

¹²⁰⁹ Fernando Gómez, “Un pintor que sale del olvido”, en *El Tiempo*, Bogotá, 2 de diciembre de 1997; disponible online: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-696467>. Esta versión de los hechos está confirmada también por Luis Alberto Mansilla en su biografía del artista chileno José Venturelli, quien también colaboró con Siqueiros en Chillán. “Venturelli – escribe - lo escuchó (a Siqueiros, *ndr*) con admiración cuando fue a Bellas Artes a dar una charla que congregó a una multitud fervorosa. Le pidió que lo admitiera como uno de sus ayudantes en la realización del mural de Chillán. Siqueiros lo aceptó de inmediato junto con el colombiano Alipio Jaramillo. Fue un trabajo de meses en el que los discípulos cumplían religiosamente con las instrucciones del maestro que no siempre era severo sino también bromista y pantagruélico en los descansos de la tarea. Sus métodos de trabajo se apoyaban en la labor colectiva. Él diseñaba, dibujaba, proyectaba. Sus ayudantes llevaban a cabo sus diseños y era un espectáculo cuando estaban manos a la obra: mamelucos pintarrajeados con todos los colores posibles, ensimismamiento en la tarea, rigurosa atención a las instrucciones del maestro que a veces les quitaba los pinceles para corregir él mismo algunos detalles” (Luis Alberto Mansilla, *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*, ed JOM, Santiago de Chile, 2003).

yo, no cobraríamos ni un solo centavo y si para mi había un portaviandas de detestable comida cocinada con sebo de res, para ellos no había ni eso. Por otra parte, los estudiantes de pintura riquillos no existen en ninguna parte del mundo. Los hombres de aspiraciones plásticas y a la vez hijos de familias ricas, prefieren la arquitectura, allá, como en México y en todas partes. En esas condiciones, tuve que empezar el trabajo con ayudantes obreros, ignorantes por lo tanto de las cuestiones más elementales del trazado en el muralismo y todo lo demás. Pero felizmente, y cuando menos lo esperaba, me llegó un telegrama. Se me pedía que concurreniera a la estación al día siguiente para recibir a dos jóvenes pintores que, según parece, tenían medios propios de vida. El telegrama lo firmaba José Venturelli, un joven pintor entonces desconocido, pero que hoy es uno de los más prestigiados, sino el más prestigiado de aquel país. A la hora habitual en aquella población, o sea a las cuatro y media de la mañana, aún en las sombras de la noche, pude ver por primera vez a quienes me iban a ayudar en toda la tarea. Se trataba de un chileno-alemán, de apellido Werner, y de un chileno-colombiano (sic) Alipio Jaramillo. Venturelli no podía ir... Pude saber que Werner, además de artista pintor era relojero y que para trasladarse a Chillán había tenido que abandonar el trabajo que le proporcionaba los medios de vida. El otro, Alipio, era becado por el gobierno de su país, pero con una beca tan pequeña, que de haberlo dejado en el ambiente económico de ésta el pobre se hubiera muerto de hambre. Muy pronto descubrí que ambos pintores se habían dejado arrastrar por el entusiasmo y dispuestos a todo habían, de hecho, mentido sobre su realidad económica”¹²¹⁰.

Según una nota aparecida en 2009 en el periódico chileno *El Mercurio*, en el contexto de la restauración del mural de Siqueiros en Chillán, la colaboración de Alipio Jaramillo se habría concentrado especialmente en la realización de una serie de retratos de próceres¹²¹¹. ¿Pero qué pensaba Siqueiros de Alipio Jaramillo? El mexicano nos hace conocer su opinión en una carta dirigida al pintor y foto-montajista español José Renau, quien se había exiliado en México luego de la Guerra Civil y había colaborado con el mexicano en la ejecución del mural

¹²¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, ed. Grijalbo, 1977, pp. 396-397

¹²¹¹ “Descubren retratos de próceres en restauración de mural de Siqueiros”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de agosto de 2009

Retrato de la burguesía, llegando inclusive a terminar la obra cuando este último huyó a Chile luego del atentado a Trotsky.

Al comenzar el mural, Siqueiros creía *“tener solamente ayudantes obreros, carentes de la “gran alma” que ahoga a los artistas de hoy; pero resultó que éstos tenían que limitar su esfuerzo a las simples cosas culinarias, cabe decir, de nuestra plástica, a aquellas tareas que podemos señalar como de servidumbre, ya que su primitivismo les impedía la menor aportación creadora, total o parcial, como acontece con los partícipes verdaderos de un esfuerzo de tal naturaleza [...] Pensé después, haciendo un viraje de 90°, que podría hacerme ayudar por dos de los pintores que vinieron a fabricar cazuelas fresquistas en esta flagelada escuela. Recurrí a aquellos dos que me parecieron más inquietos, más inconformes con la alfarería egipcia de la “acuarelota”, los pintores W. y J. (se refiere al alemán Erwin Werner y al colombiano Alipio Jaramillo, ndr), pero en este caso el perro rabioso me salió por otra puerta. Mis nuevos ayudantes colaboraban, más había que rehacer totalmente todo lo que ellos producían, con evidente pérdida de tiempo, terrible gasto de materiales y estiramiento pavoroso de todo ese complicado sistema de nervios que “Dios nos ha dado” a los que gozamos de las delicias de nuestra profesión. Se trata de dos muchachos voluntariosos y amables, pero más académicos que Clavé (no es albur; se trata de aquel famoso catalán que vino a México a mediados del siglo XIX y convirtió la Escuela de San Carlos en una fábrica de grandes cromos, no exentos de buen oficio). Su primera impresión fue de pánico frente a las formas más cóncavas de los paneaux laterales, y después el problema de la forma como fenómeno activo ha acabado por sumirlos en la más curiosa de las angustias. Claro que han procurado reponerse, y uno de ellos para demostrarlo firmó al pie del retrato que le pedí que pintara. ¿Qué te parece? Imagínate que en el Sindicato de Electricistas hubiéramos firmados nosotros al pie de las figuras u objetos que cada uno realizábamos parcialmente. Es difícil imaginarse una irrupción más categórica del cuadro de caballete en aquellas cuatro paredes en donde hace tres meses rebotaban todas mis rabias...”*¹²¹².

¹²¹² Carta de David Alfaro Siqueiros a José Renau, 23 de diciembre de 1941, en Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 174-176. Sabemos que los padrinos de los murales de Chillán fueron el poeta chileno Pablo Neruda y Octavio Reyes Spíndola, embajador mexicano en el país austral.

A los ojos de Siqueiros, Alipio Jaramillo era un aprendiz entusiasta, pero todavía condicionado por los esquemas de la academia y la cultura individualista. Esto lo volvía incapaz de comprender de lleno los desafíos conceptuales y formales abiertos por la nueva idea de muralismo de la cual el mexicano era portador. Es posible imaginar que, para el joven colombiano, el haber colaborado codo a codo con un artista disruptivo como Siqueiros, en uno de los momentos de creatividad y de compromiso estético-político más intensos de su carrera, tuvo que ser una “terapia de choque” que lo desbloqueó y le abrió nuevos horizontes artísticos. De hecho, para Alipio Jaramillo, la colaboración con Siqueiros determinó la superación del referente de Pedro Nel Gómez y la iniciación a una serie de conceptos y técnicas pictóricas novedosas, como la perspectiva poliangular y la pintura mecánica, que Siqueiros había venido elaborando en los años anteriores para construir un nuevo estilo realista, capaz de responder a los desafíos de la época moderna y superar el estatismo y el folclorismo del primer muralismo mexicano, encarnado sobre todo en Diego Rivera, así como la que él llamaba la “agilidad snob” del arte afiliado a la escuela de París¹²¹³.

Una vez concluida la colaboración con Siqueiros, la permanencia en Chile de Alipio Jaramillo se prolongó hasta 1943, dándole ocasión de comenzar a aplicar cuanto aprendido con el mexicano. Se destacan, en particular, unos murales que realizó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, donde en 1943 ganó también el Primer Premio en el Salón de Alumnos; un mural antifascista a ténpera en la Alianza de Intelectuales Chilenos (Fig. 226); y una serie catorce murales en el Ministerio de Educación.

¹²¹³ Para comprender el estadio alcanzado por la pintura de Siqueiros cuando este realizó el mural de Chillán hay que leer el artículo “Mi pintura mural en Chillán”, publicado en la revista *Forma* de Santiago de Chile en 1942 y reproducido en Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 184-185: “Estoy convencido – afirma Siqueiros - de que *Oratoria pictórica* señala un paso adelante en mi esfuerzo de 12 años en favor de un nuevo arte público, de un mayor y nuevo arte de Estado, de una nueva elocuencia, en suma, en la pintura integralmente moderna, en la pintura que se adelanta al primer periodo folklórico o simplemente estatista del muralismo mexicano y a la simple agilidad *snob* del arte moderno de París, como fenómeno de conjunto” (p. 185).



Ilustración 226 – A partir de la izquierda, Angelica Siqueiros, David Alfaro Siqueiros, José Venturelli y Alipio Jaramillo frente al mural en la Alianza de los Intelectuales Chilenos, 1943.

Las estadías en Argentina y Brasil

De Chile, Alipio Jaramillo se mudó a la Argentina y luego a Brasil, ampliando así ulteriormente sus horizontes americanos. No hay muchos datos acerca de estas dos estadías, pero se sabe que tejió redes con importantes exponentes del americanismo pictórico, como Alfredo Guido en Argentina y Cándido Portinari en Brasil, ensanchando así el espectro de sus referentes artísticos. El pintor relata así su paso por esos dos países: “Me recibieron en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires, en donde solo reciben a los graduados de Escuelas Nacionales, estuve seis meses, pero me aburrí del peronismo y de todos esos militares en la puerta de la Universidad. Tenía lo justo para viajar a Río de Janeiro. Llegué a las 5 de la tarde y a las 7 ya estaba instalado. Los estudiantes de la escuela, los profesores, todo era una maravilla. Alipio entró de lleno al mundo cultural del Brasil y se hizo amigo de uno de los máximos representantes del muralismo brasileño, Cándido

Portinari (que además de comprarle cuadros lo invitaba a diario a su casa como su protegido), cuando no iba enviaba a sus hermanos a preguntarme por qué no aparecía”¹²¹⁴.

Alipio Jaramillo permaneció en Argentina casi dos años, entre 1943 y 1944, realizando, entre otras cosas, algunos murales a tempera en la Escuela de Bellas Artes, junto con Alfredo Guido. Esta colaboración permite relacionar al artista con el grupo de los americanistas argentinos, que tenía en Alfredo Guido y su hermano Ángel dos de sus exponentes más significativos. Si bien este grupo no emulaba estilísticamente a Siqueiros, reconocía la enorme importancia de sus planteos para la plástica americana¹²¹⁵.

Luego, en septiembre de 1944, el artista viajó a Brasil, donde entró en contacto con artistas como Cándido Portinari, el principal americanista de Brasil, José Pancetti y Quirino Campofiorito¹²¹⁶. El culmine de la etapa brasilera fue una exposición personal en la

¹²¹⁴ Fernando Gómez, “Un pintor que sale del olvido”, *op. cit.*

¹²¹⁵ Por largo tiempo marginalizada con base en las lógicas “europeizantes” impuestas por Buenos Aires, centro sin iguales del arte argentino, esta corriente americanista argentina, cuyos centros fueron ciudades como Rosario y Córdoba, “rivales” de Buenos Aires y proyectadas geográficamente hacia los altiplanos andinos, ha sido reevaluada y puesta en evidencia por la exposición “La hora americana” que tuvo lugar en 2014 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, con un valioso catálogo curado por Roberto Amigo (Roberto Amigo, coord., *La hora americana 1910-1950*, cat., ed. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014). Por lo que respecta al arte, esta corriente, en cuya base yace un pensamiento de cuño antipositivista que concibe la nacionalidad a partir de la idea del mestizaje hispano-indígena formulada por intelectuales como Ricardo Rojas y Martín Noel y que, a su vez, se conecta, aunque no mecánicamente, con el pensamiento de figuras como Mariátegui, Vasconcelos y otros apóstoles de la nacionalidad mestiza latinoamericana, miraba mucho más hacia México y al altiplano andino que a París, abogando por una “americanización” y una “rehumanización” del arte que se producía en América, pero no una americanización únicamente de los temas, sino también, y sobre todo, una americanización de los elementos plásticos que componen las obras. Un texto significativo, al respecto, es el que Ángel Guido publicó en 1941 bajo el título *Redescubrimiento de América en el arte*, en el cual recopila una serie de conferencias dictadas en los años anteriores (Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, ed. Imprenta de la Universidad del Litoral, Rosario, 1941). Es interesante señalar que esta obra lleva en la portada un grabado de Siqueiros – quien, a la fecha de la publicación, se encontraba en Chile – que representaba no a un peón mexicano, como dice la didascalia de la imagen, sino la cabeza del educador, político e indigenista mexicano Moisés Sáenz (1888-1941), autor de libros como *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional*, *Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación al medio nacional* u *México negro*. El hecho que Guido haya escogido como portada a este retrato recio y macizo, que parece casi tallado en la piedra, sumado a la cercanía geográfica de Siqueiros en ese momento y a la inminente llegada a la Argentina de Alipio Jaramillo nos ofrece una visión bastante sugerente de lo articulada y matizada que era la red americanista continental (el estalinista Siqueiros, por ejemplo, no tenía mucho que ver, políticamente, con nacionalistas hispanizantes como los Guido) cuya idea principal era la de “descolonizar” el arte americano, buscando en las fuentes indígenas la savia para hacerlo.

¹²¹⁶ Ángela María Arbeláez, *Alipio Jaramillo. Pinturas 1940 a 1970*, cat., ed. Quinta Galería, Bogotá, 1998.

Asociación Brasileira de Imprensa de Rio de Janeiro. Inaugurada el 6 de agosto de 1945, la muestra contaba con 58 óleos, entre los cuales *Composición con Caballos, Lavanderas del Orinoco, Llaneros, Los jugadores y La ordeña*, y tuvo una discreta resonancia en el medio local. Algunas obras fueron adquiridas directamente por Cândido Portinari y una reseña de Augusto Almeida Filho, aparecida en el número de septiembre de la revista *Carioca*, honoraba a Alipio Jaramillo con el título de “pintor do povo”¹²¹⁷.

De vuelta a Colombia

A pesar de haber trabajado al lado de personalidades del calibre de Siqueiros y Portinari, la acogida fue bastante tibia cuando, en 1945, el artista regresó a Colombia. El pintor y escritor Héctor Rojas Herazo recuerda que “cuando Alipio Jaramillo, el gran pintor colombiano, regresó de su fecunda correría por México (sic), Brasil y Chile, el país lo recibió con frialdad. Más concretamente, los críticos de turno, los dispensadores de prebendas, se hicieron los desentendidos. Querían, a todo trance, desconocer aquel macizo campesino que hablaba de sus experiencias pictóricas con Siqueiros y Portinari, en puro “paisa””; sin embargo, subraya también que, con el tiempo, el valor de su obra se fue imponiendo: “La crítica, esta discutible crítica nuestra, ha ido volviendo lentamente sus ojos hacia el pintor caldense. Primero fue un premio en uno de los tantos salones de artistas colombianos. Luego su vigorosa interpretación del nueve de abril. Y ahora, finalmente, el espléndido concierto de sus murales en la facultad de derecho de la ciudad universitaria...Con paso firme, Alipio Jaramillo ha conquistado, con las solas armas de su dignidad y de su leal y vigoroso sentido pictórico, el lugar que desde un principio mereció haber ocupado a su retorno al país... el maestro caldense es la única cifra que podemos ofrecer – con perfiles continentales – a la plástica de América”¹²¹⁸

¹²¹⁷ Augusto Almerida Filho, “Alipio Jaramillo, pintor do povo”, en revista *Carioca*, Rio de Janeiro, septiembre de 1945, cit. en Ángela María Arbeláez, *Alipio Jaramillo. Pinturas 1940 a 1970, op. cit.*

¹²¹⁸ Héctor Rojas Herazo, “Significado y austeridad de un muralista”, en *El Universal*, Telón de fondo, 20 de octubre de 1948; reproducido en Jorge García Usta (comp), *Vigilia de Lámpara. Héctor Rojas Herazo, Obra periodística 1940-1970*, tomo I, Fondo editorial Universidad Eafit, Medellín, 2003, p. 432. En este artículo Rojas Herazo contrapone la austera sinceridad de Alipio Jaramillo a la pintura retórica de Pedro Nel Gómez y a la pintura derivativa de Ignacio Gómez Jaramillo.

Una vez regresado al país, Alipio Jaramillo se hizo notar con tres obras - *Hogar, Idilio y Lucha* - que presentó en el VII Salón de artistas colombianos, entre octubre y noviembre de 1946. En la *Revista de Indias*, Walter Engel resaltó la solidez de la construcción, lo macizo de la forma y la luminosidad de sus trabajos; mientras Luis Vidales, en una nota sobre *El Tiempo*, señaló en “Alipio Jaramillo, la mayor esperanza muralista de la nueva generación de artistas colombianos”, describiéndolo como “discípulo de Alfaro Siqueiros y conocedor de los más variados procedimientos del mural...”¹²¹⁹. También Jorge Gaitán Durán (1924-1962), poeta y crítico entonces al comienzo de su carrera, pero destinado a jugar un papel clave en el proceso de “modernización cultural” del país¹²²⁰, comentó la participación del caldense

¹²¹⁹ Walter Engel, “El VII Salón Anual de Artistas Colombianos”, en *Revista de Indias*, octubre de 1946, pp. 137-144; Luis Vidales, “Notas sobre el Séptimo Salón de Artistas Colombianos”, en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 10 de noviembre de 1946, p.2.

¹²²⁰ Gaitán Durán nació en Pamplona de un padre ingeniero civil que trabajó en la construcción del ferrocarril de Cúcuta, mientras su madre era hija de un general. Para sus estudios universitarios, se mudó a Bogotá. Se inscribió en la facultad de ingeniería de la Universidad Nacional, adonde trabó amistad con Eduardo Ramírez Villamizar, también originario de Pamplona y destinado a volverse uno de los grandes renovadores de las artes plásticas en Colombia. Pero luego de sólo dos semestres abandonó la facultad y comenzó estudios de derecho en la Pontificia Universidad Javeriana, donde se graduaría en 1947. Su actividad como crítico comienza hacia 1944, cuando empieza a trabajar en *El Tiempo* como comentarista de cine y literatura. En esa época – es el año de la fundación de *Espiral* – entró en contacto con escritores como Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis, conocidos como los *cuadernícolas*, quienes contribuyeron a la definición de su gusto y la elaboración de su posición crítica. Al mismo tiempo, tomó también posiciones políticas. En un comienzo estuvo afiliado a la izquierda liberal y participó en los movimientos juveniles que apoyaban la candidatura de Gaitán; y luego del Bogotazo, frente a la deriva violenta, tomó la radiodifusora nacional junto con Jorge Zalamea con el fin de calmar las masas y promover una revolución de carácter intelectual (Juan Gustavo Cobo Borda, “Jorge Gaitán Durán”, en AAVV, *Poesía colombiana*, Medellín, ed. Universidad de Antioquia, 1987, pp. 112-154, p. 147). En los años sucesivos, participó en la bohemia intelectual del café Automático en Bogotá y hacia 1950, con la ayuda de sus padres, viajó a Francia, adonde empezó la redacción de su “Diario”. Regresó a Colombia en 1953 y se dedicó al proyecto de su emprendimiento más conocido: la revista cultural *Mito*, que salió a partir de 1955 por un total de 42 números, y que lo consolidó como un referente no sólo nacional, sino continental, en el ámbito cultural. En *Mito* colaboraron destacados intelectuales nacionales e internacionales, entre los cuales Octavio Paz, Alfonso Reyes y Álvaro Mutis. Gaitán Durán fue un referente importante de la crítica y de la literatura nacional, hasta su muerte prematura en un accidente de avión en 1962. En la evolución de su actividad crítica, un momento importante se ubica en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando dejó la idea de arte comprometido, concebido bajo la forma del realismo social, para volverse un gran defensor del valor de la libertad – elemento que lo encasilla en el bando “antiestalinista” de la izquierda o, visto de otro lado, en el bando vagamente “trotskista” y más abierto hacia los Estados Unidos de la guerra fría - y por ende de las soluciones vanguardistas. Si en “Insistencia en la tristeza” (1946) quiere superar las preocupaciones formales, planteándose el poema como un agente de cambio, como un texto que participa de la vida y de las aspiraciones de un pueblo en pugna, durante una época de vasta agitación política en la que los intelectuales se familiarizaron con los reprimidos, ya en “Presencia del hombre” (1947) disminuye el carácter emancipador de la anterior antología y se evidencia más bien una esperanza de amor y una actitud de solidaridad con las batallas del hombre contemporáneo, que tiene como fundamento una batalla colectiva

señalando que "Alipio Jaramillo, lo mismo que otros muralistas colombianos, esta imbuido, como es lógico, por el mural mexicano, que a mi modo de ver es apenas una etapa en la ruta hacia el gran mural colectivista, abstracto, arquitectónico y estático"¹²²¹.

A esa altura Gaitán Durán, a la par de Luis Vidales y de Walter Engel, hablaba desde una perspectiva estética modernizante y de izquierda, cercana a las posiciones de *Espiral* y fundada sobre la idea que la obra de arte debía contribuir a la transformación de la sociedad. Sin embargo, tomando una posición muy cercana a la de Siqueiros, pensaba en la necesidad de superar el modelo mexicano y de orientar el muralismo hacia nuevas formas, capaces de reflejar la que había sido la evolución técnica y social de la humanidad.

Ya instalado en Bogotá, Alipio Jaramillo empezó a dictar clases en la Universidad Nacional, donde, como relevado por Sylvia Juliana Suárez, hizo parte de un grupo que publicó una revista enteramente dedicada a las bellas artes, la antes mencionada revista *Plástica*, que precedió en más de una década la homónima revista fundada y dirigida, entre 1956 y 1960, por la pintora Judith Márquez, hasta hace poco considerada, erróneamente, la primera del país enteramente dedicada a las artes plásticas¹²²².

La participación de Alipio Jaramillo en esta aventura editorial nos habla de su inserción dentro de una red ligada a la Universidad Nacional, que participaba activamente en los debates sobre el quehacer artístico nacional. Y no se puede descartar que el mismo regreso del artista a Colombia, rodeado (a ciertos ojos) por un aura de prestigio debido a sus colaboraciones con Siqueiros y Portinari, haya podido funcionar como catalizador para la fundación de la publicación y para la movilización de una red de artistas emergentes que,

por la libertad. Luego en "Ausencia" (1949) aparece el tema del eros, de la belleza y de la exploración de la interioridad profunda, signo evidente de una superación de las posturas materialistas-dialécticas y del interés a las condiciones objetivas de la sociedad. En correspondencia con este cambio de enfoque, a partir de finales de los cuarenta Gaitán Durán se volvió el más decidido propugnador del arte moderno de la joven generación de artistas (Negret, Ramírez, Grau, Obregón) haciendo de puente, en la historia de la crítica de arte colombiana, entre Oteiza y Marta Traba.

¹²²¹ Jorge Gaitán Durán, "El VII Salón de Pintura", en *El Tiempo*, Bogotá, 20 de octubre de 1946, cit. en Álvaro Medina, "El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana", en *El café literario*, Bogotá, no. 1, enero-febrero de 1978, pp. 30-33.

¹²²² Cfr. Sylvia Suárez, *op. cit.*

en línea con la postura de Siqueiros, se orientaban hacia un arte de contenido social, basado en una “actualización” en clave moderna y universalista del muralismo mexicano clásico.

El regreso de Alipio Jaramillo a Colombia, su entrada como docente en la Universidad Nacional y la fundación, en el mismo ateneo, de una revista como *Plástica*, son hechos que pueden estar interconectados y que se fueron sumando a la acción en favor de una pintura moderna, americanista y social llevada adelante, por fuera de la universidad, por el grupo de *Espiral*.

La comisión de los murales para Facultad de Derecho

La importancia que Alipio Jaramillo fue adquiriendo dentro de los ambientes americanistas de Colombia está comprobada por el hecho que, en 1946, un grupo de intelectuales le encargó la realización de un ciclo de murales en el vestíbulo de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. El artista trabajó en este proyecto hasta 1948, desarrollando una serie de sujetos nacionales ligados al mundo del trabajo (el cultivo de la caña, del maíz, del café, la conquista del Quindío) y recurriendo, para su representación, a soluciones que había aprendido con Siqueiros, como el uso de la pistola de aire, no aplicada directamente sobre la pared, sino sobre paneles de masonite previamente superpuestos a las paredes. En conjunto, realizó ocho paneles que fueron colocados uno junto al otro, como muestra, aunque solo parcialmente, una imagen en blanco y negro aparecida en la prensa (Figg. 227 y 228).



Ilustración 227 – Una parte de los frescos de Alipio Jaramillo en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional, la imagen aparece en Rogelio Echevarría, "Vigor y optimismo en el arte nacional", en Magazín Dominical de El Espectador, Bogotá, 13 de marzo de 1949.



Ilustración 228 – Otro panel de los murales de Alipio Jaramillo en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional en Bogotá.

El encargo de la obra señala claramente la voluntad de un sector de la intelectualidad colombiana de seguir adelante en el camino propuesto por Siqueiros. Por esto mismo, cierta crítica se interesó en el proyecto ya desde sus fases iniciales. En 1946, cuando el trabajo acababa de empezar, Jorge Moreno Clavijo realizó un reportaje en el cual destacaba la apuesta por el mural, la elección de temas autóctonos y el recurso a instrumentos innovadores como la pistola de aire. “Ya se han hecho – se lee en la nota, que fue publicada en *Cromos* - los primeros intentos de pintura mural que es la pintura que, hoy por hoy, y según muchos, dice del vigor artístico de un país. Alipio Jaramillo, a su regreso de las naciones del sur, está cubriendo con pinturas de sabor vernáculo los muros de la Facultad de Derecho en la Ciudad Universitaria. Así se comienza a escribir con los pinceles y las pistolas de aire nuestra historia en las paredes para que las futuras generaciones se enteren de lo que hoy pensamos y sentimos”¹²²³. En la nota, el periodista pregunta a Alipio Jaramillo si la pintura colombiana estaba en auge o en decadencia; y el artista, desde el andamio en el cual estaba trabajando, pistola de aire en la mano, le responde utilizando conceptos muy cercanos a los que Siqueiros expresó durante su paso por Bogotá. “Cuando la sociedad decae – dijo -, el arte aparentemente también decae; porque nunca hubo grandes artistas sin la plena confianza de los gobiernos o de algún sector fuerte que respaldara su progreso. En Colombia el arte vislumbra un porvenir común que atañe y pertenece no a particularismos mezquinos y egoístas, sino a ideales superiores de creación y de progreso. Por esto, aunque autóctono, nacional y nacionalista, no pretende diferenciarse e imponerse como excepción precoz y prodigiosa. Es precisamente en la actualidad cuando nuestra pintura nacional se enruta en la comprensión de un estilo verdaderamente amplio: el de expresarse como una manifestación social beligerante y responsable, inquieta y educadora. Me refiero al muralismo, que cuando se ejecuta con un criterio avanzado realiza la máxima aspiración de todo anhelo artístico”¹²²⁴.

También el joven crítico Jorge Gaitán Duran mostró una temprana atención a los murales de Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional. En un texto en el cual traza un juico sintético

¹²²³ Jorge Moreno Clavijo, "Ni auge ni decadencia: desarrollo progresivo", en *Cromos*, Bogotá, 19 de octubre de 1946, *sip*.

¹²²⁴ *Ibid*.

sobre el año artístico de 1946, escribe lo siguiente: “Los murales de Alipio Jaramillo han sido objeto de polémicas acaloradas. En verdad todavía sus murales están muy imbuidos de lo mexicano, pero contienen evidentes excelencias que no se pueden discutir. Alipio Jaramillo posee un acertado sentido de la plástica en sus murales y maneja con absoluto dominio los numerosos secretos técnicos. Tiene además su obra una verdadera proyección social y un ligamiento indiscutible con lo metafísico”¹²²⁵.

Hay que destacar también el artículo “Los murales de la ciudad universitaria” que el intelectual Álvaro Sanclemente publicó el 1 de agosto de 1946 en la revista *Proa*, una publicación enfocada a la arquitectura, desde una perspectiva decididamente “modernista” y que estuvo entre las primeras en promocionar un “modernismo” pictórico¹²²⁶. “Con el regreso de Alipio Jaramillo Giraldo al país – se lee en la nota - se abren para la pintura mural colombiana nuevas y magníficas perspectivas (...) La temática de su pintura revela que en el artista obra un caracterizado ancestro campesino... La temática de Jaramillo Giraldo, nutrida en el dilatado mundo del trabajo, especialmente de la labor campesina, tiene por eso mismo un auténtico contenido social. Pero nos parece – agrega el comentador - que en cierta forma puede llegar a limitarlo, a conducirlo a la monotonía de la obra”¹²²⁷.

¹²²⁵ Gaitán Durán, Jorge. “El año artístico de 1946: pintura y escultura.” *El Tiempo* (Bogotá, Colombia), 31 de diciembre de 1946, p. 16.

¹²²⁶ Álvaro Sanclemente, “Los murales de la ciudad universitaria”, en *Proa*, 1 de agosto de 1946, pp.33-35. Acerca de esta revista, muy importante en la historia de la modernización cultural de Colombia, se puede hacer referencia a la *Historia extensa de la arquitectura en Colombia* (AAVV, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia y Editorial Lerner, a partir de 1967): “Pocas veces se ha acertado tanto en un nombre como con el que bautizó Carlos Martínez Jiménez (n.1904) a la revista de arquitectura que crea en 1946: *Proa*. En su fundación participaron también Jorge Arango Sanín (n.1916) y Manuel de Vengoechea (n.1910?), pero desde el cuarto número fue dirigida exclusivamente por Carlos Martínez J.; esta revista fue, durante largas décadas, un esfuerzo fundamentalmente suyo. La revista *Proa* fue una de las varias expresiones que adoptó un grupo de jóvenes arquitectos con enormes pretensiones de cambiar el mundo. Repartidas en las páginas de los primeros números y en el libro *Arquitectura en Colombia* que la editorial publicara en 1951 con una selección de las principales obras aparecidas en la revista entre 1946 y 1951, se resume toda la ideología del Movimiento Moderno, potenciada por el énfasis, la confianza y el entusiasmo con que fue vivida a finales de los años 40 y comienzos de los 50. Con poca contención y respeto, la revista atacaba a los constructores sin título (despectivamente llamados “picoteros”), y defendía la organización gremial: uno de los *slogans* que publicaba la revista en sus primeros años era “Los arquitectos de la SCA dan garantía.” Otro blanco de sus ataques, como veremos luego con más detalle, eran los urbanistas anteriores, en su deseo por defender el “urbanismo científico” representado en su supremo profeta: Le Corbusier”. <http://blogs.virtual.unal.edu.co/hacolombia/category/cap-vi/1-la-generacion-de-proa/>

¹²²⁷ Ibid. En la nota se hace referencia a los murales en el hall de la Facultad de Derecho en la Ciudad Universitaria y a la técnica del artista, mutuada de Siqueiros, de pintar sobre planchas de masonite con pistola mecánica.

Sí muchos comentaristas vieron con favor la empresa pictórica del artista caldense, no faltaron quienes, como señalado por Jorge Gaitán Durán, cuestionaron su validez¹²²⁸. En un primer momento las polémicas, casi siempre alimentadas por las pasiones políticas, no pusieron en riesgo la supervivencia de las obras; pero con el advenimiento de la Restauración Conservadora (1946-1957) y el comienzo de la *Violencia* (aprox. 1948-1958) las cosas cambiaron y en 1953, por iniciativa del decano de la Universidad Nacional, el conservador Estrada Monsalve, los paneles fueron removidos y desmembrados¹²²⁹. Ya no había espacio, a esa altura, para un arte mural comprometido. Así lo explicó Eugenio Barney a comienzo de los sesenta: los murales de Alipio fueron desmantelados “porque el arte monumental del muro requiere, por fuerza, el mecenazgo, y este mecenazgo no puede ser sino el Estado o las poderosas empresas industriales. Y como los artistas dedicados al mural pertenecen, por regla general, a la escuela de México, que pasa su meridiano por Moscú, es lógico que el capital privado no fomente ni apoye un arte insultante y ofensivo que le acusa de injusticias y violencias, y el Estado... Bueno, pues, el Estado colombiano ha sido siempre gerenciado por aquellos poderosos industriales, de donde tampoco él admite crianza de cuervos [...] Es así como los murales de Jaramillo contratados al iniciar su carrera, fueron luego borrados y no precisamente por razones estéticas”¹²³⁰.

Conclusiones

La exposición de Eduardo Kingman en 1938, la promoción de un movimiento de artistas modernos y americanistas de parte de Juan Friede, particularmente intensa entre 1940 y 1942, y luego el paso de Siqueiros por Bogotá, con las consecuencias directas e indirectas que desencadenó (las iniciativas de Gómez Jaramillo en favor de un repunte del mural, la

¹²²⁸ Hubo por ejemplo un intercambio polémico entre una nota de Calibán (*El Tiempo* del 4 mayo 1947), una de *El Liberal* (5 de mayo de 1947) y una de Jaime Posada, siempre en el *El Tiempo* (6 mayo de 1947, en la rúbrica “Cosas del día”).

¹²²⁹ De acuerdo con algunos comentarios de prensa, los murales no fueron destruidos sino enviados, por iniciativa del anterior decano, Jiménez García, a la ciudad de Manizales, en la Biblioteca principal de la universidad de Caldas, donde hoy estarían expuestos. Sylvia Suárez, sin embargo, afirma que son destruidos. A los murales está dedicado también un artículo de la revista *Semana*, fechado 21 de febrero de 1948.

¹²³⁰ Eugenio Barney Cabrera, *op. cit.*, pp. 141-143. El autor que, a la par de Marta Traba, no amaba la idea de arte comprometido, afirma: “Y esta es otra culpa del arte comprometido que conlleva su propio veneno, pues no es atacado, elogiado, propiciado o censurado por los valores artísticos que sea, sino por los elementos políticos que contenga” (p. 143).

fundación de la revista *Espiral*, el surgimiento del *Sindicato de los Trabajadores de las Artes Plásticas – STAP* -, la publicación, en Antioquia, del *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas* y los murales que Alipio Jaramillo realizó en la Universidad Nacional) representaron al tiempo la continuación y un tentativo de renovación de una idea de arte moderno que se había venido delineando durante la Revolución en Marcha y que implicaba un doble compromiso de los artistas: un compromiso con la expresión de lo nacional (la “nacionalización” de las imágenes) y un compromiso con la representación, sin idealizaciones, de la vida, el trabajo y los principales problemas del pueblo (la caracterización social de las imágenes nacionalizadas).

Esta concepción del arte moderno, emparentada ideológicamente con el muralismo mexicano, entró en crisis con el advenimiento de la Restauración conservadora y con el despegue de la Violencia. Signos tangibles de esta crisis fueron la cobertura, en 1948, de los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional, por orden del líder conservador Laureano Gómez, la cortina que, en 1950, veló los frescos de Pedro Nel Gómez en el despacho del alcalde en el Palacio Municipal de Medellín por orden del alcalde conservador José María Bernal, así como el desmembramiento, en 1953, del ciclo de murales de Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional por presiones del decano Joaquín Estrada Monsalve, también conservador.

La insistida “fealdad” del estilo expresionista, la monumentalización amenazadora de humildes campesinos, la focalización sobre figuras y realidades prosaicas, socialmente connotadas, y los cuestionamientos políticos implícitos en muchas representaciones fueron algunos de los elementos que más estorbaron el gusto conservador y que más chocaron con la idea paternalista de nación propia de estos últimos. Lo único que no fue cuestionado fue la tensión hacia la “nacionalización de la imagen”, ya que esta, en sí, no tenía un color político y podía ser declinada de diferentes maneras.

A pesar de los esfuerzos hechos por Siqueiros y por quienes sintonizaban con sus ideas, la Restauración conservadora y la Violencia, sumadas a un estancamiento cada vez más evidente de los modelos mexicanos y al asomarse de la lógica política de la guerra fría, que empujó el Occidente liberal-democrático a contrastar, a golpes de abstracción y de arte de

impostación formalista, el realismo social afiliado a Moscú, determinaron el ocaso de la época artística comenzada con la Revolución en Marcha y abrieron el paso al despegue de un nuevo paradigma estético, en el cual la tendencia persistente hacia la “nacionalización de las imágenes” dejó de articularse con una caracterización social de los sujetos representados, en muchos casos densa de supuestos polémicos, y comenzó a expresarse por medio de un lenguaje mayormente icónico, hecho de emblemas y de símbolos, cuando no por medio de un formalismo casi absoluto, donde lo nacional se limitaba a ser evocado por medio de los títulos de las obras o de juegos de elementos plásticos puros, como formas y colores.

CAPITULO 8

“Modernismos” de izquierda: Luis Vidales, Jorge de Oteiza y Marco Ospina

“Para un artista europeo con una conciencia preparada honradamente para las futuras tareas, resultan injuriosos e insoportables los vaticinios que sobre la decadencia artística de Europa y la necesidad de un arte exclusivamente americano aparecen incesantemente en los periódicos de América. Porque ni existe tal decadencia del arte en Europa, ni en América se encuentra una sola razón para emprender aquí, ni en parte alguna, un camino solitario de salvación”

(Jorge de Oteiza, *Sobre el arte nuevo en la postguerra. Carta a los artistas de América*, 1944)

Durante los años cuarenta, luego de dos décadas en las cuales prevaleció la perspectiva de una "rehumanización del arte" en sentido realista, nacionalista/americanista y social, las artes plásticas colombianas volvieron a mirar hacia los modelos propuestos a comienzo de siglo por las vanguardias históricas europeas – los tanto denostados ismos – reanudando y profundizando una trama de discursos formales y teóricos que habían sido puestos entre paréntesis hacia 1911, luego de la salida definitiva del país de Andrés de Santa María, quien fue el primero en ponerlos al orden del día¹²³¹.

Esto no significa que los artistas más representativos de los años veinte y treinta, como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo en pintura, o Rómulo Rozo y José Domingo Rodríguez en escultura, no hayan sido auténticos modernos. Sus trabajos se fundan sobre

¹²³¹ El nexa entre Andrés de Santamaría y el nuevo arte colombiano que toma forma en los cuarenta fue evidenciado primero por el crítico Jorge Gaitán Durán (Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Obregón”, *Suplemento literario de El Tiempo*, Bogotá, 22 de mayo de 1949, p. 3) y luego por Marta Traba (cfr. *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, ed. Museo La Tertulia, 1974). Ambos críticos ponen en relación Santamaría con Obregón, minimizando la significación histórica del arte moderno de entonación nacionalista que dominó los años veinte y treinta, cuya revalorización empezaría solo en los años noventa, gracias principalmente al trabajo de Álvaro Medina.

claras premisas modernas y abundan de ecos de Cezanne (Ignacio Gómez Jaramillo), del expresionismo (Pedro Nel Gómez), del *art deco* (el Rómulo Rozo parisino y José Domingo Rodríguez) o de un artista como Brancusi (el Rozo mexicano). Se trata de creadores perfectamente conscientes del poder comunicativo de las formas en sí y decididos, al igual que los “modernistas”, a aprovechar este poder. La diferencia radica en que nunca quisieron radicalizar sus propuestas hasta el formalismo puro, debido a que, en la mayoría de los casos, no dissociaban su trabajo de una voluntad, al tiempo política y “civilizatoria”, de vehicular ideas y valores extra artísticos como el patriotismo o la justicia social. No se sentían únicamente artistas, sino también intérpretes y al tiempo constructores de la nación por la vía de lo simbólico.

La postura de estos artistas contribuye a explicar la esporádica y, con frecuencia, tardía penetración de las vanguardias de orientación formalista en Colombia. No se trató solo, como a veces se plantea, de un crónico retraso cultural del país, debido a su ubicación periférica con respecto a los grandes centros del arte mundial; fue también una decisión deliberada del medio artístico, debida al peso que tuvieron, en la vida intelectual de las décadas del veinte y del treinta, las perspectivas de una “rehumanización” del arte y de una colaboración de los artistas a la construcción de una patria consciente de sí misma, más justa e inclusiva. Asimismo, habría que considerar que la dirección que se tomó en los años veinte y treinta no era atrasada, sino en línea con el clima europeo del “retorno al orden” que se había difundido luego de la Primera guerra mundial, coagulando una difundida voluntad de superar los ismos a través de una síntesis entre vanguardia y tradición. En línea con los postulados del “retorno al orden”, el arte colombiano buscó un equilibrio entre forma y contenido, cuidando de conjugar la atención a la forma con la atención al tema.

Esta orientación no fue exclusiva de Colombia. El discurso que apuntaba a una “rehumanización del arte” y a una “nacionalización” de las imágenes en sentido realista y, a menudo, social, tuvo un alcance continental; pero en Colombia, quizás más que en otros lugares, tuvo una fuerza tal de retardar sensiblemente el comienzo de las

experimentaciones de los artistas en el terreno de lo pictórico puro, de lo plástico puro, de las representaciones radicalmente desvinculadas de un referente objetivo y, también, de aquellas orientaciones intermedias caracterizadas por una tendencia a la geometrización o a la abstractización de corte expresionista de temas de orden tradicional.

La cerrazón hacia el “modernismo” empezó a diluirse durante los años cuarenta, bajo el estímulo de una serie de factores de orden histórico, político y social, tanto nacionales como internacionales. Los nuevos vientos terminaron debilitando los modelos artísticos que habían predominado en las décadas anteriores. El “realismo social”, en sus múltiples declinaciones estilísticas, entró en crisis, dejando el campo abierto a las experimentaciones “modernistas” de una generación de jóvenes encaminada a conquistar la escena nacional. Tales experimentaciones fueron caracterizadas por un decidido alejamiento del referente objetivo, hasta llegar, en algunos casos, a unas primeras incursiones en el campo de la abstracción pura. La idea del equilibrio entre forma y contenido, central en los años veinte y treinta, empezó a aflojar. La aguja de la balanza empezó a inclinarse hacia la forma. Pero es importante aclarar que esta reorientación no arrasó con todo lo que se había hecho anteriormente, no provocó fracturas insanables en el ambiente artístico y, sobre todo, no puso en discusión el proceso de "nacionalización del arte" que se había venido desplegando en las décadas precedentes.

La aspiración a la “nacionalización de las imágenes” es un fenómeno de larga duración en la historia de la plástica colombiana del siglo XX. Es un anhelo que no acaba cuando comienza el auge de las exploraciones formalistas; más bien se rearticuló, tomando nuevos rumbos, en los cuales la referencia a lo americano ya no pasaba por una representación realística del hombre autóctono (social, étnica y psicológicamente connotado) o del paisaje, sino por una adaptación del lenguaje universalista de las vanguardias a formas, colores y símbolos genuinamente americanos. La misma Marta Traba, quien en los años cincuenta y sesenta llegaría a ser la más encarnizada enemiga del realismo social de los años veinte y treinta, jamás pensó en desarraigar el arte colombiano de su específico contexto histórico,

social y cultural, promoviendo así una impersonal asimilación de las vanguardias internacionales; al contrario, luego de unos titubeos iniciales, libró una batalla cada vez más aguerida para que el arte colombiano (y también el latinoamericano) no se “desnacionalizara” por el afán de seguir a las modas extranjeras, perdiendo así el arraigo en su lugar de enunciación.

La germinación del “modernismo” tuvo su centro en Bogotá y fue el resultado de una progresiva articulación entre dinámicas internacionales y dinámicas locales. En la primera parte de este capítulo se fijará la atención sobre un importante fenómeno internacional: la intensificación de las experimentaciones “modernistas” que se verificó en los Estados Unidos durante los años cuarenta, por la convergencia de factores como la llegada al país de importantes artistas de vanguardia que huían de la guerra en Europa, el auge del trotskismo estético (alternativa de izquierda al “realismo social” estalinista) y la política de instituciones norteamericanas como el MoMA de Nueva York. Luego, en la segunda parte, se mostrará como algunos de estos procesos se vieron tempranamente reflejados en Colombia por iniciativa de un intelectual como Luis Vidales y de artistas-intelectuales como el escultor vasco-español Jorge de Oteiza o el pintor colombiano Marco Ospina.

En los dos capítulos sucesivos, en cambio, se analizará la interacción cada vez más intensa que hubo en Colombia, durante la segunda mitad de los cuarenta, entre artistas, críticos, instituciones artísticas y espacios de sociabilidad que promovían una superación del realismo social¹²³². Entre los artistas que protagonizaron esta fase “heroica” del “modernismo” colombiano se destacan el mencionado Marco Ospina, junto con nombres

¹²³² Aquí se hará referencia casi exclusivamente a lo que acontece en la escena capitalina, pero hay que remarcar que la mayoría de los artistas que lideraron el despegue del modernismo en Colombia no eran de origen bogotano: Grau era cartagenero, Obregón, a pesar de haber nacido en España, tenía fuertes lazos con Barranquilla, Negret era payanés, Ramírez Villamizar era de Pamplona. El origen “periférico” de las principales figuras del “modernismo” nacional es quizás uno de los factores que favorecieron una rápida difusión de la nueva estética en otras regiones del país. Un caso emblemático es el de la costa caribe, estudiado por Isabel Cristina Ramírez Botero en su tesis doctoral *Arte y modernidad en el Caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.

como Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón o Enrique Grau. Asimismo, en el ámbito de la crítica y la teoría del arte, al lado de los señalados Luis Vidales y Jorge de Oteiza, vemos asomarse los nombres de Jorge Gaitán Durán y de dos extranjeros activos en el país, el austriaco Walter Engel y el polonés Casimiro Eiger. Pero artistas y críticos poco hubieran podido hacer sin el respaldo de un puñado de instituciones, galerías, publicaciones y espacios de sociabilidad capitalinos que pusieron en circulación sus discursos, contribuyendo a crear un clima favorable para el despegue del “modernismo”. Entre estos últimos, sobresalen la Escuela de Bellas Artes, luego de que esta pasó, en 1948, bajo la dirección de Alejandro Obregón, Galerías de Arte S.A., un espacio comercial privado fundado en 1948, publicaciones periódicas de área liberal como la revista *Espiral* (izquierda liberal) o el periódico *El Tiempo* (liberalismo moderado) y último, pero no menos importante, el Café Automático, principal lugar de encuentro de la bohemia artística y literaria capitalina entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta.

El contexto internacional

Los acontecimientos internos al campo artístico colombiano no son suficientes para explicar a fondo las aberturas hacia el “modernismo” que se manifestaron en el curso de los años cuarenta. Hay que apelar también a las dinámicas internacionales y, en particular, a dos fenómenos histórico-culturales íntimamente ligados a la grande historia política del siglo XX: por un lado, la abertura hacia el “modernismo” que se produjo al interior de las corrientes antiestalinistas de la izquierda occidental, sobre todo entre los trotskistas, cuyo héroe fue Pablo Picasso, un artista de izquierda que, con su obra, demostraba la posibilidad de trabajar contenidos político-sociales tanto por la vía del realismo como por la del “modernismo”; por otro lado, el “giro estético” que se verificó en los Estados Unidos en correspondencia con las fases finales de la Segunda guerra mundial, cuando una élite liberal-progresista liderada por Nelson Rockefeller y ya enfocada en las estrategias para enfrentar la guerra fría, consideró que los EEUU debían poner fin a su tradicional conservadurismo y “gregarismo” estético para abrazar con decisión las estéticas

“modernistas”, llegando a liderarlas internacionalmente, con el Museo de Arte Moderno de Nueva York como institución designada para llevar a cabo esta tarea. Según la perspectiva de esta élite, el “modernismo” debía ser enarbolado como una bandera de libertad y de progreso, valores que los Estados Unidos se proponía representar en el mundo de la guerra fría, en contraste con el autoritarismo y la burocratización de la Unión Soviética.

Un análisis detallado de estos fenómenos se alejaría del propósito de este estudio. Por esta razón, aquí se ofrecerán sólo unas coordenadas históricas generales, que luego serán puestas en relación con los acontecimientos y las dinámicas específicas que se verificaron en la escena colombiana.

Trotsky, el trotskismo y el arte de vanguardia

En las inmediaciones de la revolución de 1917, la Rusia bolchevique conoció un momento de singular fervor “modernista”. La apertura hacia el arte nuevo fue liderada por políticos de primer nivel, como el Comisario de educación Anatoli Lunacharsky, y por colectivos de artistas, como el grupo UNOVIS, guiado por el pintor suprematista Kasimir Malevich, para el cual el arte de vanguardia era el mejor símbolo de una revolución que marcaba el fin de un orden sociopolítico y el comienzo de uno nuevo¹²³³. Otro ejemplo de la orientación “modernista” de la Rusia posrevolucionaria lo proporciona el artista constructivista Vladimir Tatlin, quien, antes de realizar su célebre *Maqueta del Monumento a la Tercera Internacional* (1920), ejerció como jefe de la rama moscovita del Comisariado del Departamento de Bellas Artes de la primera administración bolchevique.

Sin embargo, dentro de Rusia había también corrientes de gusto más conservador, que no querían echar por la borda los logros del arte realista burgués del siglo XIX, pensando, no

¹²³³ Las relaciones entre artistas de vanguardias y dirigentes revolucionarios rusos son tratadas en dos ensayos de Eric Hobsbawm, “Arte y revolución” y “Arte y poder”, contenidos en el volumen *Un tiempo de rupturas*, Barcelona, ed. Crítica, 2013. Sobre el mismo tema, véase también Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, pp. 73-102, Madrid, ed. Akal, 2000.

sin cierto sentido práctico, que el realismo hubiera sido el estilo más adecuado para educar y comunicar con un pueblo en larga medida analfabeta. Lenin, el primer líder soviético, compartía las posiciones de los defensores del realismo, pero hasta que estuvo en el poder no impuso ningún estilo oficial, dejando una relativa libertad de acción a los artistas que rechazaban la tradición¹²³⁴. Las cosas empezaron a cambiar cuando, tras su muerte, acontecida en 1924, Stalin y Trotsky empezaron a competir para la sucesión en el poder. Stalin y los estalinistas, quienes finalmente se hicieron con el poder en 1929, rechazaban abiertamente el arte de vanguardia, por considerarlo antipopular; mientras Trotsky y los trotskistas lo reafirmaban, identificando libertad, vanguardia y revolución¹²³⁵.

La llegada de Stalin al vértice de la Unión Soviética significó el progresivo fin de la epopeya de las vanguardias rusas y la elaboración de una doctrina ortodoxa relativa a las artes. En 1932, Stalin abolió los grupos de artistas independientes y en 1934, durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, anunció la imposición del realismo socialista como estilo oficial de la Unión Soviética. Enraizado en el pensamiento de los revolucionarios rusos del siglo XIX, para quienes el artista debía interpretar, reflejar y al mismo tiempo cambiar la realidad, el “realismo socialista” recuperaba el academicismo del siglo XIX y lo reinterpretaba a partir de un pequeño núcleo de principios generales: el arte debía ser accesible al público popular; debía reflejar sus preocupaciones, tratando cuestiones concretas y cotidianas; debía expresar los intereses de clase; y tenía que ser fiel a los puntos de vista del partido¹²³⁶.

Stalin y los estalinistas no se limitaron a exigir a los artistas rusos de uniformarse al realismo socialista, sino que trataron de imponer este estilo a todos los artistas inscritos en los

¹²³⁴¹²³⁴ Toby Clark recuerda que, en 1918, cuando Lenin anunció la sustitución de los monumentos en honor de los zares y de sus servidores con monumentos que celebraban los próceres internacionales de la revolución, “no estableció el estilo en que debían realizarse las estatuas” (cfr. Toby Clark, *op. cit.*, p.79).

¹²³⁵ Una formulación inicial de las ideas estéticas de Trotsky se encuentra en el volumen *Literatura y revolución*, cuya primera edición en ruso se remonta a 1923. Ese mismo año la editorial madrileña Aguilar publicó una edición parcial de ese texto en español, pero traducida desde el alemán y no del original ruso. La misma editorial volvería a publicar el texto en 1930.

¹²³⁶ Cfr. Toby Clark, *op. cit.*, p. 87.

diferentes partidos comunistas del mundo. Sin embargo, por fuera de la Unión Soviética, hubo muchos pintores y escultores con ideales políticos de izquierda que se rehusaron a atenerse a los dogmas de Moscú y tomaron, más bien, la senda de la estética trotskista, según la cual el “modernismo” no era un síntoma de decadencia, sino un preludio del “reino de la libertad” anunciado por Marx y Engels. En escritos como *Literatura y revolución* (1924) y en otros posteriores a la llegada de Stalin al poder, Trotsky recoge la herencia de Lunacharsky y propone una identificación entre libertad, vanguardia y revolución. La idea que lo guiaba era que un proceso revolucionario como el de la Unión Soviética, orientado a la creación de un hombre nuevo, debía necesariamente dar lugar a un arte nuevo¹²³⁷.

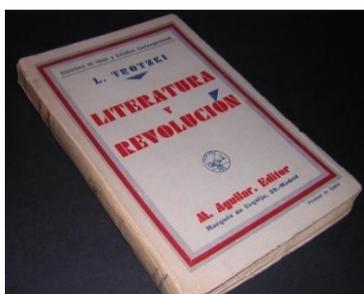


Ilustración 229 - Una copia de la edición de 1930 del volumen de Trotsky *Literatura y revolución* en lengua castellana (Madrid, ed. M. Aguilar).

¹²³⁷ Un recuento sintético de las relaciones entre artistas de vanguardias y dirigentes revolucionarios en la Rusia bolchevique se encuentra en los mencionados ensayos de Eric Hobsbawm “Arte y revolución” y “Arte y poder”, contenidos en el volumen *Un tiempo de rupturas* (ed. Crítica, Barcelona, 2013). Adicionalmente, cabe señalar que las ideas de Trotsky no tardaron mucho en difundirse en Latinoamérica, contribuyendo así a la gestación del “modernismo”. Ecos de las posiciones de Trotsky se encuentran, entre otros, en los escritos de intelectuales marxistas como el colombiano Luis Vidales y el peruano José Carlos Mariátegui, ambos convencidos de la compatibilidad entre libertad expresiva y socialismo. Por otro lado, fue el mismo Trotsky quien se encargó de difundir sus ideas en la región cuando, en 1937, se estableció en México, bajo invitación de Diego Rivera, para transcurrir los que se revelarían los últimos años de su vida, antes de que un sicario de Stalin lo asesinara, en 1940, en su casa de Coyoacán, en las inmediaciones de Ciudad de México. En 1938, mientras se encontraba en México, el revolucionario ruso firmó, junto con Diego Rivera y André Breton el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en el cual se enfatiza la necesidad de conjugar vanguardia, revolución y libertad de creación. Unas décadas más tarde, sería la revolución cubana, por lo menos hasta el célebre caso Padilla de 1971, en hacer propias las ideas del intelectual ruso, logrando atraer en su órbita a un gran número de intelectuales de Latinoamérica y del mundo, ilusionados que allí libertad y revolución hubieran podido convivir. Un documento importante, en este sentido, es la célebre carta *El socialismo y el hombre en Cuba* que Ernesto “Che” Guevara dirigió en 1965 a Carlos Quijano, editor del semanario uruguayo *Marcha*. En este texto, el revolucionario argentino retoma los conceptos fundamentales de la estética trotskista, amalgamándolos con su visión de conjunto del proceso de construcción del socialismo, y crítica la estética de corte estaliniano. La carta tuvo amplísima resonancia y sin duda contribuyó a alimentar el entusiasmo de intelectuales y artistas de todo el mundo hacia la revolución cubana.

Vetadas en la Unión Soviética, las ideas estéticas de Trotsky encontraron terreno fértil en los Estados Unidos de los años treinta, donde los intelectuales de izquierdas gozaban todavía de amplio espacio¹²³⁸. Desde los tiempos de la guerra de Independencia, los Estados Unidos habían sido edificados sobre el principio de la libertad y esto hacía que la izquierda de aquel país estuviera particularmente predispuesta a asimilar la asociación entre libertad y revolución propuesta por el trotskismo. Asimismo, a medida que la política de Stalin, a partir de los procesos de 1936, empezó a mostrar una cara autoritaria y brutal, y luego de que, en abril de 1937, una comisión presidida por el filósofo y pedagogo John Dewey absolvió a Trotsky de los crímenes de los cuales le había acusado Stalin, el pensamiento del autor de *Literatura y revolución* empezó a ganar cada vez más seguidores entre los intelectuales y los artistas de la izquierda estadounidense. Erigido a emblema de la oposición al estalinismo, Trotsky se convirtió en el héroe de toda una generación de influyentes exponentes de la izquierda cultural norteamericana, hostiles a la rigidez de los dictámenes de Moscú. Pero el dato decisivo es que estos últimos pudieron contar con el respaldo político, institucional y económico de influyentes sectores del establecimiento liberal-progresista norteamericano; sectores activos principalmente alrededor del Museo de Arte Moderno de Nueva York y cuyo propósito no era solo promover un “modernismo” formalista, sino también debilitar la influencia del estalinismo, atrayendo los artistas de izquierda hacia el campo democrático.

Un ejemplo esclarecedor es el cambio que entre 1936 y 1937 sufrieron las posiciones estéticas del teórico y crítico de arte de inspiración marxista Meyer Shapiro. Si en 1936, interviniendo en el primer Congreso de los Artistas Americanos con el texto *The social bases of art*, Shapiro atacaba todavía el formalismo abstracto, considerándolo sintomático de un

¹²³⁸ Sobre el peso de los intelectuales de izquierda en los Estados Unidos de los años treinta véanse Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, España, ed. Tirant Lo Blanch, 2007 (la primera edición de este afortunado volumen fue en lengua inglesa, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University Of Chicago Press, 1985); y Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper? The CIA ante he cultural Cold War*, Londres, ed. Granta Books, 2000.

artista que rechazaba sus responsabilidades históricas para complacer el gusto de pocos ricos mecenas, ya el año sucesivo, en el ensayo *Nature of abstract art*, que nació como reseña de la exposición *Cubism and abstract art* (1936), curada por Alfred Barr en el Museo de Arte Moderna de Nueva York, empezó a sostener que también el arte abstracto estaba ligado al contexto histórico y social y podía, por lo tanto, influir en ello. Este posicionamiento de Meyer Shapiro avalaba, desde la izquierda, las experimentaciones vanguardistas y tuvo no pocas consecuencias en la escena artística estadounidense y, en particular, neoyorquina¹²³⁹.

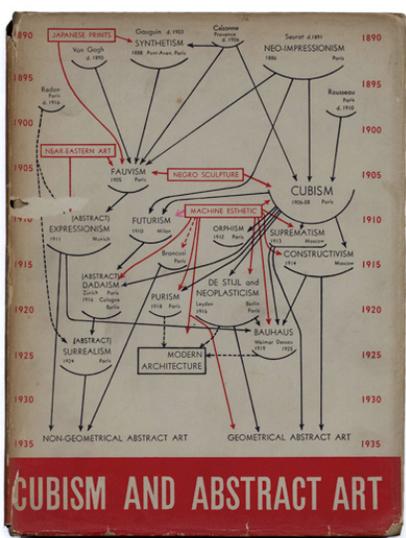


Ilustración 230 -Portada de Alfred H. Barr Jr., *Cubism and abstract art*, New York, ed. MoMA, 1936.

Otro indicador del giro hacia el trotskismo que hacia 1936-37 interesó a varios exponentes de la izquierda estadounidense es representado por las vicisitudes editoriales de una revista de inspiración marxista, la *Partisan review*. En octubre de 1936, esta publicación clausuró para fundirse con una revista del Partido Comunista, pero a final del año siguiente reanudó sus publicaciones, distanciándose del estalinismo y acercándose visiblemente al trotskismo. El de la *Partisan review* es otro “giro” como el de Shapiro, cuyo protagonista fue un

¹²³⁹ Cfr. Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve Alain-Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, ed. Akal S.A, pp. 292-293. Este volumen fue publicado originalmente en el Reino Unido por *Thames and Hudson Ltd.* en 2004.

pequeño, pero influyente grupo de intelectuales radicales, compuesto prevalentemente por judíos cosmopolitas desentendidos de la religión como Philip Rahv, el mencionado Meyer Shapiro, Harold Rosenberg o Clement Greenberg. Los "intelectuales de Nueva York", como se los conocía, reafirmaban la asociación trotskista entre revolución y vanguardia. Irving Howe, uno de los colaboradores de la *Partisan review*, recuerda que la publicación "combinaba... el radicalismo político con el modernismo cultural. Éramos muy *avant garde*, siempre desconfiados de los *middle brows*, siempre en ánimo bélico en favor de lo nuevo"¹²⁴⁰.

Existen cruces documentados entre la *Partisan review* y Trotsky. Ya desde 1937, la revista tuvo contactos epistolares con el líder ruso, quien alentó sus redactores a asumir una postura abierta hacia toda manifestación artística innovadora¹²⁴¹. Sucesivamente, en el número de agosto-septiembre de 1938, la *Partisan review* publicó una carta de Trotsky dirigida a los directores de la publicación. Fechada 17 de junio y titulada "Arte y política en nuestra época", la carta del agitador reivindicaba la libertad del arte de todo tipo de condicionamiento y sostenía la idea que solo quedando libre el arte podía ser funcional a la revolución¹²⁴². Además, ese mismo año la *Partisan review* publicó – a la par de otras publicaciones – el manifiesto *Para un arte revolucionario independiente*, que Trotsky escribió en México, junto con Diego Rivera y André Breton, luego de haberse mudado allí en 1938 para huir de la persecución de los sicarios de Stalin, que finalmente lo asesinarían en 1940. Impregnado de humores antiestalinistas, el texto condena la servidumbre del arte

¹²⁴⁰ Irving Howe, "La tradición liberal en la izquierda norteamericana", entrevista a Enrique Krauze aparecida en el n.56 de la revista *Vuelta*, México, 1 de julio de 1981; accesible online:

http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/images/ENSAYOS/Vuelta-Vol5_56_05TrdLblzusaIHw.pdf Véase también A. M. Wald, *The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*, North Carolina, USA, ed. The University of North Carolina Press, 1987.

¹²⁴¹ En 1937 León Trotsky tuvo un intercambio de cartas con Dwight Macdonald. Cfr. Terry A. Cooney, *The rise of New York intellectuals, Partisan review and its circle, 1934-1945*, Madison, ed. University of Wisconsin Press, 1986.

¹²⁴² León Trotsky, "Arte y política en nuestra época", en *Partisan Review*, New York, agosto-septiembre de 1938. La primera redacción de este texto se remonta al 18 de junio de 1918 y su título original era "Arte y revolución". El texto se encuentra publicado en León Trotsky, *Art and revolution. Writings on literature, politics and culture*, ed. Pathfinder, 2017 (Primera ed. 1970), pp. 117-129.

a la política y, entre otras cosas, auspicia la fundación de una federación internacional de artistas revolucionarios independientes¹²⁴³.

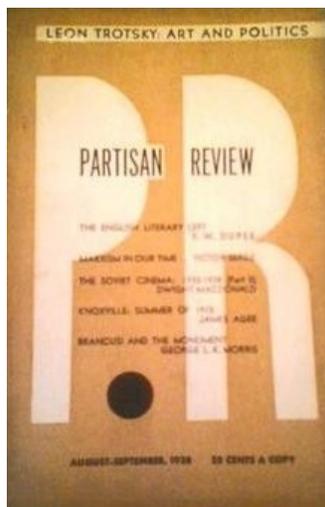


Ilustración 231 – Portada del número de la *Partisan Review* en el cual aparece la carta "Arte y política" de León Trotsky (New York, agosto-septiembre de 1938).

No faltaron artistas que se sumaron a este acercamiento de los intelectuales norteamericanos al trotskismo y que empezaron a poner en práctica lo que Shapiro había teorizado en el artículo *Nature of abstract art*. Figuras como Barnett Newman, Mark Rothko, Adolph Gottlieb o Robert Motherwell desarrollaron sus respectivos lenguajes “modernistas” en diálogo con las posiciones de Trotsky, de la *Partisan Review* y de intelectuales como Mayer Shapiro. En el contexto norteamericano, se trataba de algo nuevo. Estos artistas se distanciaban tanto del regionalismo de los conservadores como del

¹²⁴³ Cfr. Foster, Kraus, Alain-Bois, Buchloh, *Arte desde 1900, op. cit.*, pp. 292-293. La crítica se inclina a considerar que el texto fue redactado principalmente por Trotsky y que Diego Rivera fue involucrado solo en un segundo momento. El acercamiento de una figura como Diego Rivera, quien había sido el fundador del Partido Comunista Mexicano, a un archienemigo de Stalin como León Trotsky, al punto de llegar a hospedarlo en su casa, tiene que ser atribuido a un distanciamiento temporal del célebre muralista de las posiciones de Moscú y de quienes las sostenían en México.

“realismo socialista” de los estalinistas. Además, eran destinados a recibir pronto el apoyo de una influyente élite política.

Rockefeller, el MoMA y el giro “modernista” en los Estados Unidos

Los trotskistas no fueron los únicos que abrazaron el “modernismo” en los Estados Unidos de finales de los años treinta. Lo hizo también una influyente élite liberal-progresista, liderada por el magnate del petróleo Nelson Rockefeller, quien podía contar con el respaldo de una institución como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, sobre el cual su familia tenía, desde su fundación, una considerable influencia.

Pero si los trotskistas veían en el “modernismo” el anuncio de un “reino de la libertad” todavía por venir, la élite liberal-progresista lo apreciaba, además que por su intrínseco valor estético, en cuanto símbolo de la democracia liberal norteamericana, con su anexo y conexo método de producción capitalista. Esta élite liberal empezó a considerar el “modernismo”, en sus diferentes corrientes, como un correlativo objetivo de la idea política de la libertad - piedra angular del sistema político norteamericano – y, al mismo tiempo, como un arma para contrastar, desde lo visual y lo simbólico, la propaganda, solitamente vinculada a una estética de carácter realista-monumental, de los regímenes totalitarios, tanto de derecha como de izquierda. Se obtuvo así el resultado, en apariencia paradójico, de doblegar a un fin político todo un arte cuya premisa fundamental era justamente la de rechazar cualquier finalidad ajena al arte mismo.

Pero el “modernismo” fue aprovechado también como símbolo de todo un proyecto de modernización cultural de la sociedad que sería implementado en la segunda posguerra, siguiendo las líneas trazadas por las llamadas “teorías de la modernización”¹²⁴⁴. Aunque

¹²⁴⁴ Con la expresión “teorías de la modernización” se designa un conjunto de modelos sociológicos de cuño neoilustado elaborados entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado para comprender, representar y, no último, estimular la implementación de procesos de modernización en distintas partes del mundo. Se trataba, en particular, de favorecer la transición de sociedades “premodernas” o “tradicionales” hacia formas de sociedades “modernas”, tanto bajo el aspecto material (paso del subdesarrollo al desarrollo) como bajo el aspecto socio-cultural (paso de sociedades prevalentemente agrícolas y rurales, fuertemente condicionadas por la religión y el peso de la comunidad por sobre el individuo, a sociedades cada vez más

contiene elementos paradójicos, la asociación entre “modernismo”, libertad y modernización no es algo arbitrario. Rechazando la copia del natural, el “modernismo” afirma el principio de la libertad radical del hombre frente a la naturaleza y el correlato político de este principio es justamente aquel modelo liberal-democrático que los Estados Unidos tenían la responsabilidad de representar y defender frente a la amenaza de los regímenes totalitarios. Pero no era solo esto. Respaldo las diferentes declinaciones del “modernismo”, por un lado, marcaba un neto distanciamiento de los Estados Unidos frente al “realismo monumental” que caracterizaba las estéticas oficiales de regímenes como el nazi-fascismo y el estalinismo; por el otro, permitía evocar ideas como pluralismo, innovación, dinamismo, modernización y proyección hacia el futuro, las cuales, junto con el principio ontológico de la libertad, ocupaban un lugar importante en el ideario de la facción liberal-progresista estadounidense a la cual se está haciendo referencia.

Estas breves consideraciones nos ponen delante de una constante de la historia: el aprovechamiento del arte, de parte del poder, para expresar y transmitir ideas de carácter ético-político. Al mismo tiempo, implican algo que a menudo no se reconoce, o sea que las realizaciones artísticas, independientemente de las conceptualizaciones sobre las cuales se funden, están directamente vinculadas con la manera en que evoluciona una sociedad. No existe un arte neutral. Al momento de entrar en círculo en la sociedad, las obras irradian ideas, sentimientos y promueven actitudes que, sumándose, van configurando una entera cultura. Que se quiera o no, el arte, sobre todo el que goza de reconocimiento y legitimación social, siempre es político; como política es la educación, tanto la que imparte la familia

urbanas, secularizadas, industriales, fundadas sobre relaciones interpersonales de carácter neutro, ideales para la implementación de un mercado de tipo capitalista). Luego de la Segunda guerra mundial, la élite liberal progresista de los Estados Unidos invirtió mucho capital humano, económico y político en la elaboración de teorías de la modernización. En Latinoamérica, estas servirían como guion para la Alianza Para el Progreso (1961-1970), un plan de ayudas norteamericanas a los países latinoamericanos - al cual Nelson Rockefeller estuvo muy vinculado - cuyo fin principal era el de evitar el propagarse del comunismo a través de una aceleración del desarrollo económico y la modernización cultural de los países del subcontinente. Particularmente influyente, al respecto, fue el libro de Walt Whitman Rostow, *The stages of Economic Growth: a non communist manifesto* (1960); pero cabe mencionar también el aporte dado por figuras como Edward Shils, Daniel Bell, Talcott Parsons, Daniel Lerner o Lucian Pye. Para acercarse a las teorías de la modernización, véase Nils Gilman, *Mandarins of the future. Modernization theory in Cold War America*, Baltimore (USA), ed. The Johns Hopkins University Press, 2007 (Primera edición, 2003).

como la que imparten la escuela o el sistema informativo y publicitario. Todos son modelos que poseen un intrínseco valor formativo y que contribuyen a preservar o a modificar la estructura ético-política de las diferentes comunidades humanas.

El nexo entre arte, moral y política ha sido ya subrayado por Platón en la *República*, con especial referencia a la capacidad de la música de influir sobre el ánimo de los individuos¹²⁴⁵. Trotsky, al identificar revolución y vanguardia, se movió en una senda similar. Y de la misma manera, en la América moderna, José Carlos Mariátegui ató el arte a la moral cuando afirmó: “Mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas”¹²⁴⁶. Lo mismo hizo Alfred Barr en su célebre artículo “¿Es comunista el arte moderno?”, donde, tratando de confutar la opinión de los conservadores americanos, quienes identificaban arte moderno y comunismo, afirma que el arte moderno es subversivo solo para los regímenes totalitarios, que no pueden tolerar el inconformismo y el amor por la libertad de los artistas modernos¹²⁴⁷. Este artículo de Barr demuestra como una determinada élite estuvo consciente que el arte moderno, y en particular el “modernismo”, era el más apto para simbolizar los valores sobre los cuales se fundamentan los sistemas democráticos. El mismo Nelson Rockefeller, si bien no se aventuró en especulaciones sobre las relaciones entre estética y política, hizo propia la idea del influjo ético y político del arte cuando, tras la Segunda guerra mundial, puso su dinero y su influencia al servicio de la institucionalización del “modernismo” en los Estados Unidos y en todo el mundo occidental. Concebido como forma plástica de un modelo político-cultural democrático orientado a la libertad y al progreso, el “modernismo” se volvió así la estética oficial en los Estados Unidos de la segunda posguerra.

Pensado como emblema de la idea de libertad, el “modernismo” se volvió un terreno transitado tanto por los trotskistas como por los liberal-progresistas estadounidenses. A

¹²⁴⁵ Véase el libro III de *La República* de Platón.

¹²⁴⁶ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Buenos Aires, ed. Gorla, 2004, p. 247.

¹²⁴⁷ Alfred H. Barr Jr., “¿Es comunista el arte moderno?”, en Alfred H. Barr Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1989, pp. 243-249.

pesar de que unos identificaban el vanguardismo con la revolución y los otros con una idea de modernización de corte liberal-democrático, el apego de ambos a la idea de la libertad facilitó una convergencia política de estas fuerzas hacia una misma área socialdemócrata que, más allá de sus diferencias internas, se configuró como contrincante político-cultural del estalinismo. En el plano artístico, esta confluencia empezó a delinearse hacia 1938, en correspondencia con la realización, en el MoMA, de la exposición *Cubism and abstract art*, curada por el liberal Alfred Barr y reseñada, entre otros, por el trotskista Meyer Shapiro en el mencionado artículo *Nature of abstract art*, que puso las bases para un acercamiento de los artistas de izquierda al “modernismo”.

La Segunda guerra mundial y, luego, el delinearse de la guerra fría no hicieron sino fortalecer el connubio entre trotskistas y liberal-progresistas. Interesado en defender y fortalecer los valores fundacionales del sistema estadounidense frente a las fuerzas que lo amenazaban, el *establishment* liberal-progresista transformó el arte moderno en un sofisticado símbolo del espíritu liberal y modernizador de los Estados Unidos frente a la rigidez y a la burocratización de los regímenes totalitarios, lo que implicó también el comienzo de un proceso consciente de cooptación, de parte de las élites liberal-demócratas, de los más prestigiosos intelectuales y artistas de izquierda, cuyo pensamiento y cuyas obras tuvieran una orientación “modernista”. Poco importaba si estos artistas, como en el caso de Jackson Pollock, se declararan marxistas o estuvieran inscritos al partido comunista; lo que importaba era que los valores vehiculados por sus trabajos tuvieran un fondo liberal y fueran capaces de funcionar como propaganda política norteamericana.

Este tipo de política cultural empezó a cuajar bajo la presión del segundo conflicto mundial, para desplegarse luego durante la guerra fría. Con la derrota del nazi-fascismo, los Estados Unidos aumentaron de manera exponencial su prestigio internacional y su capacidad de influir política y culturalmente en el mundo. De potencia hemisférica se transformaron en gran potencia mundial. Washington y Nueva York se convirtieron en los nuevos meridianos políticos y culturales del “mundo libre” y, por lo que respecta al campo artístico, el Museo

de Arte Moderno de Nueva York se elevó al rango de institución señera, capaz de dictar las pautas artísticas en los países democráticos.

El célebre estudio de Serge Guilbaut *De como Nueva York le robó a París la idea del arte moderno* explica cómo, en proximidad de la guerra fría, el MoMA y un puñado de galerías y coleccionistas neoyorquinos¹²⁴⁸ llegaron apoyar la vanguardia formalista norteamericana, con particular atención al expresionismo abstracto, poniendo fin a la larga luna de miel que hubo, durante la época rooseveltiana, entre el arte norteamericano y el realismo social mexicano. Una aproximación gráfica a este cambio se encuentra en los célebres diagramas en forma de torpedo que Alfred Barr, basándose en una concepción teleológica de la historia del arte, dibujó como modelos conceptuales para construir la colección permanente del Museo de Arte Moderna de Nueva York, del cual era director¹²⁴⁹. En un primer torpedo, fechado 1933 (Fig. 232), la escuela mexicana aparece en un lugar más avanzado con respecto al arte de los Estados Unidos, mientras en otro de 1941 (Fig. 233) se ve como el arte de Estados Unidos – la referencia es, en particular, al surgir del expresionismo abstracto – alcanza y comienza a sobrepasar a los mexicanos¹²⁵⁰.

¹²⁴⁸ Entre las galerías, sobresale *The art of this century* de la magnate y mecenas Peggy Guggenheim.

¹²⁴⁹ En el “Report on the Permanent Collection” de 1933, Barr explicita la impostación teleológica de su programa de adquisiciones para el museo. “La colección permanente –escribe- puede ser pensada gráficamente como un torpedo moviéndose a través del tiempo, su nariz es el presente siempre avanzando, su cola el pasado siempre en retroceso de hace cincuenta o cien años”. (MoMA archives, Alfred H. Barr Papers, II, C.17; traducción del autor).

¹²⁵⁰ El hecho que el arte mexicano se mantenga igualmente al lado del arte estadounidense se debe, posiblemente, a la lógica impuesta por la Segunda guerra mundial y a la contextual política de la OCIAA - organismo para el cual el MoMA fungió de central operativa – orientada a favorecer la creación de un “frente común” entre los países de Latinoamérica (en el diagrama representados por México) y los Estados Unidos en defensa de la democracia.

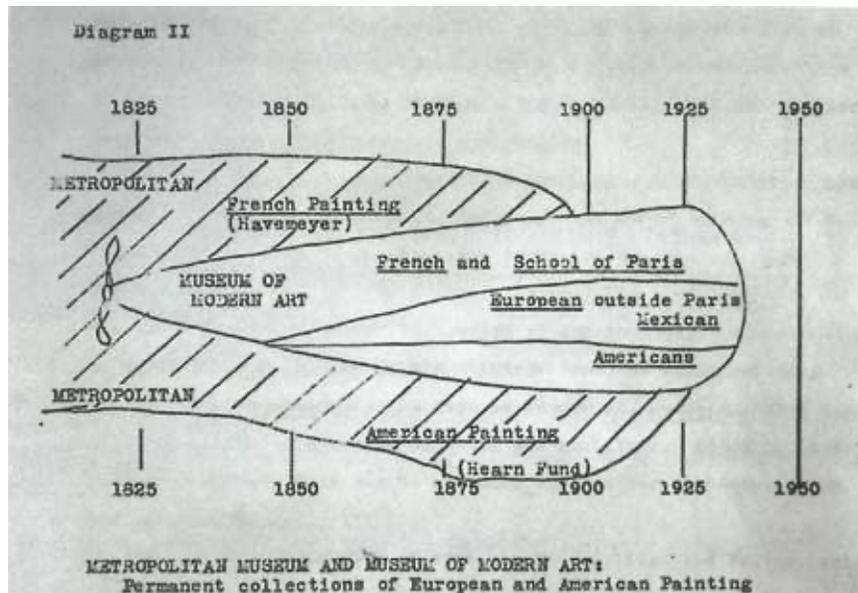


Ilustración 232 - Alfred H. Barr Jr., Diagrama II, *Torpedo*, 1933 (Alfred H. Barr Jr. Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York).

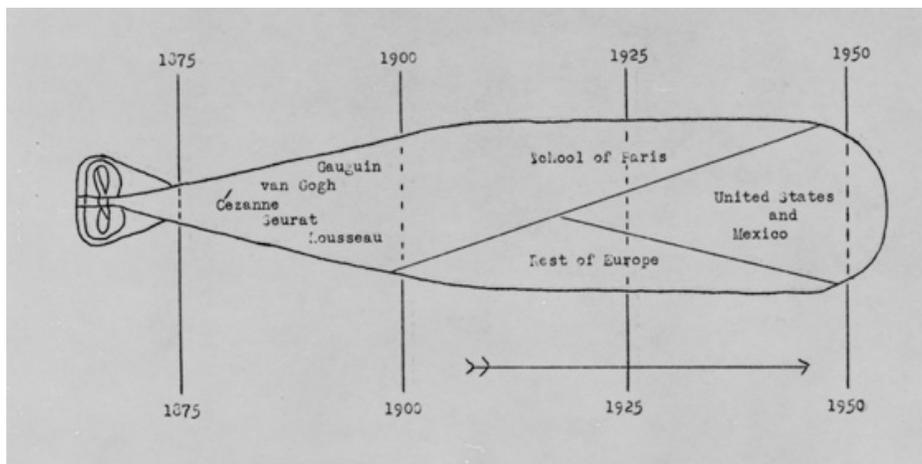


Ilustración 233 - Alfred H. Barr, Jr., *Torpedo Diagram of Ideal Permanent Collection para el Museo de Arte Moderno de Nueva York*, 1941 (Alfred H. Barr Jr. Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York).

El nexo entre arte y democracia fue evocado también por el presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, cuando en mayo de 1939 inauguró la nueva sede del MoMa, proyectada por los arquitectos Goodwin e Stone, en la *11 West 53rd Street* de Nueva York. “Las artes -dijo Roosevelt- no pueden prosperar sino donde los hombres son libres de ser ellos mismos y de hacerse cargo de la disciplina de sus propias energías y ardores. Las condiciones de la democracia y del arte son las mismas. Lo que llamamos libertad en la

política se traduce en libertad en las artes. No puede haber vitalidad en las obras reunidas en un museo si no existe el derecho a la vida espontánea en la sociedad en la que se nutren las artes”¹²⁵¹. Para el mandatario norteamericano, la libertad política es una condición necesaria para el florecimiento de las artes. Ahora bien, sus palabras son genéricas, no se refieren específicamente al arte moderno, pero el lugar donde las pronunció evoca inmediatamente una asociación entre libertad, democracia y “modernismo”.

Es por este camino que el “modernismo”, en cuya base yace la pretensión de una libertad absoluta del artista frente a la naturaleza, llega a ser concebido como una metáfora del sistema político americano. En las inmediaciones de la Segunda guerra mundial, Roosevelt se limita a señalar el nexo entre arte y democracia, sin entrar en discusiones de estilos y escuelas. Pero luego, durante el segundo conflicto mundial y, sucesivamente, durante la guerra fría, habrá intelectuales y críticos (entre ellos el mismo Alfred Barr Jr., o figuras conectadas con él como, en ámbito latinoamericano, el cubano José Gómez Sicre) que asociarán explícitamente libertad, democracia y “modernismo”, en polémica con el arte dirigido de los regímenes totalitarios¹²⁵².

¹²⁵¹ Discurso de Franklin Delano Roosevelt en ocasión de la reapertura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, reportado en *Herald Tribune*, New York, 11 de marzo de 1939 (traducción del autor); accesible online: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-04-1939>.

¹²⁵² El nexo entre arte moderno, libertad y democracia es individuado claramente por Alfred Barr en el ya mencionado artículo de 1952, “¿Es comunista el arte moderno?” (en Alfred H. Barr, *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 243-249). Cabe destacar, sin embargo, que ya anteriormente, José Gómez Sicre, cuyas relaciones con Barr empezaron en 1942, había planteado una idea similar interviniendo sobre la prensa venezolana. En una nota que apareció sobre *El Nacional* de Caracas, asoció el estilo realista, y más en general el academicismo, con los regímenes totalitarios, en particular el régimen nazi (véase José Gómez Sicre, “Un Botín de Hitler,” *El Nacional*, Caracas, 16 de febrero de 1947, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, caja 4, carpeta 5). A lo largo de la Guerra Fría el funcionario cubano siguió insistiendo sobre el nexo entre “arte moderno” y “mundo libre”. Al respecto, es ejemplificativo cuanto declaró en una entrevista que concedió en Colombia, en 1964, al margen del Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes: “El arte moderno y especialmente la escuela abstracta, es el más fuerte bastión que tiene la democracia en esta época. En los regímenes totalitarios el arte está dirigido. Es una cosa superficial, llena de lugares comunes, que pretende, sin lograrlo casi nunca, difundir las ideas totalitarias” (“El arte moderno: mejor defensa que tienen los países democráticos”, *El Siglo*, Bogotá, 2 de agosto de 1964). Sobre este tema, véase también Michael Wellen, *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, disertación doctoral presentada en la University of Texas at Austin, TX, 2012 (accesible online: [file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen_Dissertation_2012%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen_Dissertation_2012%20(3).pdf)), pp. 52 y siguientes.

Un pasaje clave en esta dirección se dio en agosto de 1940, cuando el presidente Roosevelt nombró a Nelson Rockefeller jefe de *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), una agencia del gobierno norteamericano encargada de promover, a distintos niveles, la cooperación interamericana, con el ánimo de evitar que algún país del hemisferio occidental llegase a aliarse con las potencias del eje, llevando así la guerra en las Américas. Luego de recibir el encargo, Rockefeller transformó el MoMA en un grande laboratorio para la propaganda cultural norteamericana en contra de las potencias del eje. La OCIAA trabajó tanto en el frente de los medios de comunicación de masa - el cine y la radio - como en el frente de las artes plásticas, las cuales, aun teniendo un impacto masivo decididamente inferior al cine y la radio, no dejaban de constituir un rubro sensible, en cuanto tenían el poder, no secundario, de influenciar el gusto y, por medio de esto, los valores de las élites¹²⁵³.

La política implementada por la OCIAA durante la guerra no implicó una orientación estética definida. Se limitó a mostrar interés, de parte del MoMA, en el arte latinoamericano, por medio de la adquisición de obras y del establecimiento de una serie de contactos entre funcionarios del museo y artistas y críticos locales. Fue solo luego de la guerra, de la mano de críticos de procedencia trotskista como Clement Greenberg y Harold Rosenberg y del conjunto de las actividades del MoMA (políticas de adquisición, exhibiciones, catálogos), que hubo un decidido giro hacia el arte-purismo y, en particular, hacia el expresionismo abstracto. Los diagramas de Barr, sumados a los trabajos de Greenberg y Rosenberg, delinearon una tradición moderna que desembocaba en el expresionismo abstracto

¹²⁵³ La dedicación con la cual, a lo largo de su vida, Nelson Rockefeller se dedicó al patronazgo artístico está directamente relacionada con la importancia que atribuía a la diplomacia cultural como medio para tejer relaciones con las élites de los países extranjeros y, en particular, latinoamericanos. Entrenado bajo la diplomacia norteamericana de la época del “buen vecino”, Rockefeller era consciente que la mayoría de los embajadores y diplomáticos del subcontinente eran hombres de letras y que la cultura era un terreno clave sobre el cual invertir y trabajar para atraer los países latinoamericanos en la órbita de los Estados Unidos. Al respecto, cabe recordar un pasaje de un discurso tenido el 9 de noviembre de 1939 por el Secretario de Estado norteamericano Cordell Hull: “En las repúblicas americanas, los intelectuales juegan un papel de primera importancia en la vida nacional. Es probable que el poeta, el erudito y el maestro se encuentren no solo en universidades y círculos culturales, sino también en lugares de responsabilidad diplomática y política”. (Cit. en Claire F. Fox, *op. cit.*, p. XVI; traducción del autor).

norteamericano como su último y más acabado eslabón. El arte moderno, cuyo centro siempre había sido Europa, vino así a ser apropiado por los Estados Unidos, que autoproclamaron su liderazgo mundial en este terreno.

Si en *Nature of abstract art*, Meyer Shapiro atribuía todavía una valencia política al arte abstracto, las teorizaciones de críticos como Greemberg y Rosemberg escinden por completo el arte de la política. De esta manera, el viejo trotskismo viene a ser un eslabón para llegar a la idea de la pureza y autonomía absoluta del arte abstracto, sostenida al tiempo por trotskistas evolucionados (Greemberg y Rosemberg) y por la élite liberal-progresista (Rockefeller, Barr, el MoMA). Pero la teoría no correspondía con la realidad. Este arte radicalmente apolítico era, en efecto, muy político a la hora de entrar en circulación en los distintos ámbitos sociales, en cuanto, evocando la idea de una libertad radical del artista y del arte frente a todo tipo de condicionamiento político, venía a ser, de hecho, un emblema de la grandeza de la democracia americana. Transformar lo apolítico en político, utilizándolo como arma en la guerra fría cultural, fue una estrategia de la élite liberal estadounidense, cuyo resultado más concreto fue el éxito internacional del expresionismo abstracto a partir de la segunda mitad de los cuarenta.

El círculo alrededor de Rockefeller, al cual tiene que ser atribuida la paternidad de esta estrategia, fue extremadamente hábil en el plano político. Presentando los Estados Unidos como un país liberal y comprometido con el progreso – no solo el progreso tecnológico, sino también el de las artes - lo transformaba en un polo de atracción para aquellos intelectuales de izquierda que, dentro y fuera del país, no querían renunciar a la idea de la libertad y estaban descontentos con el férreo autoritarismo y la represión del disenso del régimen estaliniano. Cooptar a la elite intelectual trotskista y enarbolar la bandera de la vanguardia “modernista”, permitía transformar a los socialistas en socialdemócratas, rompiendo las filas, de por sí ya agrietadas, del frente comunista ortodoxo.

Las prácticas “modernistas” funcionaron como un aglutinante natural entre liberal-progresistas y socialistas libertarios (en sentido amplio, los trotskistas) y terminaron alejando a muchos prestigiosos artistas e intelectuales de izquierda de la órbita del estalinismo, acercándolos a las posiciones liberales más progresistas. Una mirada atenta a la política cultural estadounidense de los años cuarenta y cincuenta pone en evidencia que la decisión de robarle a París la idea del arte moderno, convirtiendo este último en un sofisticado estandarte de la libertad en el ámbito de la guerra fría, apuntaba también a romper el frente de la izquierda americana e internacional, atrayendo hacia el bando liberal a las elites intelectuales más sensibles al tema de la libertad.

Las dinámicas nacionales

Los párrafos anteriores señalan que la institucionalización del “modernismo” en los Estados Unidos siguió dos caminos complementares: por un lado, la elaboración de una teoría del arte y de unas realizaciones plásticas influenciadas por el trotskismo; por el otro, la política cultural implementada por Nelson Rockefeller, con el MoMA como principal brazo operativo. Cabe remarcar, asimismo, que una consecuencia relevante de esta clase de dinámicas fue la de archivar las viejas polémicas entre arte moderno y clasicismo academicista, imponiendo una nueva dialéctica entre realismo social (en lugar del clasicismo) y poéticas “modernistas”.

Ahora bien, analizado lo que acontece en el campo artístico colombiano durante los años cuarenta se puede comprobar la puesta en marcha de unas dinámicas similares. Aquí también se perfiló un “modernismo” de izquierda – particularmente relevantes, en este sentido, fueron las figuras de Luis Vidales, Marco Ospina y el escultor vasco Jorge de Oteiza – que encontró un punto de apoyo en la política cultural que los Estados Unidos empezaron a implementar hacia Latinoamérica a partir de la Segunda guerra mundial, primero por medio de la OCIAA y luego de la Sección de Artes Visuales de Unión Panamericana, ambas instituciones con fuertes vínculos con Nelson Rockefeller y con el MoMA.

La OCIAA

Un primer intento de acercamiento cultural de los Estados Unidos a Latinoamérica se dio durante los años treinta del siglo XX con la llamada política del “buen vecino”, que fue implementada por el presidente Franklin Delano Roosevelt con el objetivo de reducir la bien sedimentada difidencia de las élites culturales y políticas (en muchos casos coincidentes) de las naciones de Centro y Sur América hacia la potencia del Norte. Como señalado a comienzo de este estudio, el imperialismo agresivo de los Estados Unidos hacia Latinoamérica a comienzo del siglo XX, junto con el carácter fuertemente pragmático de la cultura norteamericana, generaban una profunda desconfianza entre las capas intelectuales de las naciones latinoamericanas, que eran también las que concentraban buena parte del poder mediático y político. Ya desde los treinta Roosevelt, queriendo evitar un reaceramiento de Latinoamérica a Europa y, en particular, a España, quiso reverter esta tendencia y empezó a mostrar interés, aprecio y trato equitativo hacia sus vecinos del Sur.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial no hizo sino intensificar este proceso de acercamiento político-cultural entre Estados Unidos y Latinoamérica. La lógica era sencilla: los estadounidenses necesitaban despertar la simpatía y la solidaridad de los latinoamericanos, para evitar que algún país del hemisferio occidental pudiese alinearse con las naciones del Eje, trayendo así la guerra al interior de América. Ya antes que el conflicto enfuriara, el presidente Roosevelt se puso el problema de cómo salvaguardar la “unidad” de América y reconoció en el “panamericanismo” y en la promoción del desarrollo material, en el marco del liberal-capitalismo, las mejores maneras para perseguir este objetivo. Pero el precipitar de los eventos, hacia 1939-40, lo convenció de la necesidad de emprender iniciativas más contundentes y menos burocratizadas, capaces de impactar en el corto plazo. Decidió, así, de entregar la gestión de la política estadounidense hacia

América Latina a un influyente millonario norteamericano de entonces poco más de treinta años, Nelson Rockefeller, quien tenía cuantiosos intereses en la región¹²⁵⁴.

Rockefeller aseguraba tener un plan exitoso para mantener la unidad del continente y lo presentó en junio de 1940, en correspondencia con un agravarse de la situación en Europa – Hitler acababa de llegar a París – y con un discurso del presidente brasileño Getulio Vargas que muchos interpretaron como germanófilo¹²⁵⁵. El plan apuntaba a mejorar la economía latinoamericana en tiempos rápidos y – lo que más importa, en relación con el problema que nos ocupa – a mitigar, por la vía pacífica, los fuertes sentimientos antiamericanos arraigados en la región por causa del pasado imperialista de los Estados Unidos y, más en profundidad, por causa de un prejuicio idiosincrático, de índole espiritualista, que amplios sectores de la clase político-intelectual latinoamericana tenían hacia la cultura materialista y el pragmática del país el norte. El proyecto de Rockefeller fue rápidamente aprobado por Roosevelt y para su implementación, el 16 agosto de 1940, fue creado el *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations Between the Americas*, que el año siguiente pasará a llamarse *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), cuya dirección fue asignada al mismo Rockefeller.

Desde este cargo, Rockefeller empezó una extensa campaña para contrastar la propaganda político-cultural del eje en Latinoamérica, que a sus ojos constituía “una amenaza tan seria para la defensa del hemisferio como la posibilidad de una invasión militar”¹²⁵⁶. Tomando ejemplo de los modelos de propaganda de los estados totalitarios (Urss, Alemania, Italia), él y su círculo de colaboradores y asesores construyeron un articulado sistema de propaganda finalizado a promocionar la imagen de los Estados Unidos entre los

¹²⁵⁴ Para acercarse a la figura de Nelson Rockefeller y comprender el tamaño de sus intereses en Latinoamérica véase Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller*, ed. Doubleday, New York, 1996.

¹²⁵⁵ Entre otras cosas, Vargas dijo: “Marcharemos hacia un futuro diferente... pasó la época de los liberalismos desprevenidos, de las demagogias estériles... Los pueblos vigorosos aptos para la vida necesitan seguir el rumbo de sus aspiraciones” (cit. en Antonio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo, Companhia das Letras/editora Shwarz Ltd., 2000, p. 27).

¹²⁵⁶ Annegret Fauser, *Sounds of war: music in the United States during World War II*, New York-Oxford, ed. Oxford University Press, 2013, p.9.

latinoamericanos¹²⁵⁷. El objetivo era mostrar las bondades del *american way of life* y del modelo económico, político y cultural sobre el cual este se apoyaba: el capitalismo liberal, la democracia y la cultura del progreso científico-tecnológico.

Al servicio de las iniciativas del OCIAA, Rockefeller puso todo el peso de su influencia, sus contactos y su enorme poder financiero. Creó tres divisiones, que trabajaban sobre el frente de los medios de comunicación de masas – División de Prensa y Comunicaciones, División de Radio, División de Cine – desplegando un sinnúmero de iniciativas dirigidas a conquistar los corazones y las mentes de los latinoamericanos a la causa liberal; mientras, por medio de otras dos divisiones - División de Cultura y División de Ciencias - realizó una serie de iniciativas (programas de becas de estudio para llevar a EEUU cerebros latinoamericanos, envió a América Latina de científicos y antropólogos norteamericanos, creación de una red de escuelas de inglés, etcétera) que apuntaban a infundir simpatía hacia los Estados Unidos entre la élite cultural latinoamericana. El propio Museo de Arte Moderno de New York, institución que siempre estuvo en la órbita la familia Rockefeller - la madre de Nelson había sido una de las fundadoras y el propio Nelson ocupó el cargo de presidente entre 1939 y 1941 y, luego, entre 1946 y 1953 - fue enrolado en esta campaña y se transformó, a pesar de ser una institución privada, en un brazo del Departamento de Estado. Lo hizo entender claramente, en 1941, el director del Consejo de Curadores del museo, John Hay Whitney, otro millonario, amigo cercano de Rockefeller e involucrado también en la OCIAA, cuando declaró que el museo podía ser un arma de defensa nacional para “educar, inspirar y fortalecer los corazones y las aspiraciones de los hombres libres en defensa de su propia libertad”¹²⁵⁸.

¹²⁵⁷ Entre los acercamientos a la política de la OCIAA véase Gisela Cramer, “The office of inter-american affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946”, Research Reports from the Rockefeller Archive Center, Fall/Winter, 2001; y Antonio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor, op. cit.*

¹²⁵⁸ Eva Cockroft, “Abstract expressionism. Weapon of the Cold War”, en *Artforum*, vol. 15, no. 10, New York, junio de 1974, pp. 39-41. Después de las declaraciones de Whitney, un telegrama de la Central Press habló del MoMA como del “último y más extraño recluta de la línea de defensa del Tío Sam” (cit. en Aracy de Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, São Paulo, ed. Nobel, 1987, p.15, n.38).

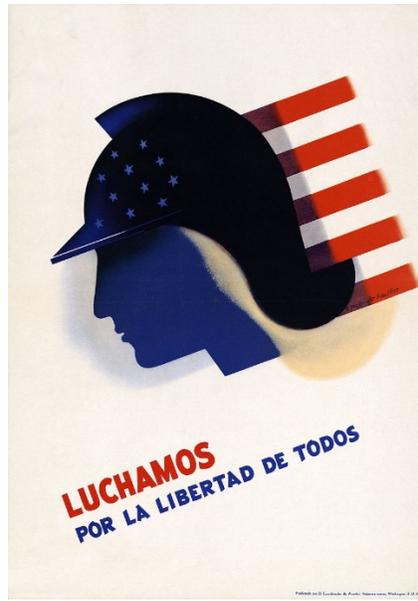


Ilustración 234 - Edward McKnight Kauffer, Luchamos por la libertad de todos, afiche político realizado para el Office of Coordinator of Inter-American Affairs, ca. 1941.



Ilustración 235 - Antonio Arias Bernal, Como un solo hombre, poster político realizado para el Office of Coordinator of Inter-American Affairs, ca. 1941.

La OCIAA en Colombia

No es este el lugar para analizar las múltiples operaciones que la OCIAA implementó en los diferentes países latinoamericanos. Nos focalizaremos en el caso de Colombia y, especialmente, en las iniciativas relacionadas con el arte. No hay todavía un estudio colombiano que analice de forma sistemática la actuación de la organización de Rockefeller en el país¹²⁵⁹. Uno de los trabajos más abarcadores, al respecto, viene de la academia norteamericana y es la tesis doctoral de David Corcoran, *The infrastructure of influence: transnational collaboration and the spread of US cultural influence in Colombia, 1930s-1960s*¹²⁶⁰.

Corcoran inscribe las actividades colombianas de la OCIAA dentro de una tendencia orientada al entendimiento mutuo entre Estados Unidos y Latinoamérica, ya comenzada con la política del “buen vecino”, pero dedica escasa atención a los intercambios artísticos. Se limita a recordar la fundación del Centro Colombo-Americano, inaugurado el 19 de septiembre de 1942 a la presencia del presidente colombiano Alfonso López Pumarejo, quien durante el conflicto tomó partido por los aliados, y de Nelson Rockefeller, entonces Coordinador de asuntos interamericanos, quien estuvo acompañado por Henry Taylor, curador del Museo Metropolitano de Nueva York, y del crítico Sam Lewison, del MoMA¹²⁶¹.

Pero las actividades de la OCIAA en Colombia se extendieron mucho más allá de la fundación del Centro Colombo-Americano. El organismo estadounidense, por ejemplo, cooptó intelectuales y figuras de gran calibre, ya involucrados en la política de “buena vecindad” durante los gobiernos liberales de Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo

¹²⁵⁹ En Colombia existen algunos estudios particulares de interés, como los de John Jairo Montoya Cárdenas acerca de la relación entre la OCIAA y la radio colombiana (cfr. John Jairo Montoya Cárdenas, “La propaganda estadounidense en la radio barranquillera durante la Segunda Guerra Mundial 1942-1945”, en *Memorias*, n. 11, 2009; accesible online:

<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/521/5120>); falta, sin embargo, un trabajo que abarque, en sus micro dinámicas, todo el amplio espectro de las actividades de la OCIAA.

¹²⁶⁰ David Corcoran, *The infrastructure of influence: transnational collaboration and the spread of US cultural influence in Colombia, 1930s-1960s*, The University of New Mexico Albuquerque, New Mexico, mayo de 2011. Agradezco la profesora Gisela Cramer, de la Universidad Nacional de Colombia, por señalarme este texto.

¹²⁶¹ Cfr. Corcoran, *op. cit.*, p.283.

(1934-1938) y Eduardo Santos (1938-1942). Teresa Cuervo Borda, quien a partir de 1948 sería la primera directora del Museo Nacional, cooperó con la OCIAA al organizar, en 1941, una exposición de arte colombiano en los almacenes Macy's de Nueva York¹²⁶². Al lado de ella, otra figura involucrada en este tipo de actividades fue el exiliado español Luis de Zulueta. A finales de los treinta, este último había trabajado en Colombia, impartiendo clases en la Escuela Superior Normal de Bogotá y colaborando con el periódico *El Tiempo*, pero en los cuarenta se mudó a Estados Unidos, donde, entre 1943 y 1945, trabajó en el MoMA - entonces centro de operaciones de la OCIAA - como administrador e investigador asociado para Asuntos Latinoamericanos¹²⁶³. Entre otras cosas, fue encargado de hacer circular algunas exposiciones de artistas latinoamericanos en Estados Unidos y, durante cierto periodo, fue también el principal punto de articulación entre los artistas colombianos y el museo neoyorquino¹²⁶⁴. Entre otras cosas, Zuleta se interesó al proyecto, nunca llevado a cabo, de apoyar, con fondos de la OCIAA, la publicación de un libro de Gustavo Santos - otra figura posiblemente relacionada con estas tramas - dedicado al arte colombiano prehispánico, colonial y moderno¹²⁶⁵.

Otro colombiano cercano a la OCIAA fue el arquitecto Jorge Arango Sanín, quien, luego de una primera formación en Chile, se mudó en los Estados Unidos, donde estudió en Harvard, se casó con la cuñada del arquitecto y diseñador húngaro Marcel Breuer y tuvo contactos

¹²⁶² Acerca de la exposición de Macy's, véase Lisa Crossman, "Macy's Latin American Fair: A Temple Built on Anxieties of Inter/Americanism", en *Material Culture Review*, no. 70, (Canada), marzo de 2014; accesible online: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/24329/28171>. En el marco de esta exposición, la escultura *Copla popular* de Hena Rodríguez, ya presentada el año anterior en Bogotá en el marco del primer Salón Nacional de Artistas, ganó una mención de honor.

¹²⁶⁴ Cfr. el documento "Early museum history", en MoMA Archives, New York, IV, 48. Entre otras cosas, Teresa Cuervo Borda pidió a Zuleta si la exposición que había organizado en Macy's podía ser exhibida también en el MoMA y este, en una carta fechada 11 de marzo de 1942 (Moma Archives, RDH II9) respondió negativamente, agregando, sin embargo, que el crítico Stanton Catlin hubiera podido volverla una exposición itinerante.

¹²⁶⁵ Luis de Zuleta a Gustavo Santos, 22 marzo de 1943, en MoMA Archives, RDH II9. De la carta se aprende que la OCIAA estaba dispuesta a patrocinar el libro de Santos, ya suportado por la Universidad Nacional de Colombia y el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Santos y Rockefeller discutieron el proyecto en los Estados Unidos. El millonario norteamericano se demostró dispuesto a invertir 5 mil dólares en compras de ejemplares, pero al final el libro no llegó a editarse por dificultades que surgieron en Colombia. Al respecto, vease una carta de Teresa Cuervo Borda a Porter McCray, fechada 14 de junio de 1944 (MoMA Archives, RDH II9) en la cual se pide el apoyo económico de Nelson Rockefeller, luego de que el proyecto se había arenado en Colombia.

con Rockefeller y con el MoMA. En los años cuarenta, Arango Sanín regresó a Bogotá y se comprometió con la difusión del “modernismo”, tanto en arquitectura como en el arte. Su nombre está relacionado con la fundación, en 1946, de la revista *Proa*, junto con Carlos Martínez Jiménez y Manuel de Vengoechea; y con la actividad de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, que además de la arquitectura moderna promovió también varias exposiciones de arte moderno. En 1947 estuvo además involucrado en la organización de la fugaz pero incisiva visita a Bogotá de un icono internacional del “modernismo”, el arquitecto francés Le Corbusier¹²⁶⁶. Los contactos de Arango Sanín con el MoMA estuvieron orientados a provocar un giro “modernista” en la arquitectura y en el arte colombianos. Esto se desprende con claridad de una carta que el colombiano envió en 1944 a Philip Goodwin, uno de los arquitectos que proyectó la nueva sede del MoMA, inaugurada en 1939. “Nosotros – escribía, sugiriendo la existencia de un grupo alrededor de él - queremos llevar el arte moderno en esta ciudad, donde, desafortunadamente, no es muy bien conocido. ¿Tú piensas, Philip, que el Museo de Arte Moderno estaría interesado en trabajar en cooperación con este grupo o grupos similares que podrían formarse en otros países en América? Pienso que nosotros lo estaríamos. No veo porque, después de la guerra, no sería posible llevar algunas pinturas recientemente vistas por todos en Estados Unidos y no vistas para nada aquí. Tus libros pueden ser distribuidos en un monto importante, así que las personas puedan ver que el arte moderno, que le guste o no, es la sola manera real para reconocer que está pasando hoy en día en el resto del mundo. Esta es una ciudad pequeña,

¹²⁶⁶ Le Corbusier llegó a Bogotá en 1947, invitado por el diplomático colombiano Eduardo Zuleta Ángel. Los dos estrecharon amistad en Nueva York, durante el proceso para la individuación del área donde iba a ser edificado el palacio de la Naciones Unidas. Zuleta Ángel era el presidente de la comisión encargada de encontrar el sitio para la construcción del edificio y Le Corbusier era el delegado francés de la comisión. Cuando llegó a Bogotá, el arquitecto francés dio unas conferencias sobre arquitectura y planeación urbana a las cuales asistieron los alumnos de la facultad de arquitectura, junto con casi todos los arquitectos de la ciudad. Fue recibido al grito de “¡A bas l’academie! ¡Vive Le Corbusier!”. Por otro lado, su paso por Colombia tuvo también reflejos sobre la escena artística - no hay que olvidar que Le Corbusier era también artista -; lo deja entrever la visita que, antes de regresar en patria, el francés realizó al taller de Alejandro Obregón en Barranquilla (de esto se hablará en el capítulo siguiente). El paso de Le Corbusier despertó el entusiasmo hacia el urbanismo moderno como supremo ordenador social, tanto que el arquitecto fue encargado de redactar un “plan piloto” para el desarrollo urbanístico de Bogotá. En 1949 se firmó un contrato con las autoridades colombianas, en base al cual Le Corbusier prepararía un “plan piloto”, que luego la reputada firma Wiener y Sert implementaría. Cfr. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, volumen 5, 1946-1952, Basel (Suiza), ed. Birkhauser, 1995.

prácticamente aislada del resto del mundo por la falta de comunicaciones. No obstante, eso, siempre ha sido famosa por cierta inquietud cultural”¹²⁶⁷.

Otro rubro importante de la actividad de la OCIAA en Colombia fue la realización de películas documentales como *Colombia: Crossroads of the Americas* (1942) donde se ofrece una imagen halagadora del país, de la cual no están exentas referencias al florecer de su vida cultural. En la película cabe destacar, en particular, unos fotogramas dedicados al primer Salón Nacional de Artistas (1940) en los cuales la cámara filma a la escultora Hena Rodríguez junto a *Copla popular*, la más “modernista” entre las esculturas que realizó, y se detiene también por un momento sobre el retrato de la joven cartagenera de Enrique Grau¹²⁶⁸.

Los viajes de Barr y Kirstein por Latinoamérica (1942)

En 1942, Colombia fue interesada también por la decisión de la OCIAA de enviar de gira por Latinoamérica a dos funcionarios del Museo de Arte Moderno de Nueva York: Alfred Barr, director del museo entre 1929 y 1943, y Lincoln Kirstein, especialista de arte latinoamericano. El objetivo oficial del viaje era adquirir obras de arte moderno para fortalecer la colección de arte latinoamericano del museo; pero había también fines encubiertos, como tejer redes con artistas y críticos latinoamericanos, para así acercarlos a los Estados Unidos, u espiar y contrastar las actividades del eje en ámbito cultural.

Los viajes y las adquisiciones fueron posibles gracias a fondos personales de Nelson Rockefeller, que fueron desembolsados por medio del *Inter American Fund*. Barr recorrió México y Cuba, realizando varias compras y contactos, como el crítico cubano José Gómez Sicre, quien en los años sucesivos se volvería una figura clave en los intercambios artísticos entre Latinoamérica y Estados Unidos, primero como curador de una exposición de arte

¹²⁶⁷ Carta de Jorge Arango Sanín a Philip Goodwin, 11 de noviembre 1944, en Moma Archives, RDH II9.

¹²⁶⁸ El documental *Colombia: Crossroads of the Americas* lleva la fecha de 1942, pero las escenas donde aparece la escultura de Hena Rodríguez fueron grabadas en 1940 en el marco del primer Salón Nacional de Artistas. El documental está disponible en línea a la página:

<https://collections.libraries.indiana.edu/IULMIA/exhibits/show/world-war-ii-propaganda-films/item/1467>

Como ya señalado anteriormente, *Copla popular* fue la escultura con la cual Hena Rodríguez participó, en 1942, a la exposición de los almacenes Macy's - otra iniciativa vinculada con la OCIAA - ganando una mención de honor.

moderno cubano en el MoMA y luego como encargado de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, en Washington¹²⁶⁹.

Por otro lado, Lincoln Kirstein recorrió varios países de América meridional, incluido Colombia¹²⁷⁰. Escritor, empresario, musicólogo, experto de ballet, conecedor de arte y filántropo, Lincoln Kirstein ha sido una figura de primer plano en el panorama cultural estadounidense de los años cuarenta, pero solo ahora se comienza a reconocer la medida de su influencia y de sus aportes¹²⁷¹. Compañero de Nelson Rockefeller en Harvard, fue enrolado por este último en la OCIAA y por cuenta de esta oficina realizó dos viajes a Latinoamérica: el primero, en 1941, con el American Ballet Caravan, y el segundo el año sucesivo, por cuenta del MoMA¹²⁷². Ambas giras tuvieron claras finalidades políticas, entre las cuales acercar los intelectuales latinoamericanos a la elite progresista estadounidense, espiar las actividades culturales del Eje y contrastar su propaganda¹²⁷³.

En vista del segundo viaje – el que aquí interesa mayormente, por tener como objeto a las artes plásticas - Kirstein fue nombrado consultor especial del *Office* sin compensación. En una carta enviada al funcionario del MoMA John E. Abbott, Nelson Rockefeller pone al

¹²⁶⁹ La exposición que Gómez Sicre curó en el MoMA se llamó *Modern Cuban Painters* y tuvo lugar entre el 17 de marzo y el 7 de mayo de 1944. El ingreso del crítico en la Unión Panamericana ocurriría el año sucesivo.

¹²⁷⁰ El viaje de Lincoln Kirstein incluyó Argentina, Brasil, Chile (aquí, como señalado en el capítulo anterior, entró en contacto con David Alfaro Siqueiros), Colombia, Ecuador, Perú y Uruguay. Para una panorámica global sobre las finalidades y las etapas principales de este viaje, véase el ensayo de Michele Greet, "Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art" en Samantha Friedmann y Jodi Hauptmann, *Lincoln Kirstein's modern*, cat., New York, The Museum of Modern Art, 2019, pp. 144-181.

¹²⁷¹ La muestra *Lincoln Kirstein's modern* que tuvo lugar en 2019 en el MoMA y su relativo catálogo son una prueba del gran interés despertado por esta figura entre los historiadores de hoy en día.

¹²⁷² Fabiana Serviddio, "Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA", en *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, n.3, New York, primavera de 2019; accesible online:

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1658>

¹²⁷³ Cfr. Lincoln Kirstein, "Basic proposals upon which Axis propaganda now functions in Mexico", en Moma Archives, Lincoln Kirstein papers, I, B. Se trata de un interesante reporte sobre cómo actuaba la propaganda del eje en Latinoamérica y como se podía, eventualmente, contrastarla. En otro documento similar, pero sin título ni fecha (MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, I, B) Kirstein explica que el reporte antes mencionado fue redactado a pedido del capitán William Barclay Hardy, del servicio de espionaje, como resultado de dos viajes por Latinoamérica, cada uno de cinco meses y medio. Se trata de los viajes de 1941, con el American Ballet Caravan, y de 1942, por cuenta del Moma. Al referirse a su paso por Colombia, señala que sus contactos fueron Andrew Donovan, segundo secretario de la embajada de Estados Unidos, y el ataché cultural Hershell Brickell.

descubierto que el objetivo real de la gira era el de crear redes útiles a la propaganda y la guerra psicológica norteamericana. “Somos de la opinión – escribió - que su viaje proyectado tiene significado para esta oficina (la OCIAA, *ndr*) por el hecho que él renovará personalmente sus relaciones con los líderes intelectuales que encontró durante su visita a las otras repúblicas americanas el año pasado, durante un proyecto financiado por el *Office of Coordinator*. La continuación de estas relaciones tendrá una importancia propagandística y será de ayuda en nuestro esfuerzo de guerra psicológica”¹²⁷⁴ .

En correspondencia del viaje, Kirstein llegó también a redactar el esbozo de un proyecto para la creación de un departamento de arte latinoamericano en el MoMA. Compartía con Rockefeller la idea que una buena política cultural podía enaltecer el prestigio de los Estados Unidos en la región. “Si bien – escribió - ni el Departamento de Estado ni el *Coordinator* hayan jamás dudado de la influencia política de un amplio programa cultural, ciertas personas aisladas y grupos, bajo el manto general del esfuerzo bélico, podrían cuestionar la urgencia de un similar esfuerzo no utilitario en una crisis mundial. De todos modos, mirado realísticamente, el Arte (o sea – todas las manifestaciones del impulso creativo humano en las artes plásticas, la música, la literatura, la arquitectura, el teatro o el cine) es de primera importancia para mantener el prestigio de nuestro gobierno durante la guerra y para agrandarlo y consolidarlo con la paz”¹²⁷⁵. Kirstein agregó, además, una anotación que señala como los Estados Unidos, en ese momento, no tenían ningún ánimo de contrastar el proceso de nacionalización de las imágenes. “El objetivo del presente programa en general – se lee - es estimular, sin una interferencia obvia, una genuina orientación nacional y, en particular, el rescate de la tradición, que se está desvaneciendo, de las artes y oficios populares”¹²⁷⁶.

¹²⁷⁴ Carta de Nelson Rockefeller al funcionario del MoMA John E. Abbott, 29 abril de 1942, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-F.

¹²⁷⁵ Lincoln Kirstein, “Preliminary draft of plan for the formation of a Department of Latin American Art in the Museum of Modern Art”, ca. 1942, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1B.

¹²⁷⁶ *Ibid.* p. 8. Siempre en el marco de las operaciones de la OCIAA, el funcionario del MoMA pensaba construir una colección de arte popular (arte folk) tomando como modelo la que se conservaba en el museo de Brooklyn. En una carta dirigida a René d’Harnoncourt, un funcionario del Moma, Lincoln Kirstein se muestra preocupado por el riesgo de una “desintegración de la tradición”, debida a la creciente falta de interés del público hacia el arte popular y a la interrupción, debida a la guerra, del mercado de arte para

En su proyecto para la creación de un departamento de arte latinoamericano, Kirstein señala una serie de instituciones con sede en Norteamérica con las cuales el departamento podría eventualmente trabajar en red, junto con una serie de contactos de primer orden entre los intelectuales y artistas latinoamericanos. Entre las instituciones, nombra la Unión Panamericana, mencionado los nombres de Charles Seeger, director del *Inter American Music Institute*, y de Gustavo Durán, secretario del mismo instituto, la Fundación Rockefeller, la Fundación Guggenheim, la *Library of Congress*, la *National Gallery* de Washington, el MET, el Departamento de Estado, incluido el *Office of Coordinator* de Rockefeller. Cabe señalar que se trataba de instituciones que, en esa específica coyuntura histórica, estaban alineadas con el esfuerzo bélico norteamericano. En cuanto a los posibles contactos locales, Kirstein señala a funcionarios norteamericanos que vivían en la región, pero también a exponentes de las escenas artísticas locales con los cuales había entrado en contacto a lo largo de sus viajes. Para Brasil, nombra a Sergio Milliet y Rubens Barba de Morais; para Perú, Luis Eduardo Valcarcel, director del Museo arqueológico, y José Sabogal, director de la Escuela de Bellas Artes; para Ecuador, Oswaldo Guayasamín, identificado como el mejor artista local¹²⁷⁷.

turistas. Su criterio es que coleccionar este tipo de arte ayudaría a fomentarlo y a preservarlo. Para el caso específico de Colombia, Kirstein aconseja como referente a Gregorio Hernández de Alba, entonces director del Museo Arqueológico en la Biblioteca Municipal de Bogotá, quien ya se había preocupado por este tema en el marco de la “revolución en marcha”, la cual, como sabemos, se orientó hacia un rescate de lo popular (cfr. Lincoln Kirstein a René d’Harnoncourt, 16 de noviembre de 1942, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-B). En otra carta de Kirstein a d’Harnoncourt se habla de la posibilidad de traer Hernández de Alba a los Estados Unidos (cfr. Lincoln Kirstein a René d’Harnoncourt, 24 de noviembre de 1942, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-B). Además, en el archivo del MoMA se encuentra un cuestionario (“Questionnaire proposed by the Friends of art”, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein Papers, 1-B) elaborado por Gregorio Hernández de Alba y Gustavo Santos para la Dirección nacional de bellas artes de Bogotá.

¹²⁷⁷ En el caso de Brazil, Kirstein se propone apoyar nuevos talentos para llegar a superar la “dictadura” de Portinari; con respecto a la Argentina – único país del hemisferio no aliado con los EEUU – respalda la consolidación de una nueva galería de artistas contemporáneos, para contrastar así la influencia de la asociación Amigos del Arte, que estaban abiertamente pro-Vichy y encubiertamente pro-Eje; para Chile, habla de apoyar la revista Forma; en el caso de Perú, piensa apoyar la creación de una colección de folk art y la integración del cholo en el arte, mientras lo colonial - argumenta - “sirve generalmente para reforzar el prestigio cultural de la pequeña pero poderosa clase alta, ya fanáticamente reaccionaria pro-falange, pro-hispanidad, anti-US”. Anota que el arte popular de Perú es increíblemente rico, pero es ignorado y, además, desalentado por el Estado y por la Iglesia, a pesar de ser la única manifestación de los mestizos-cholos como masa. Menciona Sabogal, perseguido por su indigenismo “débilmente pro-Aprá”, Codesido y Bustamante

El departamento planteado por Kirstein no se hizo realidad, pero su ideación tuvo que influir en la creación, en 1945, de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, un organismo enfocado hacia el arte latinoamericano, que trabajó a estrecho contacto con el MoMA. Su director, el crítico cubano José Gómez Sicre, había sido uno de los contactos hechos por Barr durante su viaje a Cuba en 1942 y, como ya señalado, antes de asumir el cargo había colaborado con el MoMA en la realización de una exposición sobre pintura moderna cubana.

Un primer resultado importante de los viajes de Barr y Kirstein por Latinoamérica fue la realización, en el MoMA, de la exposición *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Fig. 236) , que tuvo lugar entre el 31 de marzo 31 y el 6 de junio 6 de 1943. La muestra expuso la mayoría de las obras adquiridas por Barr y Kirstein durante sus respectivos viajes y fue acompañada por un catálogo, redactado por el mismo Kirstein, cuya importancia reside en el hecho de constituir uno de los primeros intentos de ofrecer una visión de conjunto sobre el arte moderno latinoamericano¹²⁷⁸.

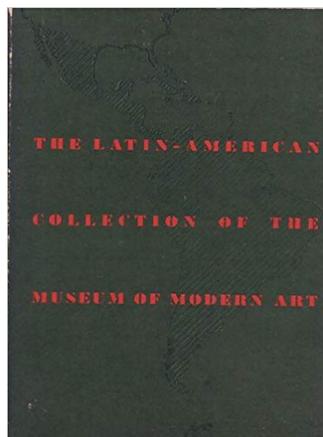


Ilustración 236 - Cubierta del catálogo de la exposición Latin American collection of the Museum of Modern Art, New York, Museum of Modern Art, marzo-junio de 1943.

como figuras que poseen buenas colecciones de este arte. Para el caso de Ecuador, habla muy bien de Guayasamín, anotando que es marginado por ser indio y por su pintura trágica. Lo considera bueno técnicamente, humilde y muy productivo, destinado a ser un artista símbolo de la nación, además que una figura política.

¹²⁷⁸ Lincoln Kirstein, *The Latin American collection of the Museum of Modern Art*, New York, ed. Museum of Modern Art, 1943; accessible online:

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf

La orientación estética de Barr y Kirstein

¿Cuál era la orientación estética de Barr y Kirstein al momento de sus viajes? Ambos iban en busca de arte moderno y apoyaban la lucha de las nuevas generaciones en contra de la academia, pero no apuntaban a “desnacionalizar” el arte latinoamericano. De un artículo que Kirstein escribió para el *New York Times* luego de su segundo viaje por Latinoamérica, se desprende que apoyaba una “modernización” del arte latinoamericano, pero sin desdibujar los rasgos que caracterizaban las diferentes naciones; al revés, lo que proponía era una nacionalización de las imágenes dentro de una gramática plástica universalista, basada en las adquisiciones de la Escuela de París, exactamente la misma idea que luego, con algunas actualizaciones, sería llevada adelante por José Gómez Sicre y Marta Traba. “Si bien la Escuela de París – escribió - haya ciertamente sido nuestra academia para los años veinte y treinta, una academia desde la cual los pintores americanos, tanto del norte como del sur, han aprendido mucho, hoy en día los pintores latinos están utilizando su técnica considerable para expresar la fascinación de su propio lugar en su propio tiempo”¹²⁷⁹. En el artículo, Kirstein nombra también una serie de artistas que se movían en esta dirección: Berni y Guido en Argentina; Carreño, Bermúdez, Mariano Rodríguez en Cuba; Guayasamín y Diógenes Paredes en Ecuador; Chávez Morado, Guillermo Meza, Julio Castellanos, Antonio Ruiz en México¹²⁸⁰.

Lincoln Kirstein en Bogotá

Cabe ahora analizar el paso de Lincoln Kirstein por Colombia. El norteamericano llegó a Bogotá en septiembre de 1942 y se dedicó a sondear el ambiente artístico local, a tejer una serie de contactos y a adquirir algunas obras para el MoMA. Partiendo del presupuesto que los artistas no oficiales son más creativos que los oficiales, se acercó a aquellos pintores y escultores que trabajaban de forma relativamente aislada, como Gonzalo Ariza, Erwin Kraus, Luis Alberto Acuña y Alfonso Ramírez Fajardo. De estos últimos se aseguró obras para la colección del MoMA y, además, empezó con ellos un intercambio epistolar. Por otro lado,

¹²⁷⁹ Lincoln Kirstein, “Painters in Latin America”, en *New York Times*, New York, 3 de septiembre de 1943, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D.

¹²⁸⁰ Ibid.

rechazó de forma tajante no solo a los artistas académicos, sino también a un artista moderno como Ignacio Gómez Jaramillo, quien, gracias a la protección de intelectuales influyentes, como Jorge Zalamea y Eduardo Zalamea Borda, podía ser considerado el pintor oficial de la época. De la misma manera, aunque con menor ahínco, minimizó el valor de la obra de Pedro Nel Gómez, el artista oficial de la escena antioqueña.

En una carta dirigida a Luis Alberto Acuña, Lincoln Kirstein escribió: “No compré ninguna pintura del actual artista oficial, Ignacio Gómez Jaramillo. Este rufián estuvo teniendo una exposición individual, altamente publicitada, en la Biblioteca Municipal mientras estaba en Bogotá, que me ultrajó y disgustó, ya que él controla la mayoría del arte del país. Las personas que compré estaban todas en directa oposición a Gómez Jaramillo y pensé que deberían ser alentadas”¹²⁸¹. Luego, en un texto titulado *Latin American Painting: a comparative sketch*, se refiere de manera despectiva a la obra de Gómez Jaramillo. Habla de “formas horribles, muertas, planas, secas, genéricas” y de “una ambición vanidosa que convive con algunos dones políticos”¹²⁸². Lo tacha de artista “sin talento y con una buena cantidad de energía semi-pornográfica y con seguridad automática. Horribles murales en el Teatro Nacional y en la casa de gobierno. Demasiado musculoso e inepto. Ahora tiene unos seguidores considerables, oficial y en la prensa”¹²⁸³. Anota, molesto, que Gómez Jaramillo nunca asiste a las personales de otros artistas y que es cercano al gobierno, como prueba el hecho que el presidente López asistió a la inauguración de una de sus exposiciones y que Jorge Zalamea, del cual Gómez Jaramillo era un viejo amigo, escribió un libro sobre él¹²⁸⁴, para señalar, en fin, el episodio en el cual el artista disparó a Ramón Barba por razones banales. “Una razón puramente artística”, escribe¹²⁸⁵.

¹²⁸¹ Lincoln Kirstein, “Luis Alberto Acuña”, en MoMA Archives, Lincoln Kistein papers, 1-G

¹²⁸² Lincoln Kirstein, “Latin American Painting: a comparative sketch”, 1943, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, II-1. Se trata del borrador del catálogo de la exposición *The Latin- American Collection of the Museum of Modern Art*, que tuvo lugar en el MoMA entre el 31 de marzo y el 6 de junio de 1943.

¹²⁸³ Ibid.

¹²⁸⁴ La alusión es al libro *Nueve artistas colombianos* (1941), que Zalamea publicó el año anterior al viaje de Kirstein y que, si bien no está dedicado enteramente a Gómez Jaramillo, concede a este artista un espacio mayor y comentarios más halagadores que a todos los demás.

¹²⁸⁵ Ibid.

Una actitud similar la asumió frente a la obra de Pedro Nel Gómez, el otro gran representante de la pintura colombiana de los años treinta y cuarenta. Si bien reconoce, en el artista una “fuerte influencia temprana de Cezanne”, no aprecia sus resultados: “muy malos murales en el Palacio Municipal de Medellín, mal diseñados (o dibujados), técnica pobre. No exactamente Diego. Algo más francés. Débiles acuarelas”¹²⁸⁶.

Kirstein descartó entonces a los dos los artistas oficiales de la “revolución en marcha”, ambos anclados a un realismo social no exento de implicaciones políticas y ambos circundados, en sus respectivas áreas de influencia, por un aura de prestigio construida en la prensa por los intelectuales orgánicos al poder. Lo que andaba buscando era evidentemente algo diferente, que se saliera de la oficialidad, tanto estética como política.

Como señalado, su atención recayó en artistas como Gonzalo Ariza, Erwin Kraus, Luis Alberto Acuña y Ramírez Fajardo. De Gonzalo Ariza adquirió dos paisajes al óleo de 1942, *Sabana y Bogotá* (Fig. 237), con fondos del *Inter American Fund*. Asimismo, tiempo después de haber dejado Bogotá, encargó al artista, quien se desempeñaba también como crítico de arte en la prensa local, una breve sinopsis sobre la evolución de la pintura colombiana como material preparatorio en vista de la redacción del catálogo de la exposición *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. En realidad, Kirstein había pedido primero esta sinopsis a Erwin Kraus, otro de los artistas con los cuales había entrado en contacto. En una carta dirigida a este último, le había aclarado que necesitaba unos párrafos sobre los siglos XVIII y XIX, para luego “delinear el tentativo de los artistas más jóvenes como Usted y Ariza en contra de la rigidez de la Academia contemporánea”¹²⁸⁷. Pero Kraus desistió de la tarea, posiblemente por no poseer suficientes conocimientos en materia, y sugirió que el mejor candidato para llevarla a cabo era Gonzalo Ariza¹²⁸⁸. Al redactar la sinopsis, este último siguió al pie de la letra las indicaciones de atacar al oficialismo, tanto que Kirstein, cuando leyó el texto, comentó: “Me alegro mucho de que estén atacando a las academias de forma continua y tan fuerte”, reportándole de paso que Alfred Barr, el

¹²⁸⁶ Ibid.

¹²⁸⁷ Carta de Lincoln Kirstein a Erwin Kraus, 25 de noviembre de 1942, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D.

¹²⁸⁸ Erwin Kraus a Lincoln Kirstein, 6 de enero de 1943, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D.

director del MoMA, había apreciado sus paisajes¹²⁸⁹. Kirstein apreciaba Ariza. Lo consideraba un artista muy trabajador, modesto, talentoso, atento al paisaje y a los fenómenos atmosféricos, con a sus espaldas una estadía en Japón y una influencia de Foujita que le parecían ya superadas¹²⁹⁰.



Ilustración 237 - Gonzalo Ariza, Bogotá, óleo sobre lienzo, 1942.

¹²⁸⁹ Lincoln Kirstein a Gonzalo Ariza, 7 de enero de 1943, en MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-A. Traducción del autor.

¹²⁹⁰ Lincoln Kirstein, "Latin American Painting: a comparative sketch", *op. cit.*

THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK

11 WEST 53rd STREET
TELEPHONE: CIRCLE 5-8900
CABLES: MODERNART, NEW-YORK

LINCOLN KIRSTEIN
CONSULTANT ON LATIN-AMERICAN ART

January 8, 1943

Dear Gonzalo Ariza,

Thank you so much for your extremely kind letter of January 1st. The information was exactly what I wanted to have. You were most kind to give it to me. I envy the manner in which you write English so clearly and accurately; I only wish I could do as well in Spanish. I was also particularly interested in the catalogue of yours and Erwin Kraus' exhibition. I am one hundred percent in agreement with you that if Picasso could produce in Paris, you all can produce very well in Bogota.

I particularly wanted to tell you that Mr. Alfred Barr, the director of this museum, was delighted with the two landscapes. He told me that he thought they were as good as anything that I found all over Latin America and is most interested in seeing more of your work. He particularly liked the small Clouds Over the Savanna. I hope that when you do new pictures, you will send us photographs of them, because we will always be interested. I am very glad that you are attacking the academies continuously and so strongly. The Correa affair seems to me at this distance ridiculous. I hope you go on working hard, and please write to me.

Yours very sincerely,

Lincoln Kirstein

Sr. Gonzalo Ariza
P. O. Box 235
Bogota
Colombia

LK/d

Ilustración 238 - Carta de Lincoln Kirstein a Gonzalo Ariza del 7 de enero de 1943 en la cual el norteamericano comunica al artista que Alfred Barr ha apreciado sus paisajes

Cabe recordar también una carta que Ariza escribió a Lincoln Kirstein el 12 de abril de 1943 para pedirle el catálogo y eventuales recortes de prensa acerca de la exposición de la colección de arte latinoamericano del MoMA, que estaba en curso en esos días y que incluía también obras suyas. El interés de la carta radica en el comentario, levemente crítico, que Ariza hace acerca del reciente paso de Siqueiros por Bogotá. "Siqueiros estuvo en Bogotá la semana pasada – escribe Ariza -. Sus conferencias en la Escuela de Bellas Artes y en el Teatro Municipal atrajeron una amplia audiencia; él es un orador asombroso y, naturalmente, un

gran pintor. Sin embargo, yo no estoy de acuerdo con todas sus tesis. Por ejemplo, él aboga por la abolición de la pintura de caballete, porque “es un arte fomentado por las personas ricas”, pero ¿no son los murales pagados por personas aún más ricas? Él dijo también que el arte mexicano, después de la revolución, estaba libre de toda influencia de la época victoriana, pero ¿considerando las reproducciones de sus trabajos en Chillán, no está él otra vez bajo la influencia del Guernica de Picasso? No estoy de acuerdo tampoco con su idea de un arte inspirado por el odio al fascismo. No considero el odio como una base apropiada para el arte; el (odio) sólo vuelve nuestras vidas feas, y no las del enemigo, como debería ser. Me gustaría que nuestro arte americano fuera el resultado del amor, amor por nuestro propio entorno, por la linda gente de nuestros países, por el continente, si usted quiere. Quisiera saber que piensa al respecto”¹²⁹¹. Emerge aquí un posicionamiento crítico original de Gonzalo Ariza frente a la obra de Siqueiros; un posicionamiento que se distancia tanto del grupo de los artistas de izquierda – Gómez Jaramillo a la cabeza – que acogieron a Siqueiros con los brazos abiertos, como de sus críticos conservadores.

Durante la etapa colombiana de su viaje, Lincoln Kirstein se acercó también al paisajista y fotógrafo de origen alemán Erwin Kraus, comprándole la acuarela *Ravine*, realizada en 1942, junto con otros dos trabajos, *Sabana* y *Primavera*. Nacido en 1911 en Bogotá de un acaudalado joyero de origen alemán, Erwin Kraus se formó entre América y Europa. Entre 1914 y 1918 vivió en Alemania; de allí regresó a Colombia hasta 1926 y ese año se devolvió nuevamente al viejo continente, en Suiza, para estudiar joyería. Durante esta segunda estadía europea realizó extensos viajes por Francia e Inglaterra y descubrió su inclinación artística, hasta que en 1935 regresó a Bogotá. Una vez en Colombia, empezó a dedicarse a la pintura de paisaje, acercándose en particular Gonzalo Ariza, quien, luego de su etapa japonesa, se había vuelto uno de los principales referentes nacionales de este género.

Es posible que Kirstein se haya interesado en Kraus más por su origen alemán que por su pintura de calidad desigual. Estando cerca de la comunidad alemana, Kraus podía proporcionarle informaciones sensibles sobre las actividades de los partidarios del eje en el

¹²⁹¹ Gonzalo Ariza a Lincoln Kirstein, 12 de abril de 1943. El documento es conservado por la familia del pintor.

marco del segundo conflicto mundial. No hay que olvidarlo: Kirstein, además de ser un funcionario del MoMA con un específico interés artístico, era también una agente de la OCIAA con la tarea, entre otras cosas, de espiar las actividades culturales del eje en Latinoamérica. Sin embargo, más allá de este aspecto de la misión del norteamericano, los comentarios de este último sobre el joven pintor y las cartas que los dos se intercambiaron constituyen una fuente de informaciones importante para comprender las dialécticas internas de la escena artística colombiana de la época.

En sus notas, Kirstein no destaca la calidad de la obra de Kraus, confirmando así la naturaleza prevalentemente política de su interés por este artista. Comenta que pintaba en el tiempo libre, concentrándose prevalentemente en el paisaje, y que hubiera podido desarrollarse mucho más si se hubiese dedicado intensamente a la pintura. Le reconoce un sincero compromiso con el desarrollo de un arte nacional y recalca su posición crítica frente al liderazgo estético ejercido por Jorge Zalamea. “Me fue extremadamente útil en Bogotá – releva -, es un muchacho muy agradable y honesto, y es apasionadamente devoto a la causa de una escuela de paisaje nacional, ayudando otros pintores menos afortunados comprando su trabajo cada vez que puede”¹²⁹². En otro momento, lo define un “activo combatiente anti-literario en contra del grupo oficial de Jorge Zalamea”, cuyo principal patrocinador era Enrique Uribe White, de la Biblioteca Municipal.

El emisario del MoMA señala también la escasa salida comercial de sus trabajos, atribuyéndola a una falta de pintoresquismo, a la ausencia, en ella, de escenas de mercado, y a cierto aire oriental, que se puede suponer derivado de la frecuentación de Ariza, con el cual Kraus compartió el proyecto de crear una escuela de artistas dedicados a la interpretación del paisaje nacional, junto con una visión crítica del realismo social¹²⁹³. De hecho, aún antes de que Siqueiros pasara por Bogotá, Kraus envió una carta a Lincoln

¹²⁹² Lincoln Kirstein, “Erwin Kraus”, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-G.

¹²⁹³ Lincoln Kirstein, “Latin American Painting: a comparative sketch”, *op. cit.*

Kirstein en la cual criticaba la pintura de Eduardo Kingman y señalaba que él y Ariza se estaban empeñando para atacar los que llamaban los “intelectuales” en pintura¹²⁹⁴.

Del carteo entre Kirstein y Kraus se aprende, además, que el norteamericano no veía con buenos ojos la obra de Enrique Grau, quien en ese momento se encontraba becado en los Estados Unidos. “Conoce un muchacho de Bogotá en Nueva York llamado Grau? – preguntó Kirstein -. El poco de su pintura que he visto no me gusta para nada. ¿Cuál es su retro tierra?”¹²⁹⁵. Al que Kraus le contestó: “Personalmente no conozco a Grau Araujo. Él es un tal de Barranquilla. Sé que viajó a los Estados Unidos para estudiar pintura. Expuso dos pinturas que representan a la mujer negra en el I Salón de Artistas Colombianos en 1940. No me gusta mucho su tipo de pintura y también me inclino a creer que él más bien hizo una gran cantidad de copias de varios pintores modernos norteamericanos. No sé qué está haciendo en el momento”¹²⁹⁶.

Otro de los contactos de Kirstein en la escena capitalina fue el santandereano Luis Alberto Acuña, del cual obtuvo en préstamo extendido el óleo *La ciudad dorada*, pintado en 1941 (Fig. 240) y, en regalo, un autorretrato litográfico fechado 1941. En su esbozo para el catálogo de la exposición de la colección de arte latinoamericano del MoMA, programada para 1943, el norteamericano lo describe como alguien que “fue hasta recientemente reaccionario”, que es “todavía muy católico, pero lleno de ideas “sociales” desarrolladas

¹²⁹⁴ Carta de Erwin Kraus a Lincoln Kirstein, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 17 noviembre de 1942, 1-D. En su respuesta, Kirstein coincide con las ideas de Kraus sobre Kingman. “Estoy perfectamente de acuerdo con Usted con respecto a Kingman. No es verdad que Kingman tiene una pintura aquí en el Museo. Una pintura fue ofrecida al Museo por un americano de regreso de Ecuador, pero no fue aceptada” (Carta de Lincoln Kirstein a Erwin Kraus, 25 noviembre de 1942, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D). No es muy claro a quien se refiere Erwin Kraus cuando habla de los “intelectuales en pintura”; por comentarios presentes en otras cartas, puede tratarse de un grupo de intelectuales reunidos, en la Universidad Nacional, alrededor de la figura del político y periodista colombiano Eduardo Zalamea Borda. Cfr. n. 1296.

¹²⁹⁵ Carta de Lincoln Kirstein a Erwin Kraus, 25 noviembre de 1942, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D.

¹²⁹⁶ Carta de Erwin Kraus a Lincoln Kirstein, 6 de enero de 1943, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D. En la carta se señala también que “la Universidad Nacional tiene el proyecto de fundar una especie de Museo de Arte Moderno Colombiano, pero para el momento no hay plata para ello”. Dice que Eduardo Zalamea Borda “es el vocero de un grupo de “intelectuales” que presumen controlar la evolución artística en el país”.

para un sindicato local de artistas¹²⁹⁷. Lo retrata como un hombre simpático, que cobra 10 pesos al día para trabajar, como si fuera un obrero; recuerda que empezó como escultor, anotando que esto se percibe en la plasticidad de sus figuras, dotadas de una “fuerte composición estructurada”; y señala, además, que no estaba muy conforme con el cargo de director del Teatro Colón que ocupaba en ese momento¹²⁹⁸.

En medida menor, la atención de Kirstein se dirigió también hacia Alfonso Ramírez Fajardo, un artista del cual adquirió, siempre por cuenta del *Inter American Fund*, dos acuarelas de 1942, *Paisaje* y *Fiesta* (Fig. 239). Lo retrata como un “miserable” pintor de la provincia, un naif comparable al ecuatoriano Julio Montenegro de Ecuador, que vende a turistas y que había participado en la exposición de Macy’s – una iniciativa vinculada a la OCIAA – logrando vender su trabajo¹²⁹⁹. Sin embargo, en el borrador del catálogo de la exposición de la colección de arte latinoamericano del MoMa cambia su versión, presentándolo, más que como un naif, como un artista influenciado por la fotografía en los periódicos, no distante del peruano Mario Urteaga¹³⁰⁰.

¹²⁹⁷ Lincoln Kirstein, “Latin American Painting: a comparative sketch”, *op. cit.* Esta referencia a un compromiso de Acuña con la creación de un sindicato de artistas colombianos es anterior al paso de Siqueiros por Bogotá e implica la preexistencia de este tipo de proyectos en el ambiente artístico colombiano.

¹²⁹⁸ *Ibid.* En su correspondencia con Lincoln Kirstein, Erwin Kraus señala unas maniobras que Acuña habría emprendido para pasar del lado oficialista. “Luis Alberto Acuña pasó hacia el llamado grupo oficial porque está tratando de conseguir el trabajo de Director de Bellas Artes y ahora está haciendo intrigas políticas”; por esta razón, señala, no lo menciona en un texto que escribió sobre la exposición de los almacenes *Macy’s* (Erwin Kraus a Lincoln Kirstein, 6 de octubre de 1942, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D). Respondiéndole, el norteamericano comenta: “Lamento saber que Acuña se ha vuelto oficial, pero quizás será mejor al menos que el actual Ignacio; en cualquier caso, espero que me mantengas informado acerca de los movimientos del grupo no oficial” y, de paso, le pide autobiografías y fotos de Ariza, Acuña y Ramírez Fajardo en vista de la exposición de febrero (Carta de Lincoln Kirstein a Erwin Kraus, 6 de noviembre de 1942, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-D).

¹²⁹⁹ Lincoln Kirstein, “Ramírez Fajardo”, MoMA Archives, Lincoln Kirstein papers, 1-G.

¹³⁰⁰ Lincoln Kirstein, “Latin American Painting: a comparative sketch”, *op. cit.* Cabe agregar que, en este texto, Kirstein hace también una serie de comentarios, sin filtros diplomáticos, sobre otros artistas colombianos que alcanzó a conocer. Los agrupa en tres categorías principales: independientes, académicos y pintores de sociedad. Sin establecer jerarquías de calidad, entre los independientes coloca Ricardo Gómez Campuzano, a quien califica como autor de paisajes italianizantes, de postal, pero no oficiales; Guillermo Silva, que cataloga como alumno de Pierre Daguét; el ilustrador italiano Reginaldo Scandroglio (“Terribles horrores baratos con espátula”); Marco Ospina, “supuestamente talentoso pero perezoso. No vi nada que me gustara”; Carlos Correa (“Trascendental. Conexiones con Mideros (mirar Ecuador). Alumno de Pedro Nel



Ilustración 239 - Ramírez Fajardo, *Fiesta*, 1942, obra ilustrada en el texto de Lincoln Kirstein, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, ed. MoMA, 1943, escrito en ocasión de la exposición de la colección de arte latinoamericano del museo, que tuvo lugar en 1943.

Gómez. Horribles formas duras. Ultrasimplificado, y muerto”; Luis B. Ramos (“influencia de Utrillo... estilizado, pero sin mucho carácter”); y Leo Matiz, descrito como vagamente francés, común, emocional. Entre los oficiales, además del ya mencionado Ignacio Gómez Jaramillo, coloca a Julio Fajardo, considerado seguidor, en el ámbito local de Ibagué, de Gómez Jaramillo; Sergio Trujillo Magnenat, autor decorativo, en el cual encuentra afinidades con Mideros (“manejo ilustrativo”); Santiago Martínez Delgado, decorador y editor de la revista *Vida* – reconoce explícitamente como una de sus fuentes a la revista *Vida*, dirigida por S. Martínez Delgado (cita explícitamente el n. 45, correspondiente a los meses de julio-agosto 1942) – a quien considera un ilustrador barato. Mientras entre los académicos, coloca a Oscar Rodríguez Naranjo (campuzanista), Ricardo Acevedo Bernal (influencia de Mariano Fortuny), P.J. Pinilla Jiménez, Eladio Vélez, S. Agelvis (escuela de Campuzano), Rodríguez Acevedo (académico españolizante), Juan N. Sanz Santa María, Domingo Moreno Otero, Francisco Antonio Cano, León Cano y Miguel Díaz. Entre los pintores de sociedad pone a Paco Ledesma, Ricardo Tavera y un pintor de apellido Schiller. A lado de estas tres categorías principales, individua en Ramón Torres Méndez y en Ramón Torres Medina dos pintores de interés histórico. Entre los escultores, señala a Ramón Barba, Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez, Julio Abril, Carlos Reyes Gutiérrez, Rómulo Rozo, Arenas Betancourt, Miguel Sopó; mientras entre los refugiados, o sea los extranjeros, nombra a Guillermo Wiedemann (alemán), Leopoldo Reigner (francés), Pierre Daguet (francés), Kurt Levy (alemán), F. Lichtemberg (alemán), Heinz Wallenberg; entre los fotógrafos incluye a Santiago Martínez Delgado, Jiménez, Carlos López Narváez; y, en fin, enumera una serie de artistas *amateurs*.



Ilustración 240- Luis Alberto Acuña, La ciudad dorada, óleo sobre lienzo, 1941

Izquierda y “modernismo”

A pesar de haber sido condicionado por las lógicas impuestas por la Segunda guerra mundial y de no tener un enfoque estilístico preciso, el viaje de Lincoln Kirstein por Latinoamérica y la posterior exposición en Nueva York de la colección de arte moderno latinoamericano reunida por el MoMA contribuyeron a mover las aguas de la escena artística colombiana. Desde aquel momento, el museo neoyorquino empezó ser un punto de referencia imprescindible para los jóvenes artistas de orientación moderna que se proponían desafiar el academicismo y el realismo social, en nombre de soluciones innovadoras. Pero se trató de algo embrionario, no sostenido por una política sistemática y de largo alcance; por lo tanto, el impacto concreto del paso de Kirstein sobre el desarrollo de la escena artística nacional no es fácilmente cuantificable.

Más incisiva parece haber sido, en aquellos años, otra línea de aproximación al “modernismo”, protagonizada por intelectuales y artistas de orientación marxista, cercanos

o activos en el Partido Comunista colombiano, pero no alineados con la estética del realismo socialista. Entre estos, sobresalen figuras como el poeta y crítico de arte Luis Vidales, el artista y teórico del arte vasco-español Jorge de Oteiza y el artista, teórico y crítico de arte Marco Ospina. Todos estaban inconformes con el viejo academicismo, pero también con el “realismo social” latinoamericano, a pesar de que este último, por el manejo consciente con el cual trataba los elementos plásticos, fuese ya un arte plenamente moderno. Cabe señalar, sin embargo, que la mayoría de estos intelectuales y artistas no eran “modernistas” radicales, no eran puristas absolutos, solo reclamaban el derecho a poder expresarse por fuera de lo representacional, corriendo la mirada de México a París y retomando las poéticas elaboradas por las vanguardias de comienzo del siglo XX¹³⁰¹.

La pedagogía “modernista” de Luis Vidales

Una figura clave para entender la aproximación al “modernismo” desde la izquierda es la del poeta de orientación marxista Luis Vidales. Además de haberse destacado como el primer poeta vanguardista de la literatura nacional a raíz de la publicación, en 1925, de la recopilación de poemas *Suenan timbres*, este último fue también uno de los primeros en reflexionar públicamente sobre el “modernismo”, favoreciendo así su comprensión y su difusión, tanto a nivel de prácticas artísticas como de fruición de parte del público. Acierta Camilo Sarmiento cuando, en el libro *Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia*, señala que “la obra crítica de Luis Vidales es precursora del gusto moderno y contemporáneo en Colombia”, puntualizando que, si en Bogotá se empezaron a apreciar los productos del

¹³⁰¹ Durante los años cuarenta, los conservadores aportaron poco a los debates estéticos. *El Siglo*, el principal periódico conservador, atacaba el arte moderno, o se reía de ello, pero no formulaba propuestas. Los hechos más sonados fueron la cortina con la cual en 1948 Laureano Gómez – viejo enemigo del arte moderno, especialmente del expresionismo – mandó a cubrir los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Congreso de la República y el contextual apoyo que brindó al mural, de estilo más tradicional, que Martínez Delgado pintó en el Congreso finales de la década. Arrinconados en su propio clasicismo, los conservadores dieron escaso aporte a la dialéctica artística nacional, que fue un asunto prevalentemente liberal. De hecho, durante los cuarenta, la vida del arte moderno colombiano aparece dominada por una dialéctica interna al bando liberal. La facción más conservadora era representada por los realistas, mientras la progresista era representada por los artistas de orientación más formalista. Sin embargo, nunca se llegó a rupturas fuertes dentro del campo artístico. Hasta finales de los cincuenta, siguió en vigor el “principio de pluralidad”.

ingenio vanguardista, esto se debió mucho “a esta crítica contundente de la que Luis Vidales es, quizá, el más eximio exponente nacido en tierra colombiana”¹³⁰²

Vidales se acercó al marxismo muy joven, por medio de Luis Tejada, quien fue su principal mentor. En 1930, tras el fin de un largo ciclo de gobiernos conservadores, fue entre los fundadores del Partido Comunista Colombiano (PCC), dentro del cual, en 1932, llegó a recubrir el cargo de Secretario General, salvo luego ser alejado, en 1935, con base en la acusación, muy significativa, de “desviacionismo trotskista” que le fue dirigida de parte del estalinista Ignacio Torres Giraldo¹³⁰³. Luego de esta ruptura, Vidales se acercó al ala izquierda del Partido Liberal y, tras el asesinato de Gaitán, llegó a tomar parte activa en las redes de información y de abastecimiento de las guerrillas liberales que se formaron en el país, hasta que, en 1953, al culmine de la Violencia, se exilió en Chile, adonde permaneció hasta 1964.

Estos escasos datos biográficos son suficientes para delinear el perfil de un marxista ferviente, convencido, comprometido, pero al mismo tiempo poco incline a renunciar a su libertad y a sus ideas para acoplarse a los mandamientos del estalinismo. Tal actitud se manifiesta también en el terreno de la estética. Sin renegar de la concepción marxista del arte como producto de determinadas condiciones de orden material, Vidales se rehusó a acatar el dogma del “realismo socialista” y reivindicó lucidamente – y fue entre los primeros en hacerlo en Colombia - el valor del arte moderno desvinculado del referente.

Las artes plásticas tienen un papel importante en la trayectoria intelectual y creativa de Vidales. Hay que recordar, por ejemplo, el volumen de poesía, hoy perdido, *Espejo de la pintura*, compuesto por cien sonetos dedicados a celebres exponentes de la pintura universal. Asimismo, el autor de *Suenan timbres* ejerció como docente de Estética y de Historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, fue autor de un considerable

¹³⁰² Camilo Sarmiento, *Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia*, Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, 2010, p.

¹³⁰³ Harold Alvarado Tenorio, *Ajuste de cuentas. La poesía colombiana del siglo XX*, Palma de Mallorca, ed. Agatha, 2014, p. 160.

número de artículos de crítica de arte y de un *Tratado de Estética* (1946) que constituye su obra de mayor envergadura en este ámbito.

A continuación, se analizarán algunos de los más significativos escritos sobre arte que Vidales publicó durante los años treinta y cuarenta, con el objetivo de comprender su concepción del arte moderno y la influencia que pudieron tener sus ideas en el proceso de radicalización de las prácticas “modernistas” que verificó en Colombia durante la segunda mitad de los cuarenta.

En primer lugar, hay que considerar que las intervenciones de Luis Vidales se caracterizan por dos elementos de fondo: una postura crítica frente al idealismo filosófico y una interpretación, típicamente marxista, de los fenómenos artísticos como reflejos de factores de orden socioeconómico. Sin embargo, a la hora de tratar algunos temas específicos, como la manera de ver y juzgar el “artepurismo” literario y artístico, sus ideas se distancian de la vulgata marxista.

Si detrás de su juvenil *Suenan Timbres* (1925) latía una sensibilidad “modernista”, luego de permanecer por un tiempo en Europa, a finales de los años veinte, Vidales se convenció que el vanguardismo más radical era algo superado y que lo más innovador, en ese momento, era la aspiración – no todavía la realización – a un nuevo clasicismo, capaz de asimilar y ordenar las múltiples adquisiciones de la modernidad. “Las nuevas generaciones de Europa – escribió en 1929 - están en actitud de “anhelo”. Después de los movimientos tendenciosos de los primeros años de la postguerra, que hoy sólo en Suramérica subsisten, las nuevas generaciones se han aquietado por completo y en todas partes de Europa se advierte un retorno hacia el clasicismo”¹³⁰⁴.

¹³⁰⁴ Luis Vidales Jaramillo, en revista *8 de Junio*, n. 5, 1929, p. 7. De cuño estudiantil y liberal, la revista surgió en el ámbito de la Universidad Nacional de Colombia en consecuencia de la ola de las protestas que siguieron al asesinato del estudiante Gonzalo Bravo Pérez, acontecido el 8 de junio de 1929, durante una manifestación callejera. La aparición de la publicación se inscribe en el clima de tensiones que marcaron el ocaso de la Regeneración conservadora y el comienzo de la República Liberal. El primer número apareció el 27 de junio de 1929 y siguieron otros nueve números. Cfr. José Abelardo Díaz Jaramillo, “El 8 de junio y las disputas por la memoria, 1929-1954”, en *Historia y Sociedad*, n.22, Medellín, enero-junio 2012.

Esta toma de distancia del vanguardismo fue determinada, en buena medida, por la afiliación y el involucramiento de Vidales en las actividades del Partido Comunista de Colombia (PCC) en un momento en que habían tramontado los tiempos de Lunacharsky, cuando vanguardia y revolución iban de la mano. Lo que se perfilaba, entonces, era la hegemonía de la estética estalinista, que implicaba un alejamiento de las vanguardias formalistas y una adhesión al “realismo socialista”. Vidales se adecuó al nuevo clima, pero sin renegar, restar de valor o, peor aún, estigmatizar el “modernismo”. Lo comprueba la postura que tomó frente a las vanguardias artísticas de corte formalista cuando, en la segunda mitad de los años treinta, empezó a incursionar en la teoría y la crítica de arte. Partió reconociendo a las vanguardias un valor de signos de los tiempos, de síntomas de unos profundos cambios estructurales y antropológicos en curso, a varios niveles, en la sociedad; pero en un segundo momento, fechable hacia comienzo de los cuarenta, fue más allá y rehabilitó las prácticas del arte puro también desde un punto de vista marxista-revolucionario, reconociendo en ellas la capacidad de prefigurar y hacer presentir ese “reino de la libertad” que, de acuerdo con Marx y Engels, se instauraría con el advenimiento histórico del comunismo.

Es importante subrayar, sin embargo, que estas ideas no lo llevaron nunca a renegar de las estéticas realistas. Vidales valoraba el realismo a la par del “modernismo” y, para sustentar su posición, tomaba como ejemplo a Pablo Picasso, un artista de izquierda – comunista a partir de 1944 - hacia el cual siempre profesó una profunda admiración. En sus obras, Picasso iba y venía entre realismo y purismo y, por lo tanto, era libre de aquellos dogmatismos estéticos que tanto condicionaron la escena artística internacional del siglo XX.

Ya hacia finales de 1938 Vidales escribió un artículo, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, en el cual no interpreta la vanguardia del cubismo desde el punto de vista de la ortodoxia estalinista, o sea como una expresión de esnobismo y de disolución moral de la burguesía, sino, acercándose a las posiciones de un Trotsky o de un artista como Picasso, como un síntoma del aflorar de una nueva mirada sobre las cosas; una mirada que iba más allá del tradicional punto de vista individualista burgués, que había predominando

en Occidente desde el Renacimiento y que era ejemplificado, formalmente, por el dominio de la perspectiva racional¹³⁰⁵. Para Vidales, el cubismo preludiaba a la aparición de un hombre nuevo, dotado de otra mirada sobre las cosas; un hombre capaz de superar el individualismo.

Para exponer su punto de vista, el crítico parte del presupuesto materialista que el arte es un reflejo mutable del tiempo en que se produce. "Si estuviésemos acostumbrados – escribe - a tomar el arte como un fenómeno concreto de su tiempo y no como algo inmutable, el cubismo no ocasionaría tal alarma ni se pondría en eclipse con nuestro manido mundo sentimental"¹³⁰⁶. Distanciándose de la posición de un teórico marxista como Plejánov, para el cual el cubismo no era sino esnobismo, tomadura de pelo o manifestación de lo absurdo, Vidales interpreta esta corriente artística como síntoma de una profunda transformación antropológica en curso. El cubismo – escribe – “conciene a un periodo de crisis en que la separación existente entre el arte y el público se agranda enormemente. Porque periodo de transición quiere decir por sobre todo que los hombres se separan en dos mundos irreconciliables. Me refiero al ayer insolvente y al hoy descabalado”; "al cubismo – concluye - no se trata aquí de defenderlo. Se trata de situarlo en el punto de desorientación y deshacimiento de un momento de la historia humana. Y esta es la intensa y muda emoción que nos produce"¹³⁰⁷.

A la altura de este artículo, el cubismo y los otros ismos no son todavía concebidos como una herramienta estética revolucionaria, pero sí hay un tentativo de quitarles de encima el juicio negativo proferido por una determinada corriente de la crítica de izquierda recurriendo, paradójicamente, a argumentos de índole conservador-tradicionalista.

¹³⁰⁵ Luis Vidales Jaramillo, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, en revista *Pan*, n. 24, Medellín, octubre de 1938, pp. 103–108. Aquí Vidales parece sumarse tempranamente a aquella corriente de la izquierda occidental que, sobre todo luego de 1936, se alejó de la ortodoxa estalinista, que imponía la estética del “realismo socialista”, para acercarse a las posiciones del trotskismo, el cual no descartaba la práctica de los -ismos e incluso de la abstracción. En el hemisferio occidental, este giro fue marcado, entre otras cosas, por la publicación del ensayo *Nature of abstract art* de Mayer Shapiro (1937) y el acercamiento de la *Partisan Review* al trotskismo (finales de 1937),

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*

Un paso más allá Vidales lo daría unos años después en otro artículo que apareció sobre las páginas de *El Tiempo*. “Las modernas corrientes de la pintura” (1941) plantea la tesis que el estilo realista y las experimentaciones de carácter formalista, si bien operan sobre planos diferentes, tienen igual estatus revolucionario. Tomando como ejemplos a Picasso para el formalismo y a Orozco para el realismo, Vidales apunta a romper la lógica simplista que identifica realismo con revolución y no-objetivismo con reacción. “La primera solución – escribe – la que podría proponer el pensamiento doctoral, académico o fanático, sería la de inventar cualquier fórmula cómoda que explicara integro el movimiento pictural moderno, de un golpe, dentro de una categoría unitaria. Por ejemplo, las tendencias de la autoconciencia (término con el cual se refiere al surrealismo y a la abstracción, *ndr*) son reaccionarias; las tendencias realistas son, en cambio, las revolucionarias en la pintura. Pero no, entre el intelectualismo de Picasso y el realismo de Orozco existe un acuerdo de rebeldía, cuyas diferencias podríamos denominar de substancia per nunca de especie”¹³⁰⁸ .

Estas anotaciones dejan en claro que, hacia 1941, Vidales había llegado a posiciones similares a las que Meyer Shapiro había teorizado unos años antes en el ensayo *Nature of abstract art*. No había contradicción entre arte puro y revolución, como no la había entre realismo y revolución. A propósito de este último punto – el nexo entre realismo y revolución – el artículo resalta el valor del mural mexicano, capaz de cantar las masas por encima del individuo aislado. “La sola vigencia del fresco – escribe – en que la pintura reconstruye su antigua hermandad con la casa, nos habla, en su presencia pública, del esbozo de un acontecimiento social contemporáneo, que repite, en una escala infinitamente mayor – y ya inédita – la alegoría unitaria que antiguamente existiera entre masa y arte, arte y trabajo”; y precisa que “el elemento humano del Renacimiento, aquí superado, persiste en el corazón de esta pintura, ya no como solitaria expresión individual sino en masas, haciendo necesaria una clasificación nueva para un producto que ya aparece compuesto en su unidad moderna”¹³⁰⁹. Por esta senda, llega a formular una utopía

¹³⁰⁸ Luis Vidales Jaramillo, “Las modernas corrientes de la pintura: la lucha por lo revolucionario”, en *Suplemento dominical de El Tiempo*, Bogotá, 6 de abril de 1941, sip.

¹³⁰⁹ *Ibid.*

muralista aún más radical: “tendríamos que pensar en la existencia de una pintura del mañana, fundida al edificio social del porvenir, realizada por artistas integrados a la masa productora, y en la cual ya no quede ni recuerdo de las formas individuales que estructuraran una masa humana”¹³¹⁰. Admite que “esto ya entra a la categoría de los sueños”, pero asegura que “lo real, lo efectivo, lo que estamos viendo los que podemos ver, es que el cuadro individual está tocado de muerte”¹³¹¹.

Vidales retomó estas ideas en un artículo que apareció en 1944 sobre el segundo número de la revista *Espiral*, una publicación cercana a la izquierda liberal, que en ese momento él mismo dirigía y que, de acuerdo con su pensamiento, se mostraba abierta hacia todo el arte moderno, tanto a la vertiente realista-social (se recuerde el peso que tuvo la visita de Siqueiros a Colombia sobre el nacimiento de la publicación) como a la vertiente más experimental o, si queremos, “modernista”. A la base de “La estética de nuestro tiempo” – este es el título del artículo – se encuentra la convicción que un hombre nuevo y un mundo nuevo están gestando en el vientre de la historia y que “quien carezca de la posición mental indispensable para enfocar desde este punto de vista orgánico y vital el conjunto de valores espirituales que se están galvanizando con dificultad en el seno de nuestro tiempo, tendrá que asistir desorientado al nacimiento de la más inconmensurable etapa de belleza que han visto los siglos”¹³¹².

Tomando una posición que recuerda de cerca las ideas del escritor y crítico de arte inglés John Ruskin, uno de los padres del movimiento prerrafaelita, considera que la estética individualista (racionalista, realista, burgués) heredada del Renacimiento se encontraba próxima a su fin y que, en su lugar, se impondría una estética colectivista. “Yo, como educador – escribe –, soy testigo de la casi imposibilidad en que se encuentra la criatura individualista para comprender que gran parte de la poesía y del arte que hoy admiramos han sido creados colectivamente, como expresión del “genio” común de la especie. A lo más, los acepta en el pasado, por cuanto no puede negarlos; pero cuando ve los síntomas

¹³¹⁰ Ibid.

¹³¹¹ Ibid.

¹³¹² Luis Vidales Jaramillo, “La estética de nuestro tiempo”, en *Espiral*, n.2, Bogotá, abril de 1944, pp. 3 y 18.

de ese mismo hecho en el presente, no consigue orientarse, y en medio de la confusión que estos fenómenos comportan, resuelve hablar de decadencia"¹³¹³.

Vidales no comparte la idea, radicada tanto entre los conservadores como entre los estalinistas, según la cual el arte moderno – tanto el que conserva un anclaje en la representación como el que la supera - sea una forma de decadencia y sea, en últimas, fealdad. "Aquel que vea esa "fealdad" - escribe - en el arte y en las letras contemporáneas, ateniéndose únicamente al criterio estético que ha primado de unos pocos siglos para acá, no podrá comprender el significado profundo que ella encierra; porque esa deformidad que se le atribuye a la pintura y a la escultura, verbi gracia, no es otra cosa que la ruptura de los modelos que le han sido tradicionales al arte desde el Renacimiento, hacia formas más amplias, de aplicación más grande que la meramente personal. Nosotros miramos hoy con admiración y gozo estético hacia aquellas épocas del arte en que por estar juntas las tres artes plásticas, la pintura y la escultura carecían de autonomía y giraban por entero dentro de las formas abstractas arquitectónicas; pero cuando vemos la "fealdad" del arte de nuestros días, no alcanzamos a comprender que sus expresiones abstractas y subjetivas marchan en conjunto hacia lo no representacional, como ya ocurrió siempre que las artes plásticas estuvieron hermanadas"¹³¹⁴.

El delinearse de esta postura pro-“modernista” coloca al Vidales de la primera mitad de los cuarenta por fuera de la ortodoxia estalinista y corrobora, a su manera, la acusación de “desviamiento trotskista” que le fue dirigida por los estalinistas en 1935, costándole la expulsión del Partido comunista. Además – y el dato es significativo - la posición del intelectual colombiano viene a coincidir con la posición que, por esa misma época (segunda mitad de los treinta y primera de los cuarenta) habían tomado en Estados Unidos los “intelectuales de Nueva York” reunidos alrededor de la filo-trotskista *Partisan Review*. En la apreciación del “modernismo”, hay analogías muy fuertes entre Vidales y los “intelectuales de Nueva York”, pero las evoluciones fueron diferentes: mientras los estadounidenses

¹³¹³ Ibid.

¹³¹⁴ Ibid.

radicalizaron cada vez más su postura en sentido “purista”, Vidales mantuvo una posición pluralista, abierta tanto al realismo como a las búsquedas formalistas.

De manera análoga a cuanto aconteció en los Estados Unidos, los posicionamientos de Vidales marcaron una abertura desde la izquierda al “modernismo” que no tardó a verse reflejada en una serie de realizaciones artísticas. Esto es el caso, en particular, de los primeros ensayos abstraccionistas llevados a cabo hacia 1943 por Marco Ospina, un artista, teórico y crítico de arte de orientación marxista que fue cercano a Vidales y que, en acuerdo con la posición pluralista de su mentor intelectual, nunca dejó de recorrer también el camino del realismo de corte social.

Queda así comprobado que uno de los canales por medio de los cuales el “modernismo” puso sus raíces en Colombia fue, exactamente como en los Estados Unidos, la producción de intelectuales y artistas de izquierda cercanos al trotskismo - por lo menos en el ámbito estético - y hostiles a la imposición del dogma estalinista del “realismo socialista”; pero, hay que repetirlo, con la diferencia que si en los Estados Unidos esto llevó a una radicalización “modernista”, en Colombia prevaleció una posición de carácter pluralista, abierta a las diferentes vertientes del arte moderno.

Esta posición pluralista con respecto a las tendencias practicables dentro del arte moderno emerge claramente del sesgo que Vidales imprimió, como director, a la primera época de *Espiral* (1944-1945). Si bien esta publicación nació bajo el impulso de los llamados de Siqueiros a la movilización de los intelectuales en pro de la democracia, nunca tuvo un carácter “gregario” con respecto a las ideas del mexicano. Un análisis atento de las posturas políticas y estéticas de la primera época de *Espiral* muestra que, si bien la revista dio espacio a la propuesta de Siqueiros, mostró también una decidida y consciente búsqueda de autonomía discursiva, sobre todo con respecto a la manera de concebir y juzgar el arte de orientación formalista. Bajo la dirección de Vidales, *Espiral* discute y problematiza el tema del “arte puro” pero siempre con una actitud constructiva; nunca lo rechaza de forma

tajante como lo había hecho Siqueiros o como lo hacía, desde otro ángulo, una figura como Gonzalo Ariza¹³¹⁵.

Sobre este punto se pueden señalar dos hechos significativos. Uno fue la decisión de Luis Vidales y del comité editorial de volver a publicar, en el número 9 de la revista (marzo de 1945) el ensayo "Sobre el arte nuevo en la posguerra. Carta a los artistas América" que el escultor vasco-español Jorge de Oteiza, radicado en Popayán a partir de 1942 en calidad de docente de cerámica, había publicado el año anterior en la *Revista de la Universidad del Cauca*¹³¹⁶. En su texto, que luego será objeto de análisis, Oteiza ataca frontalmente, desde una postura de izquierda, el resolutivo rechazo de los ismos europeos y la perspectiva de un americanismo radical sostenidos por Siqueiros en su paso por Bogotá (abril de 1943) y luego abrazados también, en enero de 1944, por el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia*, ideado por Pedro Nel Gómez y firmado por un amplio grupo de artistas antioqueños.

La misma decisión de publicar el texto de Oteiza demuestra, por si sola, la voluntad de *Espiral* de someter a discusión las posiciones de Siqueiros. Pero las cosas se esclarecen aún más en el número sucesivo de la revista (n. 10, abril de 1945) cuando el mismo Vidales firma un artículo, "Reflexiones sobre la Escuela de Paris y el arte americano", en el cual busca una conciliación entre las posiciones de Siqueiros y de Oteiza. De Siqueiros, abraza la tensión hacia una estética originalmente americana, mientras de Oteiza salva la voluntad de rescatar el valor de los ismos. El director de *Espiral* afirma que "cuando él (Oteiza, ndr) sostiene que América no puede romper el eslabón artístico con Europa, dice una verdad que los años venideros se encargarán de comprobar, seguramente con más fuerza que los años pasados"; pero aclara, inclinando esta vez la balanza hacia Siqueiros, que "de ahí a negar las posibilidades de aparición de un arte americano, hay una distancia excesiva. En eso, ya no nos encontramos tan cerca del señor Oteiza". Lo que se ve entonces es que hacia 1944, en el medio del gran debate que surgió acerca de la orientación que tomaría el arte

¹³¹⁵ Cfr. Gonzalo Ariza (atr.), "El final del Ecole de Paris", en *El Tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 1945, p. 3.

¹³¹⁶ Jorge de Oteiza, "Sobre el arte nuevo en la postguerra. Carta a los artistas de América", en *Revista de la Universidad del Cauca*, Popayán (Colombia), no. 5, octubre diciembre de 1944, pp. 75-109; el año siguiente, el texto aparece también en revista *Espiral*, n. 9, Bogotá, marzo de 1945, pp. 19-26.

en la posguerra, Vidales trata de mantener abiertos tanto los caminos del realismo como del “arte puro”, pero en ambos casos mantiene firme la perspectiva de dar forma a un arte íntimamente americano¹³¹⁷.

La voluntad de “nacionalizar el arte”, independientemente de que este fuera realista o abstracto, aparece también en el *Tratado de Estética*, que Vidales redactó en 1945 y publicó en 1946, condensando los resultados de años de reflexiones en materia de arte y de estética. El texto reivindica el materialismo histórico marxista, afirmando una vez más que las formas del arte están condicionadas por las formas de la vida social, pero propone también una reflexión sobre el papel que debían tener los artistas en un país todavía inacabado como Colombia. Para Vidales, “los artistas, en un país como el nuestro, obrarán consecuentemente si ejercen una participación general en la vida social. Contribuir a forjar el país es también contribuir a forjar las formas nativas del arte. Y en este sentido - afirma - el presente texto, tan aparentemente extraño al medio en que surge, es para nuestro criterio profunda e íntimamente COLOMBIANO en lo que Colombia tiene de mejor: en su obligada conexión con lo universal, que es el único ingrediente para recogerse algún día en una forma nacional armoniosa”¹³¹⁸. No se habla aquí específicamente de nacionalizar el “modernismo”, pero el conjunto de los escritos de Vidales apunta en esta dirección, coincidiendo, aunque por otra ruta ideológica, con la postura indicada por Lincoln Kirstein.

El aporte teórico de Jorge de Oteiza

El entramado de fuerzas e iniciativas que se puso en marcha a partir del paso de Siqueiros por Bogotá tuvo, en su momento, pocos contrincantes entre los intelectuales y los artistas modernos de izquierda. Luis Vidales, como se vio, no compartió la descalificación radical del aporte de los ismos europeos, dejando abierta, desde *Espiral*, una brecha para la práctica de un arte americanista no representacional dentro de la izquierda colombiana. Pero el diferendo de Vidales con Siqueiros era solo parcial. El intelectual colombiano compartía

¹³¹⁷ Luis Vidales Jaramillo, “Reflexiones sobre la Escuela de París y el arte americano”, en revista *Espiral*, n. 10, Bogotá, abril de 1945, p. 6.

¹³¹⁸ Luis Vidales Jaramillo, *Tratado de Estética*, Manizales (Colombia), ed. Biblioteca de escritores caldenses, 1946, p. 21.

buena parte del discurso del mexicano – la perspectiva de un mural íntimamente socialista y revolucionario en el modo de producción, en la forma y en los temas; la posibilidad de un arte ontológicamente americano; la idea que los artistas colombianos se agremiaran para poderse profesionalizar -, lo único que no aceptaba era que el arte representacional pudiese ser la única ruta practicable para los artistas de izquierda. Asimismo, su postura era compatible con la de los trotskistas, pero también con la de los liberales moderados de orientación progresista, que, si en Estados Unidos eran liderados por los círculos alrededor de Nelson Rockefeller y el MoMA, en Colombia eran representados indirectamente por un periódico como *El Tiempo*, cuya orientación fue bastante abierta en materia de estética, y por intelectuales de largo curso, pero capaces de adaptarse a los tiempos, como Germán Arciniegas y Alberto Lleras Camargo.

Mucho más radical fue, en cambio, el ataque a las ideas de Siqueiros – y a las de sus secuaces en Colombia y en América - que vino de parte del escultor vasco-español Jorge de Oteiza (1908-2003), quien fue al tiempo un marxista profeso y un tenaz defensor de las vanguardias europeas más radicales. Por el curso que tomó su vida, el artista se radicó en Popayán (Cauca) en 1942, procedente de la Argentina, y se quedó en el país hasta 1946. Durante su permanencia construyó un entramado de relaciones personales con artistas e intelectuales locales, dictó cursos universitarios, dio conferencias, hizo viajes e intervenciones en la prensa. Por medio de todas estas actividades, se involucró directamente en los procesos intelectuales y artísticos de la nación, asumiendo un papel bien definido: el de defensor de las vanguardias artísticas europeas y de la idea de una plástica universalista frente a los sostenedores de un americanismo ontológico y a los detractores de la Escuela de Paris, como Ariza, Pedro Nel Gómez o el mismo Siqueiros. Oteiza es una figura clave para comprender el despegue del “modernismo” en Colombia, pero su influjo no ha sido todavía debidamente evaluado por la historiografía. Por medio de su acción, este artista orientó el medio nacional hacia un “modernismo” de alcance universal, aunque declinado nacionalmente. El escultor vasco está, junto con Luis Vidales y Marco Ospina, entre los próceres de aquella nueva generación de artistas (Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau) que en la segunda mitad de

los cuarenta se orientaría con decisión hacia el “modernismo” y que en la década siguiente, apoyada por la palabra crítica de Marta Traba, lograría imponerse en la escena nacional.

En estas páginas se reseñará brevemente la trayectoria que llevó Oteiza a Colombia y luego se analizarán las dos principales directrices de su influencia sobre el arte nacional: el papel que jugó en el giro “modernista” del joven escultor payanés Edgar Negret y el impacto, sobre el medio local, de su *Carta a los artistas de América*.

Originario del país vasco, Oteiza decidió dedicarse al arte a finales de los años veinte, mientras estudiaba Medicina en Madrid, ciudad a la cual se había mudado con su familia en 1927. “Seguí Medicina en Madrid – declaró -, hasta que resolví que para mí la curación espiritual por el arte me seguía interesando más que la del cuerpo”¹³¹⁹. Contextualmente, se acercó al marxismo, cuyos presupuestos materialistas determinaron una profunda crisis de sus concepciones religiosas. “Yo – comentó - entré en crisis personal de mis ideas religiosas coincidiendo con mi acercamiento al marxismo y mi total entrega a la escultura. Lógicamente traspasé toda mi carga sentimental de lo religioso al arte, quiero decirle que me enfrenté con el arte exigiéndole todo aquello que metafísicamente podía considerar antes humanamente resuelto por la religión”¹³²⁰. Oteiza comenzó entonces a concebir el arte como una fuerza de carácter religioso, capaz de reintroducir la dimensión del mito y de lo sagrado – esferas antes reservadas a la religión - en un mundo que la razón y el progreso habían desencantado.

Estilísticamente, Oteiza nunca sintió atracción por el arte de impostación clasicista. Desde los años de Madrid, quedó deslumbrado por las posibilidades expresivas del arte de vanguardia, que apreciaba en artistas como Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Cristino Mello, Eduardo Díaz Yepes o el ruso Dimitri Txaplin, así como en revistas como *Arte* y *Cahiers d'art*. En particular, fue atraído por una idea recurrente en los movimientos europeos de vanguardia: la de reelaborar el arte primitivo en clave vanguardista. La fascinación por lo

¹³¹⁹ Jorge de Oteiza, “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, 1965, publicado como “Ejercicio espiritual 3” en *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, San Sebastián, 1984, 2ed, pp. 54-55.

¹³²⁰ Jorge de Oteiza, “Conversación con Tursky”, en *Polityka*, Varsovia, 1976; en *Espacialitato. Oteiza*, Pamplona, 2000, p. 133.

arcaico se puede apreciar ya en una obra temprana como *Maternidad* (Fig. 241) y, con el paso del tiempo, comenzó a cargarse de implicaciones nacionalistas, en particular cuando, a comienzo de los treinta, empezó a cultivar la ambición de renovar el arte vasco de impostación costumbrista y pintoresquista siguiendo el ejemplo de los artistas modernos latinoamericanos, que habían sabido releer la plástica prehispánica en clave “modernista”.



Ilustración 241 - Jorge de Oteiza, *Maternidad*, 1928-29.

Entusiasmado por la idea de renovar el arte vasco, Oteiza comenzó a participar en certámenes como la IX Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos de 1931, la Exposición de Artistas Vascos de 1932 o el Kursaal de San Sebastián, en los años 1933 y 1934, solidarizando con otros artistas vascos que, como él, compartían la voluntad de refundar el arte local. Pero en 1935 dio un paso ulterior. Junto con Narciso Balenciaga, uno de los jóvenes que seguían su perspectiva, decidió emprender un viaje a América, en la convicción que el dialogo que allí había comenzado entre el arte moderno y la escultura prehispánica podía proporcionar pistas para una reinterpretación vanguardista de lo arcaico en el país vasco. En lo específico, su propósito habría sido el de “estudiar la cultura precolombina, de enunciar una teoría de los renacimientos artísticos y de contribuir a mejorar el renacimiento que él y sus compañeros habían iniciado en el País Vasco”¹³²¹. América representaba entonces para Oteiza el mejor y más accesible modelo de conjugación entre arte primitivo

¹³²¹ Margarit Rowell y Txomin Badiola, *Oteiza propósito experimental*, Madrid, ed. Fundación Caja de Pensiones, 1988.

y arte nacional moderno; un modelo que, oportunamente estudiado, podía ser adaptado al caso vasco.

De acuerdo con la biografía del escultor escrita por Carlos Martínez Gorriarán, el propósito inicial era el de viajar desde Argentina a México, pasando por Bolivia y Perú. Los dos artistas planeaban visitar los monumentos precolombinos y cotejarlos con el arte moderno local para luego elaborar una “teoría de los renacimientos culturales” aplicable al caso vasco. Lo que los motivaba no era solo la enorme riqueza y variedad del arte prehispánico americano, sino la original fusión entre arte moderno y arte precolombino que se había logrado en América, tanto al norte, donde la escuela mexicana protagonizó un auténtico renacimiento artístico inspirado en las raíces indígenas, como al sur, donde Joaquín Torres García desarrolló un discurso parecido, aunque en una clave mucho más formalista con respecto a los mexicanos¹³²².

No se sabe mucho de los años que Oteiza transcurrió en América, esto por vía de la desaparición, en su casa de Irún, del baúl en el cual estaba almacenada toda la documentación acerca del periodo americano. Asimismo, de esos años quedan muy pocas obras, ya que tanto las dificultades de transporte como las estrecheces económicas por las cuales el artista pasó en esa época hicieron que gran parte de sus trabajos fueran repartidos entre amigos o utilizados como forma de pago en cambio de hospedaje o de la satisfacción de otras necesidades materiales. De los relatos que han llegado hasta nosotros sabemos, sin embargo, que se trató de años inquietos, turbulentos y marcados por múltiples intereses y actividades: antropología, cerámica, investigación, realizaciones plásticas, literatura, teatro experimental, activismo político.

Al llegar a Buenos Aires, en 1935, Oteiza y Balenciaga lograron exponer en la galería Wittcomb gracias a una carta de recomendación que les había preparado el renombrado artista español Ignacio Zuloaga. Pero ya a finales de 1935 se trasladaron a Santiago de Chile, donde sus caminos terminaron dividiéndose. Mientras Oteiza regresaría a Buenos Aires,

¹³²² Cfr. Carlos Martínez Gorriarán, *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, ed. Marcial Pons Ediciones de Historia, 2013.

adonde permanecería varios años antes de emprender su viaje hacia Colombia, Balenciaga se iría México, siguiendo el plan inicial, pero allí encontraría la muerte.

Del periodo chileno de Oteiza, se pueden destacar dos hechos relacionados con las artes plásticas: por un lado, la exposición en la Academia de Bellas Artes de una serie de esculturas realizadas con materiales encontrados, de la cuales queda el registro del retrato del poeta Sady Zañartu (Fig. 242); por el otro, la redacción el informe *Encontrismo*, que da cuenta de una búsqueda estilística de orientación formalista.

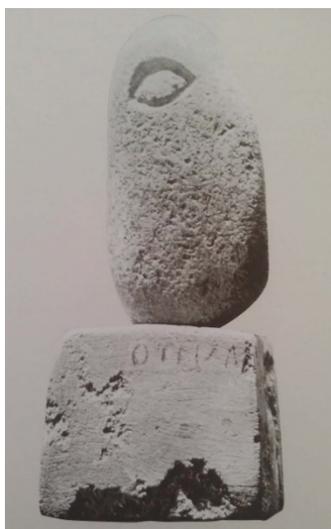


Ilustración 242 - Jorge de Oteiza, Retrato de Sady Zañartu, ca. 1935-36.

Pero en Chile, al lado de la producción plástica y teórica, Oteiza tejó también importantes relaciones dentro del medio intelectual local y se involucró en actividades de corte político. Entró en contacto, entre otros, con el poeta Vicente Huidobro, uno de los padres de la vanguardia literaria latinoamericana, y estrechó amistad con el poeta Pablo de Rokha y con su esposa Winett, a quienes volvería a encontrar años más tarde en Colombia. Asimismo, mantuvo relaciones con el Frente Popular Chileno e, inspirándose en la experiencia europea de Brecht y Piscator, creó el Teatro Político Experimental y el “ballet experimental”,

tratando de integrar vanguardia artística y política¹³²³. En fin, hay que recordar los contactos que Oteiza mantuvo con el diplomático e intelectual pro-nazi Miguel Serrano, con el cual compartía una orientación nacionalista¹³²⁴.

Oteiza regresó a Buenos Aires en 1937 y permaneció allí hasta 1942. En estos años, se casó con Itziar Carreño Etxeandía, una mujer perteneciente a la comunidad vasca porteña, y descubrió la obra escultórica de Henry Moore, quedando fascinado por sus juegos entre llenos y vacíos. Además, se encontró a menudo con el joven Lucio Fontana, quien estaba empeñado en búsquedas de corte formalista, y, a partir de 1941, consiguió también un contrato para enseñar cerámica en la Escuela Nacional de Cerámica Argentina de Buenos Aires.

Pero en 1942 dejaría Argentina para dirigirse hacia Colombia, con en mano un contrato de la Universidad del Cauca para organizar la enseñanza oficial de cerámica en la antigua ciudad colonial de Popayán, en el suroeste del país. De acuerdo a Gorriarán, “puede que Ramón María Aldasoro, delegado del gobierno vasco en Argentina desde 1938, le consiguiera el empleo gracias a sus buenas relaciones con Germán Arciniegas, entonces embajador en Argentina y después ministro de Educación de Colombia”¹³²⁵. Este posible nexo con Arciniegas es de sumo interés, ya que, durante los años que Oteiza transcurrió en Colombia, el ex director de *Universidad* se revelaría uno de los intelectuales más atentos a sus ideas, sobre todo a raíz del espacio que le concedió en una publicación que dirigía, la *Revista de América*.

La estadía en la antigua y apacible ciudad de Popayán, rica de edificios e iglesias coloniales, de tradiciones religiosas y de familias de alcurnia, fue uno de los periodos más serenos e

¹³²³ En 1936, ante la creciente amenaza representada internacionalmente por el nazi-fascismo, Chile dio vida a una coalición política que unía fuerzas de centro y de izquierda. La coalición estuvo integrada por los partidos radical (una agrupación centrista, *ndr*), comunista, socialista, democrático y radical socialista, con el apoyo de organizaciones sociales como la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH), el Frente Único Araucano y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCh). En 1938 el Frente Popular llegó a la presidencia con el radical Pedro Aguirre Cerda, que se mantuvo en el cargo hasta 1941, fecha en que el Frente Popular se disolvió.

¹³²⁴ C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p.78.

¹³²⁵ C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p. 91. El autor subraya que el periódico *Euzko Deya* dio la noticia el 20 de mayo de 1942.

intelectualmente productivos de la vida de Oteiza, aunque este solía lamentar las escasas posibilidades proporcionadas a un artista por un medio tan pequeño y provinciano¹³²⁶.

La experiencia como docente de cerámica en la Universidad del Cauca lo llevó a la redacción de un *Tratado de Cerámica*, hoy perdido, en el cual reunió sus conocimientos sobre el tema¹³²⁷. Pero la rama de su actividad relacionada con la cerámica resulta de escaso interés con respecto al objeto este estudio; lo que aquí más interesa es comprender como Oteiza, durante la estancia en Popayán, haya logrado poner el “modernismo” en la agenda de la capa más progresista de la intelectualidad local, e inclusive nacional, influyendo de manera particular sobre la trayectoria del joven escultor Edgar Negret, quien sucesivamente lideraría el surgimiento de la escultura “modernista” en el país¹³²⁸.

El peso que Oteiza tuvo en el desarrollo de la obra de Negret, con quien tejió una profunda y duradera amistad, es algo ampliamente reconocido por la crítica. Juan Acha, por ejemplo, escribe que “si desde muy temprano (Negret) actualiza su obra, es porque conoce en 1944 a Jorge Oteiza... Este escultor abrió los ojos a Negret para el mundo moderno de la escultura”¹³²⁹. Carlos Jiménez, por su lado, señala que “desde el primer momento Oteiza comprende que Edgar Negret es un fuera de serie, alguien marcado por la chispa esencial”¹³³⁰. Y el propio Oteiza, refiriéndose a Negret, recuerda que le correspondió “la gran suerte de poder orientarle, de ayudarle y de ser su amigo”; mientras Negret, por su

¹³²⁶ Pilar Muñoa, *Oteiza: la vida como experimento*, Irún (España), ed. Alberdania, 2006, p. 78.

¹³²⁷ El documento más importante que nos queda acerca del interés de Oteiza por la cerámica durante el periodo colombiano es el artículo “Descubrimiento de Ráquira” que publicó sobre la *Revista de Indias*, en 1946, a partir de las sugerencias que recibió de unas páginas que Germán Arciniegas dedica a las cerámicas populares de Ráquira en el libro *América tierra firme (Sociología)*. Este texto fue publicado en 1944 por la editorial Losada de Buenos Aires, pero su primera edición se remontaba a 1937, por las Ediciones Ercilla de Santiago de Chile. (Cfr. Jorge de Oteiza, “Descubrimiento de Ráquira”, en *Revista de Indias*, vol. 27, n. 86, Bogotá, febrero de 1946, pp. 237-250). Es posible que exista una relación entre el interés de Arciniegas por la cerámica popular y el hecho que hacia 1942 Oteiza venga contratado desde Buenos Aires, por intercesión del mismo Arciniegas, quien ejercía en esa ciudad como embajador de Colombia, para dirigir la Escuela Nacional de Cerámica de la Universidad del Cauca.

¹³²⁸ “La pintura de Luis Ángel Rengifo”, *El Liberal*, Cauca, Popayán, 28 de marzo de 1945.

¹³²⁹ Cit. en C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p. 92; la cita proviene de Juan Acha, “Negret: nuevo espacio escultórico”, en *Revista Credencial*, n. 186, Bogotá, mayo de 2002.

¹³³⁰ C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p.93.

lado, dijo de haber encontrado en el español un amigo y “todo lo que en ese momento era interesante para un escultor”¹³³¹.

El encuentro entre Oteiza y Negret debe ser colocado hacia 1943, año en el cual el colombiano, luego de haberse formado en la Escuela de Bellas Artes de Cali, regresó a Popayán e instaló su taller en el claustro abandonado del monasterio de San Francisco. Es posible que el acercamiento haya tenido que ver con unas polémicas que se desataron a nivel local acerca de una escultura pública de Negret - una cabeza del poeta Guillermo Valencia - que algunos consideraban demasiado moderna. Oteiza tomó partido en favor del joven escultor, lo que cementó la amistad y el respeto recíproco entre ellos¹³³². La investigadora Imelda Rodríguez, una de las pocas historiadoras que reconoce el peso de Oteiza en el desarrollo del “modernismo” colombiano, recuerda que por esa época el escultor vasco empezó a frecuentar regularmente el taller del colombiano y que, alrededor de ellos, se formó un grupo que reunía la intelectualidad más progresista de la Popayán de entonces¹³³³. El escultor vasco era el mentor del grupo. Apelando a sus experiencias europeas, hacía circular informaciones y material bibliográfico acerca de los movimientos de vanguardia del viejo continente, contribuyendo a ampliar la idea de escultura que se tenía entonces y empujando, entre otras cosas, el joven Negret a tomar una dirección hasta entonces inédita dentro de la escultura nacional.

Otro aspecto importante de la estadía de Oteiza en Colombia fue el encuentro con la estatuaria prehispánica de San Agustín. En 1944 Oteiza, su esposa Itziar, Negret y otro grupo de personas realizaron un viaje al sitio arqueológico, ubicado a unos 150 kilómetros de Popayán, pasando primero por la localidad de San Andrés de Pisimbalá, donde se

¹³³¹ Cit. en Luz Imelda Ramírez, “Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret”, p.87, en Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez (org.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, ed. Museo Reina Sofía, 2013pp. 87-94; accesible online: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia_0.pdf

¹³³² C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p. 93. Al respecto, sería importante poder consultar el artículo de Jorge de Oteiza, “De la soledad en el arte. Negret y el retrato del maestro”, Popayán, Colombia, 1944, sin indicación de medio, que se encuentra citado en la bibliografía del volumen de Soledad Álvarez, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, San Sebastián, (España), ed. Nerea, 2003.

¹³³³ Luz Imelda Ramírez, *op. cit.*, p.87.

encuentran unos vestigios prehispánicos, ricos en cerámicas, que hoy hacen parte del Parque Arqueológico Nacional de Tierradentro. En las noches pasadas bajo las estrellas durante las tres semanas que duró el viaje, Oteiza creyó experimentar la misma emoción del hombre primitivo frente al espectáculo de la vía láctea. Aquella sensación, junto con una serie de reflexiones desencadenadas por el viaje, terminarían inspirando uno de los textos teóricos capitales de Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, cuya primera redacción se llevó a cabo en Colombia, hacia 1946, con un prólogo de Abel Naranjo Villegas, pero cuya edición definitiva llegaría solo en 1952, luego del regreso del escultor a España¹³³⁴.

En la estatuaria agustiniana, Oteiza reconoce una aproximación de carácter trascendente, religioso, al entorno natural, y considera que el estudio de estos vestigios plásticos permite arrojar luz sobre los mecanismos psicológicos que están a la base de todo fenómeno artístico. Sus reflexiones pueden ser puestas en relación con las de Juan Friede, Pedro Nel Gómez, Fernando González y otros autores provenientes de diferentes disciplinas, como Luis Alberto Acuña o Gregorio Hernández de Alba, que en esos mismos años especularon sobre los monolitos agustinianos no solo desde un punto de vista arqueológico, etnográfico o antropológico, sino desde un punto de vista estético, con el anhelo, más o menos explícito, que sus ideas pudiesen contribuir al proceso de “nacionalización de las imágenes” en curso en el país.

Ahora bien, la influencia de Oteiza sobre el giro “modernista” de Negret y sus reflexiones sobre la estatuaria agustiniana fueron sin duda hechos relevantes, pero impactaron solo indirectamente a nivel nacional. Lo que dio una resonancia nacional, y en cierta medida continental, a las ideas del escultor vasco fue el ensayo *Sobre el arte nuevo en la posguerra. Carta a los Artistas de América*, que este publicó en 1944 sobre la *Revista de la Universidad del Cauca* y que el año siguiente fue reproducido también en la revista *Espiral*.

¹³³⁴ C. Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p. 101.

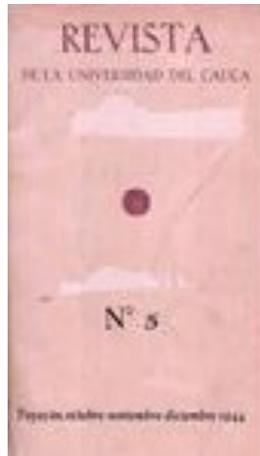


Ilustración 243 - La portada del número de la revista de la Universidad del Cauca en el cual apareció el artículo de Oteiza "Sobre el arte nuevo en la posguerra. Carta a los artistas de América".

En este texto, a la vez teórico y militante, Oteiza toma posición frente a un tema muy debatido en la escena colombiana de aquellos años: el futuro del arte americano en la posguerra. El año anterior - 1943 -Siqueiros había venido a Colombia para predicar un arte moderno americanista, que rescindiera el cordón umbilical con Europa, en especial con la Escuela de Paris, y que no quedara indiferente frente a los principales problemas sociales y políticos del continente. Sus ideas, como sabemos, causaron revuelo. Pedro Nel Gómez y un grupo de artistas antioqueños se alinearon con el mexicano en el *Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, a los Artistas de Las Américas*, que se publicó en febrero de 1944; mientras el crítico austriaco Walter Engel retomó la cuestión, desde las columnas de la revista *Espiral*, en el artículo "La pintura moderna tendrá dos polos en la posguerra" (octubre de 1944) afirmando que la pintura latinoamericana – no solo la mexicana - había alcanzado la madurez y se perfilaba como un polo artístico mundial alternativo al de la Escuela de Paris, sobre todo en virtud de su énfasis en contenidos de carácter social, popular, religioso y mítico¹³³⁵.

¹³³⁵ Walter Engel, "La pintura moderna tendrá dos polos en la posguerra", en *Espiral*, n.7, Bogotá, octubre de 1944, pp.10-12

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1134710/language/es-MX/Default.aspx>

La *Carta* de Oteiza se coloca en el marco de este debate y debe ser leída como una defensa y, más aún, una reivindicación de los aportes de las vanguardias artísticas europeas frente a posiciones de artistas como Siqueiros o Pedro Nel Gómez, que pretendían prescindir de ellos en nombre de un esencialismo americanista. En ese específico momento histórico (1943-1944) Europa estaba sumida en la Segunda guerra mundial; los artistas latinoamericanos ya no cruzaban el Atlántico y la tradicional centralidad cultural del viejo continente parecía destinada al declino. Era un contexto en el cual posiciones como las de Siqueiros ganaban fuerza, tanto que, en cierto momento, el medio intelectual y artístico colombiano pareció estar a punto de girar decididamente hacia un “americanismo” radical y de emprender la vía de un realismo social monumental de inspiración mexicana. La carta de Oteiza constituye una reacción frente a este tipo de posicionamientos. En ella se niega el declino de Europa, se reivindican los aportes de las vanguardias y se ataca explícitamente a Pedro Nel Gómez, identificándolo como el principal exponente colombiano de un nacionalismo estético a ultranza.

En otros términos, la carta representa una protesta frente a los discursos más radicales de “nacionalización de las imágenes”; discursos que trasladaban al ámbito plástico aquel espíritu independentista que más de un siglo atrás había llevado América a conquistar su libertad política de Europa. Ya desde los años veinte, las diferentes intervenciones acerca de la construcción de un arte nacional tuvieron uno de sus ejes centrales en la contraposición frente a la tradición artística europea. En un primer momento, se rechazó el pretendido universalismo del academicismo, oponiéndole la idea de un arte moderno de contenido nacional. Se recuerde, a este propósito, la crítica del academicismo hecha por Germán Arciniegas y su contextual apoyo al arte moderno y nacional de los Bachué¹³³⁶. Pero, en un segundo momento, cuando el academicismo ya había perdido centralidad y el arte moderno se había consolidado, apareció una nueva dialéctica, interna al mismo arte

¹³³⁶ Cfr. Germán Arciniegas, “El sentido de la escultura nacional”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de agosto de 1933, p.8.

moderno, con los “mexicanistas” que se oponían a la influencia de la Escuela de Paris, por formalista y “desnacionalizada”.

Frente a estos discursos, generalmente acompañados por consideraciones sobre el inevitable declino histórico del viejo continente, Oteiza salió a defender Europa, no ya como cuna del clasicismo académico, sino como laboratorio de una nueva gramática artística universal: la de las vanguardias históricas. “Para un artista europeo – escribe - con una conciencia preparada honradamente para las futuras tareas, resultan injuriosos e insoportables los vaticinios que sobre la decadencia artística de Europa y la necesidad de un arte exclusivamente americano aparecen incesantemente en los periódicos de América. Porque ni existe tal decadencia del arte en Europa, ni en América se encuentra una sola razón para emprender aquí, ni en parte alguna, un camino solitario de salvación”; y concluye señalando que “los únicos perjudicados gravemente con esta insensata propaganda son los artistas actualmente jóvenes y en formación”¹³³⁷.

Habría que aclarar, sin embargo, que Oteiza no impugna los discursos que identifican a América como el continente del futuro, el lugar predestinado por la creación de una cultura nueva, el laboratorio para una palingenesia mundial; lo que refuta es la idea que, en el campo artístico, todo esto pueda realizarse desconociendo la herencia europea. “No hay en América – escribe - simpatía natural por el nuevo estilo internacional recién nacido en Europa, sin embargo, todo el arte actual americano hoy no existiría sin la contribución europea de los continuadores de Gauguin”¹³³⁸. Para el escultor vasco, el muralismo mexicano era un válido modelo de americanismo, pero lo consideraba deudor de Europa: figuras como Rivera y Siqueiros no hubieran alcanzado su estilo maduro sin los aportes de

¹³³⁷ Jorge de Oteiza, “Sobre el arte nuevo en la postguerra...”, *op. cit.*, p. 75. Detrás de esta polémica entre europeísmo y americanismo, hay más que un simple debate estético. Lo que aflora es el tema, mucho más profundo y entrañable, del orgullo identitario. Desde un punto de vista psicológico, *lo que estaba en juego, por ambos lados, era el sentimiento nacionalista, que unos expresaban como reivindicación europeísta, mientras los otros como impulso liberacionista frente al pasado colonial.*

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 85.

las últimas tendencias artísticas del viejo continente y, además, habían sido aventajados por el apoyo estatal, algo que los modernos europeos no tuvieron.

Los principales blancos de la *Carta* de Oteiza son todas aquellas figuras que desde puestos de poder - intelectuales nacionalistas/americanistas que escribían en los periódicos, directores de instituciones oficiales, artistas nacionalistas/americanistas que, como Pedro Nel Gómez o Siqueiros, actuaban como maestros generacionales - remarcaban una inexistente cuanto perjudicial ruptura y contraposición entre el porvenir del arte de América y el arte de las vanguardias europeas.

El suyo es un llamamiento a los artistas jóvenes de América, para advertirles que estaban siendo despistados por los discursos de sus referentes institucionales, ideológicos y artísticos. Sin declararlo abiertamente, Oteiza insinúa que los que atacaban las vanguardias europeas lo hacían, por lo general, desconociéndolas, movidos por un rencor histórico, político y cultural de fondo hacia el viejo continente, al cual se mezclaba un inconfesado deseo de autoconstruirse como vates y guías de la nación. Entre sus blancos estaban los directores de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, juzgados incapaces de comprender a fondo las vanguardias europeas y su importancia para el porvenir del arte de América. Del director de Extensión Cultural (el ex Bachué Darío Achury Valenzuela, *ndr*) remarca que “considera la necesidad de una verdadera campaña para orientar la voluntad cultural americana de la postguerra, pero sólo acierta a expresar con vigorosa firmeza y claridad su incompreensión de las últimas tendencias artísticas conocidas superficialmente por la designación general de -ismos”¹³³⁹. Al director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (Luis Alberto Acuña, en el cargo entre 1943 y 1946) objeta, en cambio, de querer rebajar dicha institución, convirtiéndola en una escuela de artes y oficios. “Muy recientes – escribe - son también las declaraciones del actual Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, y nosotros entendimos que atentaban claramente a convertir ese instituto destinado al planteamiento, búsqueda y

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 78.

solución de las más altas inquietudes estéticas, en poco más que una vulgar escuela de artes y oficios”¹³⁴⁰. Por otro lado, refiriéndose a Siqueiros, discute la idea de un arte subordinado a fines contingentes. “Nada, artísticamente – escribe -, influirá hablar mañana de "un arte para la paz", como nada está significando hoy que se hable de "un arte para la victoria" montando una justa propaganda antifascista en los moldes reaccionarios de un injusto romanticismo académico, así sea ruso, norteamericano o de pintores de México”¹³⁴¹. Si bien considera a Siqueiros “el artista más interesante de América y uno de los impulsos naturales mejor dotados en intuición creadora, así como también desordenado intelectualmente, y con una propaganda personal excelentemente organizada y sofocante”, le rebate que “no tiene derecho a llamar decadentes a quienes le han abierto los ojos y algún día tendrán que ayudarle a aclarárselos”¹³⁴².

Pedro Nel Gómez y el *Manifiesto de Artistas Independientes de Colombia a los Artistas de las Américas* son otros blancos de la carta de Oteiza, en cuanto plantean que hay pintar como americanos, sin hablar de cómo hay que pintar como pintores. “En la última Exposición de Arte Nacional de Medellín – escribe - se ha publicado el "Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia a los Artistas de las Américas", con estos desorientadores e imprecisos postulados, que son copiados de unos manifiestos a otros con increíble ligereza y satisfacción: "Queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos". "Pintura independiente, es pintura independiente de Europa". "Respetamos profundamente las culturas antiguas y modernas, pero declaramos que ellas no son trasmisibles, menos en América. Esas gigantescas culturas no nos pertenecen", "Lo grandioso, en el sentido heroico de nuestra época, será uno de los grandes objetivos de los artistas americanos". Los jóvenes artistas deben revisar con profunda seriedad estos rótulos, por si son vehículo de ideas, para comenzarlas de una vez y ampliarlas en todo lo posible. Por si son vehículo de conceptos miopes, improvisados por la cobardía o la

¹³⁴⁰ Ibid.

¹³⁴¹ Ibid.

¹³⁴² Ibid., p. 86.

comodidad artística individuales, para abandonarlos y redactar otros más en conformidad con los destinos del arte y el porvenir universal de América”¹³⁴³.

La conclusión de Oteiza es que “el afán de una estética americana sólo puede tener sentido como un nuevo y ambicioso anhelo de poder creador, en el terreno común para europeos y americanos de una cultura occidental moderna”¹³⁴⁴. No pide de conformarse con la tradición europea, pero sí de tomarla en cuenta: “Sólo es necesario un previo y detenido estudio, y una gran alegría o juventud creadora, para mirar de frente una gran herencia, y no hundirse atolondradamente en ella, o escapar. (No querer tomar nada, como en el Manifiesto de Medellín, es miedo o incapacidad. Y es mucho peor, como en las reproducciones que acompañan al Manifiesto de Medellín, tomar -y tomar superficialmente-, y además negarlo)”¹³⁴⁵.

“Mientras los artistas – escribe - no hayan entendido, y experimentado convenientemente las últimas consecuencias del arte europeo será inútil que intenten nada seriamente”¹³⁴⁶. Una imitación superficial de lo indoamericano, como la del escultor argentino Luis Perloti, le parece deshonesto: “De aquí – comenta - que como ideal estético resulta absurda la imitación y estrechez de los indoamericanismos, así la Eurindia del escritor argentino Ricardo Rojas que, con expresiva satisfacción cita como ejemplo a imitar, la obra del escultor Perloti, profanador y comerciante inmoral de reproducciones arqueológicas”¹³⁴⁷. De la misma manera, no acepta la postulación de una incomunicabilidad radical entre Europa y América, sostenida por Pedro Nel Gómez: “Igual de mediocres – escribe - las teorías artísticas del indoamericanismo del pintor colombiano Pedro Nel Gómez, uno de los más capaces muralistas de América, uno de los firmantes del Manifiesto de Medellín, y seguramente su único redactor. Tiene la osadía este pintor de declarar "que las culturas

¹³⁴³ Ibid., pp. 79-80.

¹³⁴⁴ Ibid., p. 89.

¹³⁴⁵ Ibid., p. 97.

¹³⁴⁶ Ibid.

¹³⁴⁷ Ibid.

europas no son trasmisibles, y menos en América", cuando también en Pedro Nel lo único que valora sus interesantes muros es lo que le ha sido transmitido en Europa"¹³⁴⁸

La principal preocupación de Oteiza es la de proteger a las jóvenes generaciones de artistas americanos de la influencia de los burócratas y de los artistas que teorizan un americanismo radical. "Pueden los consagrados maestros de la pintura americana, seguir censurando al arte europeo – escribe -, pero dejen a sus continuadores o discípulos, que escarben en el único sitio que hasta ahora puede hacerse con algún provecho"; y agrega – lanzando un flechazo a la - que "conformándonos con la sola presencia de los maestros, como aquí se acostumbra exageradamente, nosotros mismos los hacemos estériles prematuramente, y se contribuye a calmar, con gran peligro, el ritmo de la evolución de las ideas creadoras"¹³⁴⁹.

En suma, Oteiza no reniega de una perspectiva americanista, sin embargo, en lugar de pensarla como imitación superficial de lo prehispánico (Perlotti y todo el viejo indigenismo anticuario/decorativo) o como forma de chovinismo plástico (Siqueiros, Pedro Nel Gómez) la concibe como una específica ramificación de la cultura occidental moderna, producto de un dialogo virtuoso entre lo americano y las más avanzadas tendencias de la plástica europea. Esta idea es de suma importancia, porque directa o directamente inspiraría toda una nueva generación de artistas y de críticos que fue delinarse en la segunda mitad de los años cuarenta y que en los cincuenta alcanzó a ocupar un lugar protagónico en la escena artística nacional.

Oteiza y la escena nacional

La *Carta a los artistas de América* logró su cometido: tuvo amplia circulación nacional, sobre todo tras su publicación en *Espiral*, transformando a Oteiza en un protagonista de la escena artística e intelectual de los años cuarenta. Pero la circulación de este texto no fue el único

¹³⁴⁸ Ibid. pp. 97-98.

¹³⁴⁹ Ibid. p. 90.

medio gracias al cual el escultor vasco intervino en los procesos artísticos nacionales. Deben ser recordados también unos viajes y unas conferencias que hizo en la capital, junto con la publicación de un grupo de artículos en la *Revista de América*, dirigida por Germán Arciniegas.

En 1944, el mismo año de la *Carta*, Oteiza viajó a Bogotá para participar en un acto en el Teatro Municipal en el cual tenía que presentar al poeta comunista chileno Pablo de Rokha, quien se encontraba de visita en el marco de una embajada cultural de su país, ante una audiencia de intelectuales de izquierda¹³⁵⁰. En sus memorias, el poeta chileno recuerda la estrechez y el aburguesamiento de los intelectuales colombianos de izquierda y señala que las únicas figuras que realmente sobresalían en el panorama local eran los líderes del Partido Comunista y dos expatriados españoles: Jorge de Oteiza y Clemente Airó, el fundador de *Espiral*. “Clemente Airó y Jorge de Oteiza – escribe el poeta - remecen el ambiente clerical de Bogotá. Airó es el español marxista, republicano, creador de novelas grandes y de grandes novelas, de condición sangrienta por la experiencia de los campos de concentración de la Francia herida y traicionada de Pétain, el gran mariscal idiota, es decir, anticomunista. Jorge de Oteiza trabaja la escultura universal con mucho talento y busca la clase obrera como definición de la personalidad creadora; los dos y los líderes del Partido (Comunista) son lo único fundamentalmente macizo que posee en este instante el país de Jorge Isaacs...”¹³⁵¹.

¹³⁵⁰ En sus memorias, el poeta chileno confiesa el hastío que sintió hacia la intelectualidad oficial colombiana, clerical y clasista. Hasta los comunistas le parecieron inadecuados. Rememorando un acto comunista que tuvo lugar en el Teatro Municipal de Bogotá, en el marco del cual tomó la palabra al lado de figuras como Álvaro Sancllemente, Javier Arango Ferrer y el mismo Oteiza, comenta que los presentes le aplaudieron “terriblemente, pero con rencor tremendo de burgueses, porque (en Colombia, *ndr*) hasta los poetas revolucionarios expresan en formas burguesas contenidos revolucionarios” (Cfr. Pablo de Rokha, *El amigo piedra: autobiografía*, Santiago de Chile, ed. Pehuén, 1990, p. 224). En esa misma ocasión, Oteiza dictó una conferencia sobre Rokha titulada “El artista y la educación para la paz”. El artista vasco habló del poeta chileno también en otra conferencia, titulada “Tesis sobre el arte”, que tuvo lugar en julio de 1945 en el Ateneo Republicano Español.

¹³⁵¹ Pablo de Rokha, *El amigo piedra...*, *op. cit.*, p.222.

En un momento imprecisado entre finales de 1945 y comienzos de 1946, Oteiza fijó su residencia en Bogotá, adonde permanecería hasta el momento en que dejó el país¹³⁵². Amaba frecuentar la tertulia “La Fortaleza” y, gracias al reconocimiento intelectual del cual gozaba por su *Carta a los artistas de América*, pudo entrar en contacto con la élite político-cultural capitalina. De manera análoga a cuanto sucedió en Estados Unidos con los intelectuales y los artistas de inspiración trotskista, su postura “modernista” y universalista, junto con sus críticas a artistas como Siqueiros y Pedro Nel Gómez, terminaron acercándolo a los ambientes liberal moderados, dominados por figuras como Eduardo Santos, Germán Arciniegas o Alberto Lleras Camargo, quienes mal toleraban la idea de un americanismo “chovinista”, que cortara radicalmente lazos con Europa - sobre todo con España - centrándose en denuncias y reivindicaciones de carácter político y social. A pesar de no tener un gusto “modernista”, estos intelectuales debían considerar al universalismo de Oteiza como una barrera frente al “siqueirismo” y al “pedronelismo” y fue por esto, quizás, que en abril de 1946, tras la renuncia de López Pumarejo y la asunción de la presidencia de la República por parte del liberal moderado Alberto Lleras Camargo, el Ministerio de Educación colombiano invitó al comunista Oteiza a pronunciar dos conferencias en la capital, en el marco de las celebraciones para el bicentenario del nacimiento de Goya¹³⁵³. En estas conferencias – *Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español* (28 de marzo de 1946, Casa de España, Bogotá) y *Del estilo de Goya al realismo inmóvil* (16 de abril de 1946, teatro Colón, Bogotá) - Oteiza subrayó el legado de Goya, pero evocó también la figura de Picasso, el gran padre del “modernismo”, presentándolo, con argumentaciones muy similares a las que había utilizado Luis Vidales, como un artista capaz

¹³⁵² Es Álvaro Sanclemente, en el reportaje “Jorge de Oteiza, un escultor en busca tenaz de la verdad estética”, en *Cromos*, Bogotá, 23 de febrero de 1946, pp. 8, 9 y 54), quien nos informa que, durante la última fase de su estadía en Colombia, Oteiza dejó Popayán para mudarse a Bogotá. Este cambio de residencia queda corroborado por la aparición, en 1946, de una serie de artículos de Oteiza en medios capitalinos y, además, por el hecho que el artista dictó algunas conferencias en Bogotá. El artículo de Sanclemente constituye un término *ante quem* para la llegada de Oteiza en Bogotá. Sin embargo, parece relativamente lógico plantear que Oteiza haya estado viviendo en Bogotá ya desde marzo de 1945, cuando la revista capitalina *Espiral* republicó su *Carta a los artistas de América*.

¹³⁵³ Las celebraciones contaron también con una exposición de grabados de Goya sobre el tema de la tauromaquia.

de conjugar formalismo y compromiso social, nacionalidad y universalidad¹³⁵⁴. Además, el escultor español reivindicó la compatibilidad de la cultura progresista española y latinoamericana, considerando posible llegar a una producción cultural cosmopolita¹³⁵⁵.

Las conferencias, precedidas en enero por la publicación sobre *Revista de Indias* del ensayo “Descubrimiento de Ráquira”¹³⁵⁶, no pasaron inobservadas. La revista *Cromos* publicó un reportaje sobre Oteiza (Fig. 244), en el cual se relatan las diferentes actividades del artista durante su estadía en Colombia¹³⁵⁷. Asimismo, en 1946 la *Revista de América*, fundada el

¹³⁵⁴ De acuerdo con el investigador David Pavo Cuadrado, “estos títulos se extraen de los folletos e invitaciones de ambas conferencias conservados en el archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza (Archivo FMJO: FB-11385; FB-12074; FB-16994; FB-18751 y FD23007) ... Estos títulos han venido indicándose en estudios posteriores sobre Jorge Oteiza como artículos publicados por el escultor en la Revista de América en 1946, cosa que he corroborado incierta. Sobre la primera conferencia, *Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español* (28 de marzo de 1946, Casa de España, Bogotá), se conservan dos manuscritos: Archivo FMJO: FD-10698. 47 pp.; FD-11057. 67 pp. (texto definitivo, con anotaciones, correcciones y una nota de prensa del día posterior a la alocución). Sobre la segunda conferencia, *Del estilo de Goya al realismo inmóvil* (16 de abril de 1946, Teatro Colón, Bogotá), se conservan tres manuscritos: Archivo FMJO: FD-11052. 20 pp. (con anotaciones y correcciones); FD-11050. 31 pp. (texto definitivo, con anotaciones, correcciones y la invitación a la conferencia grapada” (Cfr. David Pavo Cuadrado, “Comentario a Descubrimiento de Ráquira de Jorge Oteiza, La cerámica popular colombiana en el propósito del arte nuevo universal americano”, en revista *Egiar aldizkaria*, n. 2, diciembre de 2017; accesible online: https://egiar.files.wordpress.com/2018/10/egiar-aldizkaria-2-david-pavo-cuadrado-comentario-a-descubrimiento-de-rc3a1quira-de-jorge-oteiza_cerc3a1mica-popular-colombiana-en-el-propc3b3sito-del-arte-nuevo.pdf). Otros títulos con los cuales se conocen estas dos conferencias son *Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso*, y *Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)*.

¹³⁵⁵ Esta argumentación fue esgrimida en la conferencia “Del estilo de Goya al realismo inmóvil”.

Posteriormente, el texto de esta ponencia serviría de base para el libro *El realismo inmóvil*, que Oteiza terminó en 1949, pero que decidió no publicar.

¹³⁵⁶ Jorge de Oteiza, “Descubrimiento de Ráquira”, en *Revista de indias*, vol. 27, n. 86, Bogotá, febrero de 1946, pp. 237-250. La redacción de este reportaje supone un viaje anterior, lo que corrobora la idea que Oteiza se haya mudado a Bogotá ya desde 1945 o implica, por lo menos, cierta frecuencia en sus viajes a la capital.

¹³⁵⁷ Se trata del ya mencionado Álvaro Sanclemente, “Jorge de Oteiza, un escultor en busca tenaz de la verdad estética”, en *Cromos*, 23 de febrero de 1946, pp. 8, 9 y 54. El reportaje se compone de una introducción de carácter biográfico y de una entrevista con Oteiza sobre cuestiones estéticas. La nota, junto con las imágenes de obras que la acompañan, es importante para quien quiera investigar el periodo americano del escultor, poco conocido a raíz de la pérdida de una caja de documentos relativos a esos años que el artista conservaba en su casa de Irún. Al recorrer brevemente la trayectoria de Oteiza, Sanclemente – un intelectual de orientación “modernista”, que en ese mismo 1946 estuvo entre los promotores del nacimiento de la revista de arquitectura *Proa*, que tuvo un papel destacado en la implantación del “modernismo” en Colombia - destaca su voluntad de combinar humanismo y vanguardia y señala que el artista “pertenece a la misma generación de Díaz Yepes y Alberto Sánchez” y que “como ellos ha luchado por llevar el tema humano y social a la obra de arte, sin desechar y, por el contrario, tratando de utilizar plenamente los hallazgos de escultores simplemente abstractos como Lipchiz y Zadkine, de la Escuela de

año anterior por Germán Arciniegas, una figura clave del liberalismo moderado colombiano, tanto a nivel político como cultural, el cual adicionalmente, como señalado, tuvo posiblemente alguna relación con la llegada de Oteiza a Colombia, publicó dos artículos de Oteiza: uno sobre su amigo Negret (“La escultura en Colombia. El nuevo escultor Edgar Negret”¹³⁵⁸) y otro sobre el pintor español Ignacio Zuloaga (“Grandeza y miseria de Zuloaga”¹³⁵⁹). Si se suma la decisión de un liberal moderado como Arciniegas de publicar los textos de un comunista como Oteiza al hecho de que el primero pudo tener algo que ver con la llegada del segundo a Colombia, se perfila cierto grado acercamiento y de entendimiento entre los dos. ¿Cómo explicarlo? Sin duda Arciniegas no era un convencido vanguardista como el vasco, pero, como se desprende de las cartas que intercambió con Juan Friede, compartía con Oteiza una firme aversión hacia el realismo expresionista y social representado “pedronelismo”, junto con una propensión a valorar el legado cultural europeo, sobre todo español, sin por esto querer despersonalizar el arte nacional. Estas colaboraciones entre Arciniegas y Oteiza no implican una identidad de mirada entre el español y el colombiano, sino una convergencia de intereses estéticos: combatir el realismo

Paris”. De acuerdo con la nota, la llegada del escultor a América, en 1935, habría sido impulsada “por el deseo de estudiar lo que él llama la época del renacimiento americano” y luego, como el artista no pudo volver a España para combatir el franquismo (no se explican, sin embargo, las razones del porque no pudo), este “consagró su asombrosa actividad y sus grandes cualidades intelectuales a la causa de la solidaridad americana con la causa de la república”. Sanclemente confirma cuanto relata la biografía de Gorriarán, al señalar que, estando en Buenos Aires, Oteiza fue contratado por el gobierno nacional de Colombia para dirigir los incipientes estudios de cerámica en el país y que, para llevar a cabo esta tarea, permaneció en Popayán entre 1943 a 1945, donde “consagró gran parte de su actividad a sistematizar y ordenar sus interesantes teorías sobre el arte actual y el porvenir” (esta última anotación alude posiblemente, entre otras cosas, a la *Carta a los artistas de América*). El reportaje de *Cromos* confirma también que en Popayán Oteiza redactó un *Tratado de Cerámica*, definido “un cuidadoso estudio sobre las lozas estanníferas”, pero agrega que escribió también una obra titulada *Estética objetiva*, acerca de la cual no se dan detalles. Sanclemente aclara que Oteiza escribió estas obras durante el periodo payanés, pero que pensaba publicarlas en Buenos Aires: *Estética objetiva* con la editorial Poseidón y el *Tratado de cerámica* con la editorial Glem. En la parte de entrevista, Oteiza habla del advenimiento de un nuevo estilo clásico, análogo, pero estructuralmente inverso al antiguo gótico, que ejemplifica refiriéndose a una obra reproducida en el artículo, *Mujer ante el espejo*.

¹³⁵⁸ Jorge de Oteiza, “El nuevo escultor Edgar Negret”, en *Revista de América*, n.13, Bogotá, enero de 1946, pp. 93-96.

¹³⁵⁹ Jorge de Oteiza, “Grandeza y miseria de Zuloaga”, en *Revista de América*, n.15, Bogotá, marzo de 1946, pp. 402-407.

social expresionista y el chovinismo americanista, en nombre de una concepción universalista y esteticista del arte.



Ilustración 244 – Una imagen del artículo de Álvaro Sancllemente, “Jorge de Oteiza, un escultor en busca tenaz de la verdad estética”, en *Cromos*, 23 de febrero de 1946.

Las conferencias en Bogotá y los artículos en la *Revista de Indias* y en la *Revista de América* fueron los últimos hitos de la estadía de Oteiza en Colombia. En 1947, luego del regreso en el poder de los conservadores, el escultor tuvo que dejar el país. De acuerdo con Néstor Basterretxea, luego de haber tenido “una dura y frontal discusión con el ministro de Cultura (Oteiza, ndr) fue expulsado de Colombia, sin darle oportunidad para exudar el insulto número ciento treinta y cuatro, que llevaba contados el secretario del ministro”¹³⁶⁰. Al salir de Colombia, Oteiza volvió a Argentina y de allí regresó a España, donde en 1952 publicaría

¹³⁶⁰ Cit. en Martínez Gorriarán, *op. cit.*, p. 107.

su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, texto que más de ningún otro resume el legado de su actividad intelectual durante los años americanos¹³⁶¹.

¿Cuál fue el balance de la permanencia de Oteiza en Colombia? Todo señala que su influencia se extendió mucho más allá del restringido ámbito payanés y no es descabellado pensar que se debe también a la actividad del escultor vasco si la generación de jóvenes artistas nacionales que empezó a tomar cuerpo a partir de la segunda mitad de los cuarenta – Negret, Grau, Ramírez Villamizar, Obregón, Botero – puso en práctica aquella reconexión con las vanguardias históricas europeas que Oteiza había pregonado¹³⁶². De esta manera, el paso de Oteiza y su convergencia táctica con Arciniegas vino a marcar, sumándose al pensamiento de Vidales y a las actividades del MoMA, el comienzo de un giro profundo, en sentido “modernista”, dentro del arte colombiano. Este giro maduraría en los años sucesivos, hasta que el “modernismo” se impondría definitivamente a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, aprovechando el curso tomado por la historia - el sobrevenir de la guerra fría impulsó los sectores liberal-progresistas de las democracias occidentales a sostener el “modernismo” en contraposición al realismo socialista y a sus variantes - y la tutela de dos figuras excepcionales: Marta Traba a nivel nacional y José Gómez Sicre a nivel internacional.

Un artista bisagra: Marco Ospina

A pesar de sus diferencias, los posicionamientos teóricos de Luis Vidales y Jorge de Oteiza pueden ser puestos en relación con el progresivo alejamiento de lo representacional que el arte colombiano experimentó en el curso de los cuarenta, cuando, desde diferentes perspectivas y sensibilidades, una serie de artistas empezaron a explorar territorios donde los elementos plástico ganan una radical autonomía (abstracción) o prevalecen (trabajos

¹³⁶¹Jorge de Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952. Como ya señalado, cabe recordar que una primera redacción del texto se remonta ya al periodo colombiano (ca. 1946) y que, con toda probabilidad, este sirvió de base para dos intervenciones - *Informe sobre una estética objetiva (fórmula molecular, ontología, para el ser estético)* y *La investigación de la estatuaria megalítica en América* – que Oteiza hizo en 1947 en la Casa de Cultura de Quito, luego de dejar a Colombia.

¹³⁶² En el próximo capítulo se evidenciarán algunas similitudes entre obras de Negret y, en medida menor, de Grau, con los trabajos del periodo americano de Oteiza.

catalogables como “abstractizantes”) sobre el tema o el contenido de las obras¹³⁶³. De acuerdo con una narración relativamente consolidada, la primera pintura de tendencia abstraccionista del arte moderno colombiano es *Capricho vegetal* (Fig. 245) del artista comunista bogotano Marco Ospina, cuya fecha de ejecución se remontaría a 1942 o a 1943, aunque existen elementos para cuestionar estas dataciones.



Ilustración 245 – Marco Ospina, *Capricho vegetal*, 1942 (?).

Para comprender como Marco Ospina llegó a pintar *Capricho vegetal* hay que tener en cuenta los cruces y la sintonía que hubo entre este último y Luis Vidales. Ambos eran marxistas, pero no estalinistas. Ambos consideraban el arte como producto de determinadas condiciones socioeconómicas, pero no aceptaban que el “realismo social” fuera una modalidad vinculante para un artista que se profesaba comunista, abriendo así las puertas a las exploraciones de carácter formalista. Además, ambos practicaban la crítica y la teoría del arte y dejaron varios escritos, entre los cuales sobresalen, en el caso de

¹³⁶³ Se podría objetar que el expresionismo es una corriente con un alto grado de formalismo que tuvo un desarrollo anterior en Colombia, como en las obras de Pedro Nel Gómez de los treinta, que provocaron la airada reacción de Laureano Gómez. Pero en Pedro Nel Gómez el tema no pasa en segundo plano, mientras, a partir de los cuarenta, aparecen artistas que se desbalancean hacia la forma y es a estos que aquí se hace referencia.

Vidales, el *Tratado de Estética* (1946), y en el caso de Ospina, el ensayo *Pintura y realidad* (1947).

No es fácil fechar el comienzo de una relación de amistad entre los dos, sin embargo, esta debió consolidarse hacia 1944-45, cuando ambos recubrieron cargos directivos en el marco de la primera etapa de *Espiral*. Vidales, en cuanto director de la revista e intelectual de larga trayectoria, ejercía el papel de maestro, mientras Ospina, en cuanto joven artista emergente, el del discípulo. Es probable que la incursión de Ospina en la abstracción sea una consecuencia de esta relación, lo que confirmaría que, en Colombia, así como en los Estados Unidos, el giro hacia el “modernismo”, tanto a nivel de teoría como de realizaciones, se originó dentro de ambientes marxistas próximos al trotskismo.

Es suficiente una mirada de conjunto a la trayectoria teórica y pictórica de Marco Ospina para darse cuenta que este, hacia 1944-45 – periodo en el cual existen elementos concretos para pensar en un acercamiento a Vidales –, abandonó los prejuicios hacia la Escuela de París y los –ismos europeos que había manifestado en los años precedentes, para abrirse a una concepción estética pluralista, análoga a la que el autor de *Suenan timbres* había planteado en los años anteriores. Convergiendo con las posiciones de Vidales, Ospina llegó a pensar que, al lado de un realismo terrigenista, cercano a los modelos de los mexicanos y de los indigenistas andinos, había espacio también para una pintura de carácter no representacional, enraizada en las experiencias de las vanguardias del viejo continente. Poner en relación Vidales y Ospina permite otorgar un sentido a la aparente heterogeneidad (realismo nacionalista por un lado; abstracción por el otro) que la obra de Ospina muestra a partir de un dado momento; al mismo tiempo, permite arrojar luz sobre el origen y la naturaleza de ese específico paradigma estético-político en base al cual el arte moderno colombiano vio convivir con relativa armonía por más de una década - de mitad de los cuarenta a finales de los cincuenta - un arte de orientación realista-social, al lado de un arte de tendencia “modernista”, manteniendo comunes una tensión hacia la nacionalización de las imágenes y una voluntad de fortalecer el campo artístico colombiano. Insertándose sobre el tradicional pluralismo del campo intelectual colombiano, Luis Vidales y Marco Ospina fueron entre los que consolidaron este paradigma, mientras años después figuras

como Marta Traba y José Gómez Sicre lo derribarían para imponer otro paradigma estético-político, fundado en una lógica estrictamente “modernista” y en el criterio de la calidad.

A continuación, se propondrá un breve análisis de la trayectoria teórica y artística de Ospina durante los años treinta y cuarenta, con el fin de poner en evidencia el proceso de articulación entre el pensamiento estético del pintor y el de Luis Vidales y de entender cómo, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, apareció el primer conjunto destacable de obras abstraccionistas dentro del panorama artístico nacional.

Marco Ospina se volvió marxista antes de tornarse artista. Clase 1912, bogotano - algo no muy común dentro del círculo de artistas de avanzada activos en la capital - adhirió al marxismo antes de los veinte años, en el marco del convulsionado clima político que preludió al fin de la hegemonía conservadora. Hacia 1929, mientras era todavía estudiante de bachillerato, tomó parte en las manifestaciones de izquierda que precedieron el surgimiento del Partido Comunista Colombiano (PCC) y en 1930, el año de fundación del partido, decidió ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, adonde estudiaría hasta 1936¹³⁶⁴.

Su orientación ideológica marcó a fondo el desarrollo de su producción, tanto teórica como plástica. Una vez terminados los estudios, Ospina se dedicó a la enseñanza de arte en diferentes instituciones educativas, así como al diseño de afiches para eventos como el Censo, la Feria del libro o los Juegos bolivarianos. Sus primeros escritos conocidos aparecieron en la segunda mitad de los años treinta y se caracterizan por una concepción del goce estético como un “bien de la humanidad”; como algo capaz de elevar la calidad de vida de un pueblo y acelerar el camino de una nación hacia el progreso. Por eso mismo, sintió la responsabilidad de estimular el aprecio de las artes entre las capas más humildes de la población a través de campañas de divulgación del arte y de la enseñanza en específicas escuelas para obreros.

¹³⁶⁴ En este frangente, no alcanzó a cruzarse con Luis Vidales, quien trabajó en esta institución como docente de Estética y de Historia del Arte entre 1938 y 1951, año en el cual – estamos en la época de la Violencia - fue relevado de su cargo por parte del gobierno conservador de Laureano Gómez.

En su primer artículo conocido, publicado en 1937 sobre la revista *Tipo*, órgano del Sindicato de Artes Gráficas, Ospina relata que, junto con algunos compañeros, se proponía llevar a cabo “una campaña de divulgación del arte entre las clases obreras” pues “se necesita la formación de un criterio sano en el pueblo, capacitarlo para juzgar las obras que le sean presentadas y que participe del goce estético que ellas producen. Se quiere un pueblo culto para que nuestro paso hacia el progreso se haga más rápido y menos doloroso; para que el arte no sea lujo de adinerados y negocio de traficantes, sino un bien de la humanidad”¹³⁶⁵.

En ese momento, el arte mexicano constituía el principal horizonte estilístico y temático para el Ospina pintor. Siempre la revista *Tipo*, en un artículo de octubre de 1937 firmado por Pedro León Cipagauta presenta a Ospina como un joven pintor del pueblo y reproduce dos grabados sobre madera de su autoría, donde la temática autóctona (campesina e indígena), el alto grado de denuncia política y social – en uno de ellos, titulado *El despojo*, se señala sin rodeos proceso del desplazamiento del campesinado por la violencia (Fig. 246) - el medio y el estilo sugieren un acercamiento a los grabados sobre madera realizados por Ariza a la mitad de los treinta y, más aún, al vasto catálogo de grabados del arte mexicano posrevolucionario¹³⁶⁶.

¹³⁶⁵ Marco Ospina, “Brochazos”, en *Tipos*, n. 16, noviembre de 1937, cit. en AAVV, *Marco Ospina. Pintura y realidad*, Bogotá, ed. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011, p.301

¹³⁶⁶ Pedro León Cipagauta Alarcón, “Marco A. Ospina y su obra”, en revista *Tipo*, octubre de 1937, p. 14. A propósito de un grabado como *El despojo* cabe señalar que contiene un nivel de denuncia política y social mayor a los grabados de Ariza, donde la representación de la sencilla vida del pueblo prevalece sobre la crítica política y social, la cual, cuando existe, no tiende a ser cruda y directa, sino más bien aludida por la vía de lo simbólico.



Ilustración 246 - Marco Ospina, El despojo, grabado sobre madera, revista Tipo, ca. 1937.

El marxismo, la concepción del arte como instrumento de liberación del pueblo y las prácticas artísticas de corte realista, nacionalista y social, modeladas sobre el ejemplo mexicano y maduradas posiblemente a contacto con estudiantes y maestros de la Escuela de Bellas Artes, son los principales elementos que caracterizan la producción de Marco Ospina durante la segunda mitad de los años treinta. Su perfil, en definitiva, es el de un artista comprometido, desde la izquierda, con los ideales de transformación social de la Revolución en marcha.

Durante su periodo formativo, Ospina participó del fervor nacionalista y social que acompañó el primer gobierno de López Pumarejo y que, para lo que atañe el campo artístico, marcó el máximo auge de los modelos mexicanos. La misma idea de llevar a cabo una campaña de divulgación del arte entre las capas obreras puede ser puesta en relación con las cruzadas vasconcelistas en favor de la educación del pueblo, que tanto eco tuvieron

entre los intelectuales que diseñaron las políticas culturales de la “revolución en marcha”. Los tiempos eran propicios para proyectos de esta naturaleza y, aunque carecemos de informaciones precisas, sabemos que el plan educativo de Ospina tuvo que llevarse a cabo, ya que, el mismo año en que lo formuló (1937), la revista *Acción Liberal*, expresión de la izquierda liberal pro-Revolución en marcha, realizó una entrevista con el artista presentándolo como “dibujante y profesor de dibujo en escuelas obreras”¹³⁶⁷.

En línea con el discurso de la Revolución en marcha, Ospina se esforzó de acercar las prácticas artísticas colombianas a los modelos mexicanos. No sorprende por lo tanto si, luego de los ensayos con el grabado sobre madera de tema autóctono y político, empezó a reivindicar también el despegue de una nueva ola muralista en Colombia, que diera continuación a los esfuerzos hechos hasta ese momento por artistas como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo.

Ospina explica su concepción de la pintura mural en un artículo que, según dice, redactó en 1941, pero que publicó sólo dos años después, en el marco del paso de Siqueiros por Bogotá, con el título de “Pintura mural”¹³⁶⁸. Su reflexión se mueve a lo largo de tres ejes principales: la naturaleza colectiva del fresco, la implementación del mural en Colombia y una dura crítica, de cuño nacionalista, a la influencia de los –ismos europeos.

En primer lugar, Ospina destaca que la dimensión del fresco no es la del individuo, sino la de la colectividad, tanto por lo que respecta su realización, como por lo que respecta la elección sus temas y el público al que se dirige. A diferencia de la pintura de caballete, el mural requiere un trabajo colectivo, el trabajo de todo un taller; y esto lo vuelve – a los ojos de un marxista como Ospina – un género apto para la superación de la pintura de

¹³⁶⁷ “Encuesta sobre la función social del arte”, en *Acción Liberal*, n. 50, noviembre de 1937, p.71. Entre otras cosas, Ospina declara que las obras con contenido tienen una función de perfeccionamiento de la sociedad y que la tarea de la vanguardia es la de revolucionar a los viejos sistemas.

¹³⁶⁸ Marco Ospina, “Pintura mural”, en *Diario Popular*, 6 de abril de 1943, pp. 2 y 3. En la introducción del artículo se lee: “Ahora bien, el mérito de este ensayo radica en que, aunque inédito hasta hoy, fue escrito en 1941 y, como verán nuestros lectores, coincide en un todo con las ideas expuestas en sus maravillosas conferencias por el maestro Alvaro Siqueiros”. Nótese que el periódico *Diario Popular* era expresión del Partido Comunista Colombiano (PCC).

impostación individualista que había prevalecido desde el Renacimiento¹³⁶⁹. Pero la vocación colectiva del fresco se manifiesta también en las instancias de la circulación y de la recepción de las obras. Los murales son destinados principalmente a grandes paredes de lugares muy transitados, como edificios públicos, colegios, escuelas, teatros, hoteles, plazas; y de esto consigue que este tipo de pintura “es donde mejor se realizan las composiciones de vastos conjuntos con temas de interés general”¹³⁷⁰. Ospina piensa en un dialogo entre el fresco y el pueblo, en el cual el fresco, y por medio de ello el pintor, concebido como vanguardia de la conciencia de un pueblo, influye sobre los espectadores, consolidando su pertenencia a la nación y su conciencia de la historia y de los problemas principales del pueblo del cual hacen parte. Los murales, aclara el autor, deben ser colocados en “lugares visitados por gran número de personas a las cuales debe influenciar esta pintura”¹³⁷¹; pero cuando utiliza la palabra “influenciar”, no se refiere a la mera propaganda de consignas políticas, sino a la comunicación de valores culturales y estéticos que van más allá de la dimensión partidista.

En cuanto a la implementación del mural en Colombia, Ospina considera que los pocos murales que se habían realizado hasta el momento – señala los del Palacio Municipal de Medellín y los del Capitolio, el teatro Colón y las escuelas 20 de Julio en Bogotá – constituían un reflejo del grande movimiento muralista mexicano y puntualiza que quienes los habían criticado tenían gusto retrógrado o representaban intereses establecidos que se habían visto heridos por esos mismos murales. A los ojos del artista, el trasplante del modelo muralista mexicano a Colombia no era una operación forzada o innatural, ya que a su juicio existía un fuerte parecido entre la realidad político-social de la Colombia de entonces y la que vio nacer fresco en México. Ambos países, señala, tenían una economía esencialmente agrícola, una amplia población indígena y mestiza, así como problemas económicos,

¹³⁶⁹ Ospina hace un pequeño *excursus* histórico acerca de los pueblos que se han distinguido, en la historia, por trabajar el mural: los egipcios, los griegos, los bizantinos, los primitivos italianos, hasta el Renacimiento, época luego de la cual el fresco fue olvidado hasta que la revolución mexicana, que interpreta como un vasto movimiento del pueblo por sus libertades políticas, económicas y sociales, lo redescubrió, suplantado por la pintura al óleo sobre tela.

¹³⁷⁰ *Ibid.*

¹³⁷¹ *Ibid.*

sociales y políticos muy similares. Colombia, a la par de México, era destinada al fresco, pero había una serie de obstáculos que frenaban ese proceso. Uno era la “falta entre nosotros de una buena divulgación de la pintura al fresco”¹³⁷². No se ha hecho – escribe - “compaña para interesar al gobierno o a particulares en su aplicación en los edificios públicos o privados salvo una o dos personas que han intentado hacerlo”¹³⁷³. Además, los mismos artistas que se habían dedicado al fresco se habían mostrado indecisos a la hora de luchar por el desarrollo de este, quizás – arguye, pensando en las habituales dinámicas del medio - por temor a que todo se vuelva monopolio de un solo pintor o grupo y de que no haya democracia y meritocracia en la distribución de los encargos.

Frente a estas dificultades, la solución que propone es la agremiación de los artistas, algo que en ese momento no pasaba de ser teoría, pero que en los años sucesivos empezaría a tomar forma realmente, con Ospina comprometido en primera persona. “Esta calamidad – escribe, refiriéndose a los miedos que bloqueaban el desarrollo del fresco en Colombia - solo es remediada con la unión de los artistas en grupos afines para así poder opinar ante el Estado”¹³⁷⁴. La unión podía mejorar la condición económica de los pintores, causa principal de los conflictos y los personalismos que los dividían.

Puestas estas premisas, el artista vuelve a perorar la causa del muralismo nacional como medio para que el pueblo pueda conocerse a sí mismo y descubrir la vastedad, la diversidad y la riqueza del país en el cual vive. “En Colombia – escribe - tenemos bastantes edificios con muros lóbregos y tristes que piden se les cubra con pintura para convertirse en nota alegre y educativa para los públicos que las visiten; los temas abundan, pues toda la historia patria está por interpretar y no hay mejor sistema que el fresco sobre los muros de universidades, colegios y escuelas. Las regiones del país con sus diferentes tipos humanos, el pueblo en su lucha cotidiana por ganarse el pan en sus varias actividades: la flora tropical exuberando con su fauna variadísima, las comarcas frías de paisajes grises y habitantes tristes, las fábricas, la agricultura, las minas, las petroleras, todos estos aspectos de la vida

¹³⁷² Ibid.

¹³⁷³ Ibid.

¹³⁷⁴ Ibid.

colombiana están por realizar en pintura y no es posible en otra forma mejor que al fresco y sobre los muros de los edificios públicos a donde el pueblo pueda conocerse. Que esta pintura sirva de recreación, a la vista de sus cualidades pictóricas y, además, de vínculo de cohesión nacional”¹³⁷⁵. El fin último no es ni didáctico ni partidista, sino simplemente humanista: “llevar el pueblo hacia un estado más humano, más estético, más bello pues su misión (la del artista, *ndr*) es embellecer la vida y para embellecerla hay que hacerla mejor”¹³⁷⁶.

Venimos ahora al tercer punto del artículo: la crítica de los –ismos europeos. Este es el más importante por lo que respecta este estudio, en cuanto muestra que para ese momento (1941-43) las posiciones de Ospina no coincidían todavía con las de Luis Vidales en mérito a la apreciación del “modernismo”. El autor aprecia el movimiento muralista mexicano, por ser capaz de fundir la considerable herencia artística de los mayas - quienes ya utilizaban la pintura mural - con el aprovechamiento de las “cualidades dispersas de la pintura europea” para representar al movimiento vital de su pueblo¹³⁷⁷. Al revés, rechaza de forma tajante las experimentaciones de las vanguardias europeas en el campo de la pintura pura. “Mientras en México – escribe - se operaba este movimiento constructivo en el arte, en Europa seguía su curso otro movimiento de desintegración iniciado por los impresionistas, cubistas, expresionistas, etc. ...Todas estas corrientes pictóricas tienen sus teorías que justifican técnica y filosóficamente sus principios; todas se han limitado a la revolución solamente en la técnica; en ideas nada dicen pues sus propósitos son hacer pintura pura. En unos la luz es el tema principal; en otros, los volúmenes o los colores, llegando hasta la desobjetivización completa, considerando a la pintura como simple juego de líneas y colores para recreo de la vista. Este movimiento es expresión cabal de la desintegración de la sociedad que lo produce, de su falta de ideales y fe en el porvenir, del escepticismo, el caos y el desorden que se reúnen en su seno. Ellos se reflejan en estas diferentes escuelas contemporáneas: el artista se anarquiza, quiere ser rebelde pero no sabe contra quien

¹³⁷⁵ Ibid.

¹³⁷⁶ Ibid.

¹³⁷⁷ Ibid.

rebelarse, y entonces dirige sus ataques a la técnica, cuando no a diestra y a siniestra. Considerando lo anterior, se puede formular una pregunta: ¿Es necesario, para que una pintura sea pintura, despojarla de contenido ideológico? México es un país hermano mayor nuestro y en cuestiones artísticas nos ha dado un buen ejemplo que debemos imitar, no copiando servilmente todos sus caracteres, pero sí sus iniciativas, su orientación tanto en la técnica como en el contenido indoamericanista interpretado en sus frescos”¹³⁷⁸.

Estas consideraciones muestran claramente como para 1941 – y lo mismo podría decirse para 1943, año en que este artículo fue publicado integralmente, al parecer sin recortes o modificaciones – Ospina no acepta todavía el arte de talante formalista como una opción viable. Esta posición, además, lo distancia de Luis Vidales, que durante ese mismo 1941, en el artículo “Las modernas corrientes de la pintura: la lucha por lo revolucionario”, aparecido sobre *El Tiempo*, había formulado un claro principio de libertad artística, en base al cual tanto el muralismo mexicano como los –ismos europeos eran caminos practicables, aún para un marxista.

Cuanto dicho hasta aquí permite sacar dos conclusiones acerca de la trayectoria teórica y artística de Ospina. La primera es que para 1943, cuando Siqueiros llegó a Bogotá y llamó los artistas a realizar un arte americanista que rechazara los –ismos europeos, el colombiano estaba completamente alineado con el mexicano¹³⁷⁹; la segunda, consecuencia de la primera, es que el acercamiento de Ospina a la abstracción y a la postura teórica de Vidales se explicaría mucho mejor si fuera posterior a 1943, lo que implicaría poner en discusión la datación de *Capricho vegetal* en 1942 o 1943.

¹³⁷⁸ Ibid.

¹³⁷⁹ Ospina aplaudió con entusiasmo la visita de Siqueiros. Lo comprueban su decisión, para la ocasión, de republicar sin modificaciones el artículo “Pintura mural” sobre *Diario popular*, además de una nota entusiasta acerca de la llegada de Siqueiros que escribió en aquellos días para el periódico *El Común* (cfr. la nota siguiente). Se podría eventualmente sospechar que el texto de 1941 no haya sido publicado sin modificaciones, como sostiene el artista, dadas las evidentes resonancias de algunos pasajes (sobre todo los que se refieren a la naturaleza colectiva del fresco, en sus fases de producción y circulación) con ideas que Siqueiros iba reiterando en el marco de su gira. Y la sospecha aumenta si consideramos que el texto fue publicado solo luego de que el mexicano se fuera. Es como si Ospina hubiese querido apropiarse de algunas de sus ideas fundamentales. Sin embargo, lo que no se puede poner en duda, es su sintonía con las posiciones del mexicano.

Ospina ante el paso de Siqueiros por Bogotá

Cuando Siqueiros pasó por la capital colombiana, Ospina lo acogió con entusiasmo. En una nota redactada para el diario *El Común*, juzga la visita “uno de los acontecimientos más significativos de los últimos tiempos, tanto para el arte nacional como para la lucha por una nueva democracia en Colombia”¹³⁸⁰. Pero, como ya señalado, lo que mejor revela la profunda sintonía que había entre Siqueiros y Ospina fue la decisión de este último de hacer publicar integralmente sobre *Diario popular*, a los pocos días de la partida del mexicano, su texto de 1941 acerca de la pintura mural, donde tomaba partido con decisión en favor del modelo artístico mexicano, rechazando de forma tajante las experimentaciones formalistas de las vanguardias de inspiración europea.

Capricho vegetal y el Ospina “modernista”

El alineamiento con las posiciones de Siqueiros que Ospina manifiesta entre 1941 y 1943 problematiza la datación comúnmente aceptada – 1942 o 1943 - para un trabajo de neta orientación formalista como *Capricho vegetal*. Muy atenta a los valores cromáticos, la obra se presenta como una síntesis abstractizante de formas de matriz orgánica, que en lo plástico acarrea referencias a artistas como Delaunay, Archipenko, Arp o Balla, mientras en lo teórico evoca ciertos conceptos emitidos por Ortega y Gasset y por Luis Vidales relativos a los procesos ópticos resultantes de un fuerte acercamiento a los objetos¹³⁸¹. Sin embargo,

¹³⁸⁰ Marco Ospina, “Un arte para la victoria”, en *El Común*, sin fecha, archivo de la Fundación Pro-Arte Marco Ospina, código AP-MO.025, citado en Sylvia Suárez, en *Espiral Revista de Arte y Letras, un bastión del arte moderno durante la Revolución Conservadora*, tesis doctoral, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2017, p. 74. De acuerdo con Suárez, “es muy probable que la presencia de Siqueiros en Bogotá haya incidido significativamente en la formación de *Espiral*” (Ibid., p. 75); acerca de este tema véase el cap. 7, donde se trata el proyecto de la revista *Espiral*.

¹³⁸¹ “Ya dijo Ortega y Gasset que la abstracción se producía por dos aspectos: uno cuando se mira un paisaje o un objeto de lejos y otro cuando se lo ve demasiado cerca” (cit. en Miriam Garzón de García, “Reportaje a Marco Ospina”, en *Pinacoteca, cuadernos de arte colombiano*, Bogotá, ed. Galería Santa Fe, Instituto Distrital de Cultura y turismo, abril de 1983. Cit. en Nicolás Gómez, *Entre planos: abstracción y paisaje en el arte colombiano*, 2010-2012, pp.38-39; accesible online: https://www.academia.edu/6612719/Entre_planos_abstracci%C3%B3n_y_paisaje_en_el_arte_colombiano También Luis Vidales se mueve en esta dirección cuando, en 1938, hablando del cubismo, escribe que “todo se reduce a esto, a que el arte - del Renacimiento para acá - ve las cosas situadas a lo lejos. Ver las cosas *de cerca* es la actitud vivificadora del cubismo. Y, en fin de cuentas, ¿no es esta la diferencia existente entre el idealismo y el materialismo?” (Luis Vidales Jaramillo, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, en revista *Pan*, Bogotá, n. 24, octubre de 1938, pp. 103–108). Esta observación resulta de sumo interés

colocándolo en 1942 o 1943, este trabajo no aparece en sintonía con la denostación de los –ismos que atraviesa el artículo “Pintura mural”, cuya vigencia ideológica se coloca justamente en el periodo comprendido entre 1941 y 1943.

Ahora bien, ¿sobre qué se basan las dataciones de 1942 y 1943? La de 1942 se debe la inclusión de un trabajo titulado *Capricho vegetal* en el catálogo del III Salón de Artistas Nacionales, que tuvo lugar en 1942¹³⁸²; mientras la de 1943 se debe a que la obra, ahora conservada en México en la Fundación Marco Ospina, lleva inscrita la fecha de 1943¹³⁸³. Es posible que el artista haya datado el trabajo solo años después, equivocándose de fecha, pero la incongruencia de las fechas, sumada a cuanto dicho anteriormente acerca de la discontinuidad de una obra como esta con respecto a las posiciones estéticas tomadas por Ospina en el periodo 1941-1943, señalan la existencia de un problema.

Que el *Capricho vegetal* que participó en el certamen de 1942 fuera efectivamente el que nosotros conocemos es dudoso. Parece improbable que el artista realizara y presentara en un Salón Nacional – máximo evento artístico del país - una obra como esta, al poco tiempo de haber escrito, de acuerdo con su mismo testimonio, que el arte puro “es expresión cabal de la desintegración de la sociedad que lo produce, de su falta de ideales y fe en el porvenir,

porque lo que hace Ospina en *Capricho vegetal* no es tanto crear formas radicalmente nuevas, sino mirar la naturaleza de cerca, al punto de anular la impresión de realismo ligada a la perspectiva tradicional y de llegar a un trabajo de apariencia abstracta. El mismo Ospina, rememorando a posterior su acercamiento a la abstracción, afirma algo similar: “Yo estudiaba y leía en las revistas europeas y me apasionó la abstracción. Sin copiar a nadie empecé a practicarla. Fue algo muy natural en mí. La primera obra la tomé del tronco de un eucalipto caído al borde de un camino con muchas manchas y colores. Ahí aprendí que todo tiene de abstracto y concreto a la vez y que uno y otro son maneras de acercarse a la naturaleza, depende de como se enfoque” (Gloria Valencia Diago, “Marco Ospina, cuarenta años de pintura”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1983, p.78).

¹³⁸² Camilo Calderón Schrader (org.), *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, ed. Colcultura, 1990, p. 276.

¹³⁸³ El asunto de la datación de la obra no está muy claro. Katia González, en la cronología que curó para el libro sobre Marco Ospina editado en 2011 por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, reporta que la obra lleva fecha 1943 pero que una obra con el mismo título aparece en el catálogo del III Salón de Artistas Colombianos, que se realizó en 1942. Esta es una primera incongruencia, a la cual debe sumarse la que existe entre el “modernismo” explícito de *Capricho vegetal* y la crítica de los -ismos que Ospina formula en el artículo “Pintura mural” que escribió en 1941 y republicó en 1943 sobre *Diario popular*. Por otro lado, cabe también agregar que no hay tampoco unanimidad en sostener que *Capricho vegetal* sea la primera pintura abstracta de la historia del arte de Colombia. El crítico e historiador Halim Badawi, por ejemplo, sostiene que antes de Ospina, Carolina Cárdenas ya había llegado a la abstracción en algunos dibujos de los años treinta. (Cfr. Halim Badawi, “Corazón abstracto. Carolina Cárdenas, la artista”, en *Revista Arcadia*, Bogotá, 14 de noviembre de 2013, sip)

de escepticismo, el caos y el desorden que reúnen en su seno”¹³⁸⁴. A esto se suma también la ausencia, en la prensa, de cualquier tipo de comentario acerca de un trabajo tan novedoso dentro de la producción artística de la época¹³⁸⁵. ¿Si la obra fue efectivamente presentada en el III Salón Nacional de Artistas de 1942, porque no despertó reacción alguna, ni positiva ni negativa? Además, habría que considerar el hecho, igualmente importante, que para 1942-43 no existe una familia de obras del mismo artista basadas en búsquedas y soluciones similares. Situada en 1942 *Capricho vegetal* aparece una creación “ex nihilo”, descontextualizada, sin un antes y un después reconocibles y capaces de otorgarle sentido histórico. La historiografía tiende a buscar siempre una relación – que sea de alineamiento, de innovación o de ruptura - entre una obra y el contexto en el cual aparece; pero en este caso, tal contextualización resulta dificultosa.

Se podrían plantear algunas explicaciones para colocar la obra en 1942. Tendría cierta plausibilidad que Marco Ospina haya realizado esta obra a manera de experimento, a partir de un previo estudio teórico y práctico de los ismos, quizás propiciado por un primer encuentro con el pensamiento de Vidales, y que luego, cautivado por el resultado o por el simple deseo de provocar, haya decidido enviarla al Salón. En alternativa, se podría suponer que haya realizado esta pintura en relación con el paso de Lincoln Kirstein por Bogotá – las fechas coincidirían – pensando (erróneamente) que esta la habría apreciada, o, al revés, dada su orientación mexicanista del momento, para demostrar que hacer pintura pura no era, en el fondo, tan difícil. Pero estas son meras conjeturas. Lo que queda, aceptando la datación de 1942, es una obra descontextualizada en el marco de la producción de Ospina

¹³⁸⁴ Marco Ospina, “Pintura mural”, en *Diario Popular*, 6 de abril de 1943, pp. 2 y 3.

¹³⁸⁵ De hecho, las primeras reacciones de la prensa frente a este trabajo las encontramos solo a partir de 1947, cuando la pieza fue presentada en el marco del Salón de Artistas Jóvenes. Tenemos un breve comentario de Jorge Gaitán Durán, que la considera “una obra de elementos abstractos, una creación cromática” (Jorge Gaitán Durán, “La pintura nueva en Colombia”, en *Suplemento dominical de El Tiempo*, 20 de abril de 1947, p.2); y tenemos, sobre todo, la reacción horrorizada de un redactor del periódico conservador *El Siglo*, que dijo que esta pintura daba “la nota más alta de la locura modernista; allí no se concibe nada por más que se mire; si así fueran todos los modernistas, tendríamos que principiar por conocer el mundo de lo que no existe” (Enrique Izquierdo, en *El Siglo*, 1947; cit. en Carmen María Jaramillo, “Marco Ospina y los inicios de la abstracción en el arte colombiano”, en revista *Textos*, n. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004).

de aquel momento; y, además, una obra no interceptada por los radares de la crítica, a pesar de haber participado en un Salón Nacional.

Las cosas cambian si consideramos las obras que Ospina realizó en la segunda mitad de los años cuarenta, ya que en este caso las obras abstractizantes se multiplican. ¿Pero cómo llegó el artista a superar sus prejuicios hacia los -ismos y a producir este conjunto de obras? Un año decisivo pudo ser el de 1944, cuando empezó a dictar clases en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y a colaborar, entrando también en el concejo de redacción, con la recién fundada revista *Espiral*, entonces dirigida por Luis Vidales. A juicio de quien escribe, es solo a partir de este momento, posiblemente a raíz de un diálogo directo con Vidales, que Ospina comienza a superar las fuertes reservas manifestadas en precedencia hacia la Escuela de París y a dar las primeras señales claras de una adhesión a la estética formalista, entendida no en un sentido radicalmente “purista”, sino, a la manera de Vidales, como un lenguaje capaz de prefigurar la inminente aparición de un hombre nuevo, que dejaría a un lado el individualismo para abrazar el colectivismo, y, también, como un lenguaje que permite denunciar y tomar posiciones políticas, como demostrado años antes por Picasso con el *Guernica*¹³⁸⁶. De ser correcta, esta interpretación confirmaría que el “modernismo” entró en Colombia por la vía de la izquierda no estalinista, de la mano de figuras como Luis Vidales y Marco Ospina, y de publicaciones como la revista *Espiral*, que era cercana al marxismo, pero no estaba alineada con el estalinismo.

¹³⁸⁶ El nexos entre Vidales y Ospina tiene bases sólidas. Ambos eran marxista y, hacia 1944, compartían espacios en la Universidad Nacional y en la revista *Espiral*. No parece casual si, de este momento en adelante, el pintor aplica de manera casi literal los planteamientos estéticos del amigo poeta, que prevén una abertura a los -ismos, sin por esto descalificar el realismo. Sin embargo, para explicar el acercamiento de Ospina a la abstracción, habría también que considerar la asimilación de la concepción estética de Jorge de Oteiza – Ospina con seguridad leyó la *Carta a los artistas de América*, que apareció en la *Revista de la Universidad del Cauca* en 1944 y en *Espiral* en 1945 – y, posteriormente, la de otro intelectual que está relacionado con la implementación la abstracción en Latinoamérica, el crítico belga León Degand, cuyo artículo “¿Qué es la pintura abstracta?” apareció sobre el diario *El Espectador* el 22 de febrero de 1947 (Cfr. León Degand, “¿Qué es la pintura abstracta?”, en *El Espectador*, 22 de febrero de 1947, p. 5). Entre otras cosas, Degand fue el autor del ensayo *Do figurativismo ao abstracionismo*, que fue publicado en el catálogo trilingüe (portugués, francés e inglés) que acompañó una homónima exposición, curada por el mismo Degand, con la cual, en marzo de 1949, se inauguró la actividad del Museo de Arte Moderno de São Paulo, la primera institución museal con una vocación “modernista” de Latinoamérica.

A la luz de estas consideraciones, la experiencia de *Espiral* – sobre todo la primera época - resulta imprescindible para comprender los procesos artísticos colombianos de los años cuarenta. La revista fue un laboratorio donde se reformuló, actualizándolo, el viejo americanismo realista-social y donde, al mismo tiempo, se abrió la puerta a las prácticas “modernistas”, concebidas al tiempo como prefiguración del hombre nuevo y del “reino de la libertad” prometidos por el marxismo y como una vía alternativa al realismo, pero igualmente válida, para tomar posiciones políticas. Si bien fue concebida a partir de la visita de un estalinista como Siqueiros, *Espiral* no acató las posiciones estéticas de este último. Sobre sus páginas, hubo quienes las contrastaron, como Jorge de Oteiza, o las relativizaron, como Luis Vidales, dejando abierto un espacio para una práctica de la pintura pura que no fuera en contradicción con la militancia en las filas de la izquierda. Y está un texto de Ospina como “Picasso, pintor de nuestro tiempo”, aparecido sobre el tercer número de *Espiral*, que es el primero del artista que marca una apertura a la pintura pura¹³⁸⁷. Aquí se empieza plantear una idea capital para comprender a fondo la obra que Ospina realiza a partir de este momento: la pintura pura y la pintura de compromiso político y social pueden coexistir sin contradecirse. Detrás de esta posición, que implica un cambio con respecto a sus posiciones anteriores, se puede reconocer el influjo de Luis Vidales, quien ya había tomado la misma posición, refiriéndose explícitamente al “pluriestilismo” de la obra de Picasso – el artista objeto del artículo de Ospina - como base para teorizar, desde la izquierda, un pluralismo estético capaz de admitir al tiempo el realismo social y el “modernismo”.

Haciendo resonar el pensamiento de Vidales y, más en profundidad, el de Mariátegui y de Trotsky, Ospina sostiene que el arte moderno, incluido el abstraccionismo, prepara la aparición de un “hombre nuevo”, destinado a suplantar al hombre burgués. La asociación entre el “modernismo” y la perspectiva del “hombre nuevo” está a la base de todos los intentos de sostener, desde la izquierda, el valor del “modernismo” en polémica con el dogma del realismo socialista. En los años a venir, un caso emblemático en el ámbito

¹³⁸⁷ Marco Ospina, “Picasso, pintor de nuestro tiempo”, en revista *Espiral*, n.3, Bogotá, junio de 1944, pp. 4 y 5. La obra de Picasso es un referente clave para justificar una aproximación al “modernismo” desde la izquierda. A ella remiten tanto Luis Vidales como, luego, Oteiza.

latinoamericano sería la célebre carta de Ernesto Che Guevara sobre *El socialismo y el hombre en Cuba*, publicada en 1965 sobre la revista uruguaya *Marcha*¹³⁸⁸.

Una valoración positiva del “modernismo” se encuentra también en el ensayo *Pintura y realidad*, que Ospina publicó en 1947, primero en la Revista Trimestral de Cultura Moderna de la Universidad Nacional de Colombia y luego, en forma de libro, por *Ediciones Espiral*¹³⁸⁹. Este texto – el más conocido del artista - se funda sobre la convicción que la pintura es antes que todo un conjunto de elementos plásticos (líneas, planos, colores, claro-oscuros) que se combinan plasmando “el ritmo y la armonía que rigen el movimiento de todos los seres y de todos los fenómenos del universo... el pintor busca o encuentra las armonías con las formas y colores dentro del espacio. Estas armonías pueden ser concretas o abstractas, es decir objetivas parecidas a las formas aparentes de la naturaleza o a sus formas estructurales. La pintura abstracta – subraya – no es como la creen muchas gentes, el producto de pintores caprichosos o esnobistas: muy al contrario. La buena pintura abstracta requiere seriedad, disciplina, y alto sentido de la armonía”¹³⁹⁰.

Estas posiciones revelan una honda aprehensión de los fundamentos teóricos del arte moderno. El arte puro aparece como una de las más altas formas de arte, sin que por esto se reniegue del arte figurativo tradicional. A la par de Vidales, Ospina quiere valorar ambas tendencias, considerándolas capaces expresar belleza y de enriquecer la humanidad, guiándola hacia un estado de felicidad mayor. Posiciones como las que toma aquí Ospina parecen responder a la exigencia de determinados sectores de la izquierda de no caer en un limitante dogmatismo estético; pero, considerando la evolución del sistema artístico colombiano, pueden ser interpretadas también como una pervivencia, algo disfrazada, de aquel “principio de pluralidad” que ya tantas veces ha sido evocado en estas páginas y en

¹³⁸⁸ Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, en revista *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965. El texto es una carta enviada por Ernesto Che Guevara a Carlos Quijano, director del semanario *Marcha*. Originalmente llevaba el título "Desde Argelia, para *Marcha*, La Revolución Cubana Hoy". Desde su primera aparición, el texto ha conocido múltiples ediciones en forma de libro.

¹³⁸⁹ *Pintura y realidad* apareció por primera vez como artículo en la *Revista Trimestral de Cultura Moderna* de la Universidad Nacional de Colombia con el título “El arte de la pintura y la realidad” (septiembre-noviembre de 1947, vol. 4, n. 10, pp. 37-50) y ese mismo año fue publicado en forma de libro por Ediciones Espiral con el título más conocido de *Pintura y realidad*.

¹³⁹⁰ Marco Ospina, *Pintura y realidad*, ed. Espiral, Bogotá, 1947, p.9.

cuyo fundamento está, en últimas, una concepción íntimamente pluralista del dialogo intelectual y una idea de nación capaz de ir más allá de los tradicionales odios bipartidistas.

Otro aspecto significativo de *Pintura y realidad* es la toma distancia de toda aquella corriente intelectual y artística, muy fuerte en los años veinte y treinta, que rechazaba el arte de tendencia no representacional por considerarlo “deshumanizado”. Reconsiderando la célebre y ya datada tesis de Ortega y Gasset sobre la “deshumanización del arte”, Ospina reivindica el carácter profundamente humano de la abstracción. A sus ojos, lo cerebral es lo más humano, en cuanto “una de las características más salientes por las cuales el hombre se distingue del animal es por su funcionamiento cerebral, luego los productos del cerebro serían los más humanos”¹³⁹¹.

El artista está convencido que la mayoría de los hombres se acerca a las cosas de manera utilitaria, sin saber apreciarlas por lo que son en sí, por sus puras formas. Hace el ejemplo de una manzana, que a la mayoría de las personas no resulta atractiva por su forma, sino por la posibilidad de comerla. Para apreciar las formas puras – argumenta Ospina - se necesita una educación artística y esto explica, en buena medida, el largo compromiso con la enseñanza demostrado por el pintor a lo largo de su carrera. Su convicción es que el arte, incluido el abstracto, constituya un nutrimento espiritual que todos los hombres necesitan, a la par del nutrimento físico; y esto vale especialmente para aquellos hombres “a los que les han correspondido las labores más duras dentro de la sociedad: los labradores del campo, los trabajadores de las fábricas y empresas, las mujeres y los niños que viven bajo el manto oscuro de la pobreza”¹³⁹².

El acercamiento a Vidales y la abertura hacia el “modernismo” que aquí se han documentado hacen que la incursión de Ospina en la abstracción resulte mucho más natural y comprensible si la colocamos en 1944, en vez que en 1942. Una obra como *Capricho vegetal*, por ejemplo, resulta mucho más entendible a partir de 1944. Tanto es que cuando fue presentada nuevamente (¿o por primera vez?) en el marco de la importante *Exposición*

¹³⁹¹ Ibid., p.20.

¹³⁹² Ibid., p.20.

de artistas jóvenes que tuvo lugar en 1947 en la Biblioteca Nacional de Bogotá, la obra ya no pasó inobservada. Jorge Gaitán Durán, quien organizó la muestra junto con Luis Vidales, la consideró “una obra de elementos abstractos, una creación cromática”¹³⁹³; mientras el periódico conservador *El Siglo* comentó, horrorizado, que esta pintura daba “la nota más alta de la locura modernista; allí no se concibe nada por más que se mire; si así fueran todos los modernistas, tendríamos que principiar por conocer el mundo de lo que no existe”¹³⁹⁴. La pieza ya no era descontextualizada y por esto no fue ignorada.

Hacia 1947, el año de *Pintura y realidad* y de la *Exposición de artistas jóvenes*, la pintura “modernista” ya había ganado posiciones y se había vuelto una realidad incontestable. En la misma *Exposición de artistas jóvenes*, al lado de *Capricho vegetal*, había toda una serie de obras que señalaban una renovación del arte moderno nacional. El viejo realismo social de inspiración mexicana retrocedía frente al avance de ensayos cada vez más vinculados a vanguardias de cuño europeo como el surrealismo, el expresionismo o la abstracción, que se difundían por medio de los magazines que llegaban de ultramar y empezaban a encontrar apoyo en la crítica local. Al lado de Ospina, en esa ocasión expusieron artistas destinados a revolucionar la escena artística nacional como Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Hugo Martínez y Alipio Jaramillo. Hasta este último, notoriamente fiel a un realismo social de corte monumental, mostraba la preocupación de inscribir sus figuras dentro de moldes geométricos, conjugando así realismo y “modernismo”¹³⁹⁵. ¿No será que el *Capricho vegetal* que hoy conocemos haya sido en realidad pintado en 1947 y solo posteriormente retrodatado, por alguna razón, a 1943, y que el *Capricho vegetal* presentado en el Salón de 1942 sea solo una primera versión,

¹³⁹³ Jorge Gaitán Durán, “La pintura nueva en Colombia”, en *El Tiempo*, 20 de abril de 1947, segunda sección, p. 2.

¹³⁹⁴ Enrique Izquierdo, *El Siglo*, 1947; cit. en Carmen María Jaramillo, “Marco Ospina y los inicios de la abstracción en el arte colombiano”, en revista *Textos*, n. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

¹³⁹⁵ Cfr. Walter Engel, “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957)”, en revista *Plástica*, Bogotá, n.6, abril-mayo de 1957. Acerca de la exposición, Engel escribió: “El evento “Pintores colombianos jóvenes” realizado a finales de 1947, denota el pensamiento renovador e independiente en la exposición que se organizó por iniciativa de Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán con la participación de Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón y Lucy Tejada, entre otros”.

posiblemente no tan radical, sobre el mismo tema? Es significativo, al respecto, que Zoraida Gutiérrez Ospina no dude en fechar la obra en 1947, señalando que por esa fecha en el artista “ocurre un tremendo cambio de concepción que lo lleva [...] a estudiar y a entrar de lleno en las corrientes anteriormente criticadas, y a producir el primer cuadro abstracto, reconocido como tal, de la pintura colombiana: *Capricho vegetal*”¹³⁹⁶.

Colocando *Capricho vegetal* en 1947, ya hay la seguridad de que la incursión de Ospina en lo no-representacional no sea el fruto de un mero ensayo experimental, sino el resultado de una orientación consciente y meditada, madurada a partir de los contactos con Vidales, con el círculo de intelectual que gravitaban alrededor de *Espiral* y con una serie de publicaciones provenientes de Europa o de Norteamérica en las cuales había ilustraciones de arte moderno no representacional¹³⁹⁷.

Luego de la presentación de *Capricho vegetal* en el *Salón de Artistas Jóvenes* y de la publicación de *Pintura y realidad*, Ospina continuó a explorar los caminos de la abstracción, volviéndose uno de los principales referentes de la plástica “modernista” en el país. En 1948 participó con algunas composiciones abstractas y geométricas en el *Salón de artistas contemporáneos*, conocido también como *Salón de los 26*, que fue organizado por Alejandro Obregón tras su nombramiento director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. De allí en adelante, Marco Ospina profundizó la línea abierta por *Capricho vegetal*, evidenciando una tendencia a reducir el claroscuro y a modular planos monocromos cada vez más depurados. Trabajos como *Fuego* (1949) *La aurora* (1951), *Cohete 3* (1951), *Violencia* (1952), *Sputnik-Construcción dinámica* (1952) ilustran esta trayectoria artística y evidencian, además, la voluntad del artista de poner en relación la construcción formalista de la obra con temas como el paisaje (*Aurora* – Fig. 247) o la historia política nacional (*Violencia* - Fig. 248) e internacional (la alusión a la carrera armamentista y espacial ligada

¹³⁹⁶ Zoraida Gutiérrez Ospina, “Lo tangible y lo intangible en la obra de Marco Ospina”, en AAVV, *Marco Ospina, pintura y realidad*”, *op. cit.*, p.21.

¹³⁹⁷ A propósito de la relación entre el abstraccionismo de Ospina y las revistas que llegaban de fuera del país véase las declaraciones del artista en Gloria Valencia Diago, “Marco Ospina, cuarenta años de pintura”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1983, p.78.

a la guerra fría en *Cohete 3* o *Sputnik-Construcción* dinámica¹³⁹⁸- Figg. 249 y 250). De esta manera Ospina se coloca como un protagonista, junto con pintores como Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón o Enrique Grau Araujo, del despegue del “modernismo” en Colombia.



Ilustración 247 - Marco Ospina, Aurora, 1951.



Ilustración 248 - Marco Ospina, Violencia, óleo sobre tela, 1952.

¹³⁹⁸ El *Sputnik*, primer cohete espacial soviético, fue lanzado al espacio en 1957, pero el anuncio de su construcción fue hecho en 1952 por su diseñador, Ary Sternfeld.



Ilustración 249 - Marco Ospina, Cohete no. 3, 1951.

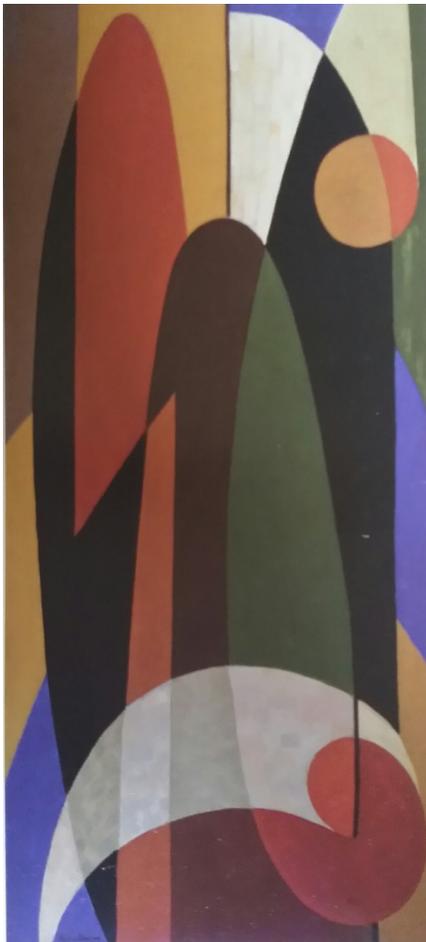


Ilustración 250 - Marco Ospina, Sputnik Construcción dinámica, 1952.

A tal propósito, merece ser destacado también el involucramiento de Ospina, en calidad de colaborador de Alejandro Obregón, en la organización de la etapa colombiana de la exposición itinerante *32 artistas de América*, que tuvo lugar en febrero 1949 en el Museo Nacional de Bogotá. Curada desde Washington por José Gómez Sicre, el jefe de la Sección de Artes Visuales de la OEA, la exposición presentaba obras de 32 artistas provenientes de la colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la misma que Barr y Kirstein contribuyeron a armar con sus viajes de 1942. Aproximándose la muestra, Ospina fue encargado de ir en avión al puerto de Buenaventura, sobre el Pacífico, para recoger las obras, que habían llegado en barco; pero, en proximidad del puerto, el avión sobre el cual viajaba sufrió un accidente y se cayó al mar, dejando un saldo de varios muertos y algunos heridos. En un primer momento muchos creyeron que el artista se había muerto, pero por milagro quedó solo levemente herido. Más allá de esta anécdota, sin embargo, lo que cuenta es la participación activa de Ospina, al lado de Obregón, en la organización de un evento que, como se verá más adelante, si bien no fue “modernista” a ultranza – la mayoría de las obras expuestas eran trabajos “moderados” adquiridos por Barr y Kirstein en 1942 - tuvo seguramente un peso en alejar el americanismo colombiano de los modelos del realismo social mexicano, orientándolo en otras direcciones y abriendo una nueva página en las relaciones artísticas entre Latinoamérica y Estados Unidos.

Sin embargo, la exploración de la abstracción no comportó un rechazo del realismo “terrigenista” de parte de Ospina. Las dos vertientes coexisten no solo en la teoría, sino también en la obra del artista. Baste considerar que trabajos como *Sueño* (1946; Fig. 251) o *Campesinas* (1948; Fig. 252) fueron realizadas contemporáneamente a obras de corte abstraccionista.



Ilustración 251 - Marco Ospina, Sueño, 1946.



Ilustración 252 - Marco Ospina, Campesinas, 1948.

Casi queriendo dar forma al pluralismo estético profesado por Vidales, reivindicando tanto la dignidad del realismo como la del abstraccionismo, Ospina se movió al tiempo en las dos direcciones. La manifestación más acabada de este consciente desdoblamiento estilístico se dio en una exposición que el artista realizó en 1949 en Galerías de Arte, un espacio expositivo privado, que había abierto sus puertas el año anterior en Bogotá y que, durante su actividad, respaldó el afianzarse del joven movimiento “modernista”. Al reseñar esa

muestra, Luis Alberto Acuña nos dejó una de las más hondas descripciones la poética de Ospina:

"De un lustro a esta parte el destino de Ospina ha venido fluctuando entre las estructuraciones abstractas y geométricas de una parte y las representaciones típicas y un tanto estilizadas, de otra. Este constante movimiento entre dos casi antiéticos extremos es el que le confiere a la pintura de Ospina su máximo interés. Diríase que el pintor tras sus cortas incursiones por los campos del más revesado vanguardismo regresa a su punto de partida para tomar aliento y lanzarse de nuevo en retiradas y aún más largas incursiones. Y es al regresar de cada una de esas sus escapadas cuando trae consigo a manera de jugosa presea, fruto de su inquieta búsqueda, uno de esos cuadros que ahora colgados en los muros de las galerías de arte, le hacen preguntarse al músico timorato que será eso. Pues bien, digámoselo de una vez a los curiosos, a los asustadizos y a los descontentos: esos cuadros no constituyen ni rompecabezas, ni logogrifos; son sencillamente expresiones de los que el más avanzado esteticismo ha llamado -y no sin sus puntas y ribetes de razón - la pintura pura.

Si, señores: la pintura en sí, sirviéndose de sus propios y peculiares recursos (colores, líneas, valores) para establecer con ellos abstractas y desde luego inéditas estructuraciones. O, en otras palabras son los medios expresivos de la pintura no ya supeditados a la representación del eterno repertorio concreto y constante (figuras humanas, fauna, flora, paisaje, etc.), si no libertados de esta eterna sujeción, para servirse así mismo en la creación (quizá resultaría mejor decir "recreación"!), de formas, estructuras y cosas que no son ya fruto de la copia más o menos directa de lo real y existente, sino resultado de la inventiva moviéndose libre pero armoniosamente en el campo y límite de la abstracción.

La pintura así practicada y concebida... -que por lo demás se haya ya bastante difundida por Europa y Norteamérica con el subtítulo de non objective art- trae consigo el doble peligro de pasar incomprendida para la gran mayoría de los espectadores: tal pintura es minoritaria,

casi podríamos decir privativa de un minúsculo grupo de iniciados y por tal motivo no cumple función social alguna en el pueblo, en las masas, en el gran público. Entendiéndolo así, Marco Ospina cuya sensibilidad y preocupaciones sociales son ya bien conocidas, regresa de sus incursiones por el mundo de lo no objetivo, del purismo y aun del abstraccionismo integrales a su punto de partida originario, y es entonces cuando pinta esas figuras terrígenas, estáticas y humildes, no meramente vistas sino onda y socialmente sentidas, extractadas del agro humilde, de la vida dura, del páramo álgido. Y es entonces cuando el Ospina purista le cede el paso al Ospina sociólogo. Pero en ambos casos es evidente el pintor preocupado por los problemas de su oficio, 'por las perdurables conquistas de un maduro concepto y de una sólida técnica. Tal comunidad de circunstancias es la que le presta a su pintura ese sentido de unidad, ese aire de familia no obstante los opuestos y bien distantes polos en que se mueve su constante y admirable inquietud. Porque dentro del momento actual de la pintura colombiana Marco Ospina constituye, junto con Alejandro Obregón y Enrique Grau Araujo uno de los elementos que integran la eterna representativa del más inquieto, atrevido y consiente vanguardismo"¹³⁹⁹.

¹³⁹⁹ Luis Alberto Acuña " La exposición de Marco Ospina", en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de marzo de 1949, pp. 4,15.

CAPITULO 9

Trayectorias hacia un arte nuevo: los periodos formativos de Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau

“La gente confunde el movimiento nuestro, si es que se le puede dar este nombre y llamar movimiento a lo que hizo nuestra generación, con un producto de la labor crítica que hizo Marta Traba, que desde luego es muy inteligente, que es quizás una de las personas más inteligentes que he conocido, pero la verdad es que cuando ella llegó al país, las realizaciones plásticas tanto en pintura como en escultura ya estaban hechas. Ella las divulgó, las hizo accesibles a un público, se volvió algo así como un vocero de aquello, y eso es ya muy importante, meritorio, pero ella no tuvo ni arte ni parte en lo que se hizo. Es decir, la base, todos los planteamientos modernos, ya estaban hechos. Ella no tuvo que ver con eso, y eso es lo que la gente confunde”

(Enrique Grau, en *Los intocables*, 1975)

Si hacia mitad de los años cuarenta Luis Vidales, Jorge de Oteiza y Marco Ospina fueron los primeros en promover un giro del arte y la crítica hacia el “modernismo”, durante la segunda mitad de la década se asistió a una progresiva ampliación y consolidación de este cambio estético, con el apoyo – hecho novedoso – de todo un embrionario sistema artístico que, si bien no fue “modernista” a ultranza, como el que querrá imponer luego Marta Traba, dio espacio, visibilidad y relieve a las nuevas modalidades expresivas.

¿Cuáles son los principales factores que concurrieron al delinarse de este sistema? Primero: el perfilarse de una entera generación de jóvenes artistas de talento, intentos a explorar las soluciones “modernistas”. Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Enrique Grau y Fernando Botero son las personalidades más destacadas en este sentido. Segundo: la actividad de críticos nacionales, como Jorge Gaitán Durán, o de origen extranjero, como Walter Engel y Casimiro Eiger, que se sumaron a Vidales y a Ospina en

suportar el “modernismo” desde el costado de la crítica. Tercero: la realización de certámenes de clara orientación renovadora, como la *Exposición de Artistas Jóvenes* de 1947 o el *Salón de los 26* de 1948. Cuarto: una abertura hacia las nuevas tendencias de parte de una institución como la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a partir sobre todo de una reforma del pensum promovida por Alejandro Obregón, durante un breve, pero significativo periodo (1948-49) en el cual el pintor recubrió el cargo de director de dicha escuela. Quinto: la aparición de un espacio expositivo privado como Galerías de Arte, que se dedicó a exhibir los artistas jóvenes. Y – último – la existencia de un tertuliadero de excepción como el Café Automático, donde los principales intelectuales, escritores y artistas del país se daban cita diariamente para discutir, entre tragos, cigarrillos y carcajadas, los principales problemas políticos y estéticos de la época.

Lo que permitió el despegue de este pequeño “sistema” del arte moderno fue, antes que nada, el delinearse de una nueva generación de artistas que, a pesar de tener sensibilidades diferentes, estaban decididos a emprender el camino del “modernismo”, dejando atrás el americanismo realista y social. Los principales protagonistas de esta generación fueron el cartagenero Enrique Grau, el barranquillero Alejandro Obregón, el payanés Edgar Negret, el pamplonés Eduardo Ramírez Villamizar y el paisa Fernando Botero. A pesar de provenir de diferentes regiones del país, durante la segunda mitad de los cuarenta todos se cruzaron en la capital, dando vida a uno de los momentos de mayor fermento y renovación de toda la historia del arte colombiano. Fue un periodo relativamente breve, pero intenso, cuya conclusión se puede colocar entre 1949 y 1950, cuando, por un lado, la intensificación de la violencia política en el país y, por el otro, la posibilidad de viajar a Europa a buen precio tras el fin de la Segunda guerra mundial, determinaron que muchos artistas decidieran alejarse temporáneamente del país, dejando a la escena notablemente empobrecida.

Pero si Vidales y Ospina se acercaron al “modernismo” desde una óptica marxista, los protagonistas de la nueva generación no manifestaron una precisa orientación ideológica. Exceptuado un periodo bien delimitado en la trayectoria de Enrique Grau, ninguno se declaró marxista. La inclinación política de los jóvenes artistas era, más bien, socialdemócrata y su acercamiento al “modernismo” fue dictado, más que nada, por una

sensibilidad de carácter esteticista. En este capítulo se recorrerán los periodos formativos de cada uno (con la excepción de Botero, que será tratado en el capítulo siguiente), evidenciando las conexiones y los intercambios que hubo entre ellos durante la segunda mitad de los cuarenta; conexiones e intercambios de los cuales derivó la paulatina formación de una consciencia generacional.

Edgar Negret (1920-2012)

Si Marco Ospina, suportado por Luis Vidales, fue uno de los primeros artistas en abrirle camino al “modernismo” en ámbito pictórico, el payanés Edgar Negret, asesorado por Jorge de Oteiza, cumplió una función análoga en el campo de la escultura.

Considerado una de las voces más significativas de la escultura latinoamericana de todo el siglo XX, Negret se formó lejos de la escena capitalina. Nació en 1920 en la antigua ciudad colonial de Popayán. Era el décimo y último hijo de Rafael Negret Vivas, un general pluridecorado con una pasión por la historia, y de María Dueñas Rodríguez, una mujer religiosa, que nutría interés por la pintura. Descubrió su vocación artística durante la adolescencia y hacia 1938, alcanzada la mayor edad, se mudó en la cercana Cali para estudiar en la local Escuela de Bellas Artes. Permaneció allí hasta 1943, año en el cual montó su primera exposición individual en el Palacio de Bellas Artes, donde presentó, con cierto éxito, una serie de dibujos, acuarelas, óleos y esculturas en yeso¹⁴⁰⁰.

Si se toma en cuenta este periodo inicial (1938-1943), se evidencia ya una inclinación hacia el arte moderno, pero no hay todavía asomos de “modernismo”. Mirando una cabeza que realizada en 1939 (Fig. 239) o unas figuras recostadas en barro presentadas en la exposición de 1943 (Fig. 254) se percibe una atención a las superficies vibrantes, ligada a la teoría impresionista, pero el implante representacional de las obras no es puesto en discusión.

¹⁴⁰⁰ “La exposición de Edgar Negret”, *Diario del Pacífico*, Cali, 1943.



Ilustración 253 Edgar Negret, ¿Autorretrato?, 1939.

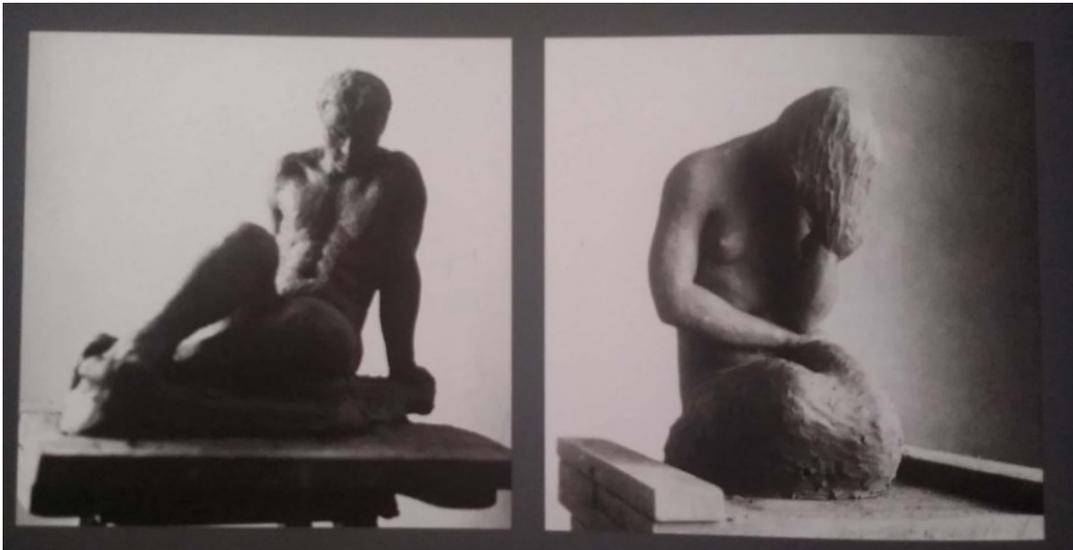


Ilustración 254 - Edgar Negret, Figuras recostadas, arcilla, 1943.



Ilustración 255 – El joven Edgar Negret al lado de una de sus primeras esculturas en arcilla, 1940.



Ilustración 256 – Edgar Negret, Cabeza de Luz Valencia, yeso, 1944.

Las primeras señales de un giro “modernista” se manifiestan en 1944, cuando Negret, regresado a Popayán, trabó amistad con el escultor vasco-español Jorge de Oteiza, quien había llegado a la ciudad en 1942, procedente de Argentina, para dirigir la enseñanza de la

cerámica en la Universidad del Cauca. Los dos solían reunirse en un taller que Negret había montado en el antiguo convento de San Francisco, entonces abandonado, y alrededor de ellos empezó pronto a gravitar buena parte de la intelectualidad de orientación renovadora de la ciudad. Fuerte de sus transcurros vanguardistas en Madrid, en el País vasco, en Argentina y en Chile, Oteiza era el mentor del grupo. Difundía el verbo “modernista” y hacía también circular una serie de libros y reproducciones de grandes artistas contemporáneos europeos. Negret fue su principal interlocutor y entre ellos nació una relación de amistad, admiración y respeto que duraría para el resto de sus vidas.

El artista payanés ha reconocido el gran impacto que recibió del encuentro con la personalidad de Oteiza y con todo el mundo de ideas y de experiencias que este traía consigo. “En Popayán en ese entonces no se veía un libro sobre arte – comentó en una entrevista con Fausto Panesso -. En literatura se encontraba un Joyce por ejemplo, y a la altura de él no se conseguía nada. Por Oteiza vine a conocer algunas fotografías de lo que se hacía en Europa, eso me dio un vuelco inmediato y mi primera exposición aquí causó un gran escándalo: eran obras muy novedosas y además irreverentes frente al público. “La Anunciación” aún la conservo. Era un cuerpo femenino así, que se iba abriendo... causó verdadero escándalo... Al igual que la cabeza de Valencia que hice en Popayán. Venía después de estudiar seis años en Cali, Bellas Artes. Los estudié muy seriamente y tuve que olvidarlos después. Se enseñaba un poco de “recetas” para hacer arte y al final uno descubre que eso no sirve absolutamente para nada”¹⁴⁰¹.

A partir de 1944, el año del contacto con Oteiza, la obra de Negret se simplifica, se vuelve más esencial, deja a un lado la representación de raigambre naturalista, para empezar a concentrarse en la forma. Una mirada a los trabajos que el artista realizó entre 1944 y 1949 – esta última fecha corresponde a su primer viaje a los Estados Unidos, que representó el comienzo de otra fase de su trayectoria – revela una serie de búsquedas en direcciones diferentes - los tanteos típicos de cada periodo formativo – entre las cuales sobresalen, por un lado, un dialogo directo con la obra y con la teoría del arte de Oteiza y, por el otro, una

¹⁴⁰¹ Fausto Panesso, *Los intocables*, Bogotá, ed. Alcaraván, 1975, pp. 63-64

exploración de las potencialidades plásticas de los vacíos, ligada al descubrimiento de la obra del escultor inglés Henry Moore, ocurrida por medio del amigo vasco, quien también recibió el impacto del inglés.

Trabajos de 1944 como las cabezas del poeta *Guillermo Valencia* (Fig. 257) y del padre, *Rafael Negret Vivas* (Fig. 258), representan un primer alejamiento de las representaciones convencionales. Realizada en un material anticlásico como el cemento y jugada sobre pocos trazos marcados y angulosos, como los de las cejas y la boca, la cabeza de Valencia tiene un aire recio y expresivo, que marca un cambio con respecto a las realizaciones anteriores del artista. Carlos Martínez Gorriarán, en su biografía de Oteiza, afirma que el vasco encontró al colombiano solo luego de la realización de la cabeza de Valencia, pero algunos elementos de la escultura, como el recurso a un material intrínsecamente moderno como el cemento para representar a algo tan clásico como un poeta, o el profundo cambio de planteamiento plástico que esta obra evidencia con respecto a las figuras recostadas del periodo anterior, hacen suponer que exista ya una influencia de Oteiza, en cuya obra temprana no faltan trabajos en cemento con trazos fuertes y angulosos¹⁴⁰². Esto, además, explicaría mejor porque el español se haya lanzado a defender el colombiano cuando el trabajo de este último fue atacado.

¹⁴⁰² Cfr. Carlos Martínez Gorriarán, *Jorge de Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, ed. Marcial Pons, 2011. Gorriarán afirma que Oteiza intervino en defensa de Negret en el marco de unas polémicas que surgieron en torno a la cabeza de *Guillermo Valencia*.

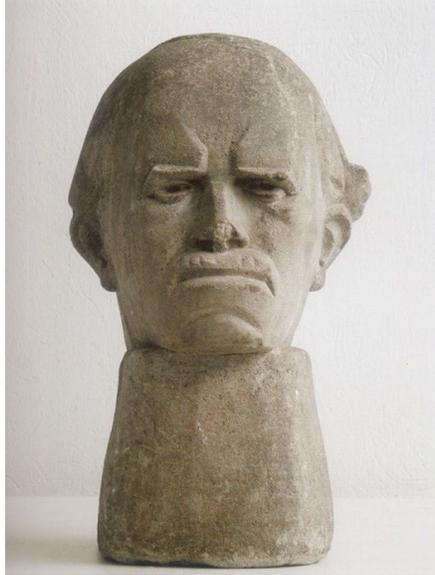


Ilustración 257 - Edgar Negret, Cabeza de Guillermo Valencia, 1944.



Ilustración 258 – Edgar Negret, Cabeza de Rafael Negret Vivas, 1944.

El giro de Negret hacia el “modernismo” y el dialogo con Oteiza aparece aún más claramente en la cabeza del padre, otro trabajo de 1944. Esta escultura de formas redondeadas, donde el cuello del personaje funciona también como pedestal, se mueve en una dirección diferente con respecto a la cabeza de Valencia. Aquí no se explora tanto el

potencial expresivo de la línea, cuanto el volumen, la masa, sugiriendo paralelismos con unas cabezas que Oteiza realizó en los años treinta y cuarenta, posiblemente a partir de un dialogo con las cabezas olmecas de México, que conocía ya antes de viajar a América. Como ejemplos, se pueden mencionar piezas como *Serriegui* (1934), *Paulino Uzkudun* (1935) y *Autorretrato* (años cuarenta), hasta llegar al trabajo más formalista y acabado de toda esta línea, *Retrato de mi mujer*, fechado 1947 (Fig. 259), pero posiblemente comenzado ya durante la estadía en Colombia, si consideramos las huellas que esta obra parece haber dejado en algunos trabajos de Enrique Grau, quien, directa o indirectamente, pudo conocerla.



Ilustración 259 - Jorge de Oteiza, *Retrato de mi mujer (Itziar)*, 1947.

Otro trabajo de Oteiza que entra en resonancia con la escultura de Negret es la *Cabeza de Luz Valencia*, la hija del poeta ya esculpido por el colombiano (Fig. 260). Fechada 1942, la obra fue regalada por su autor a Negret y es conservada hoy en la casa-museo de este último. Se trata de un rostro-máscara de tono arcaizante que, más allá de las asperezas fingidas, evidencia un sobrio y elegante lirismo de la línea. Por otro lado, faltantes deliberados en la frente y en parte del cuello le confieren una impresión de antigüedad, como si fuera un resto arqueológico. La *Cabeza del Bautista* de Negret (Fig. 261) conservada en el Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar de Pamplona, en Norte de Santander, es quizás el trabajo del colombiano que más se acerca al del vasco. Aunque su línea es más rígida y no haya románticos faltantes, se relaciona con la *Cabeza de Luz Valencia* por su

reducción a rostro-máscara de sabor arcaizante. Asimismo, la cabeza de la poetisa chilena *Gabriela Mistral* (Fig. 262) es otro trabajo de Negret que, si bien carece de un aire ancestral y presenta un perfil con fuertes y deliberadas ondulaciones, conserva algo de la línea poética de la *Cabeza de Luz Valencia*, además de tener los ojos contruidos de la misma manera.



Ilustración 260 - Jorge de Oteiza, Cabeza de Luz Valencia, 1942.



Ilustración 261 - Edgar Negret, Cabeza de San Juan Bautista, museo Ramírez Villamizar, Pamplona (Colombia), años cuarenta.

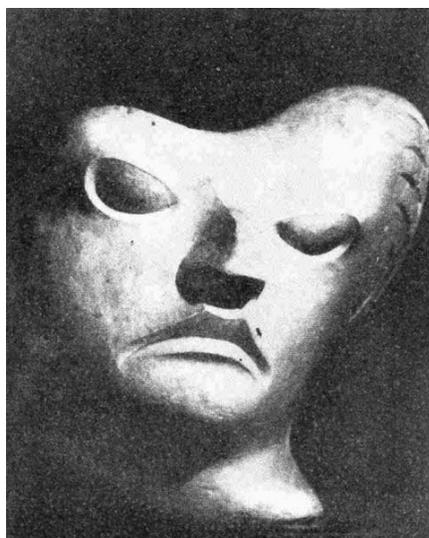


Ilustración 262 - Edgar Negret, Cabeza de Gabriela Mistral, años cuarenta.

Un dato que hay que resaltar en la relación entre Negret y Oteiza es que ambos compartieron una fascinación por la estatuaria agustiniana, que se tradujo en una serie de reflexiones teóricas y de búsquedas plásticas de larga duración. Ya se mencionó que en 1944 ambos participaron, junto con otras personas, en un viaje de varias semanas a dorso de mula en las zonas arqueológicas de San Andrés (*Tierradentro*) y de San Agustín¹⁴⁰³. Desafortunadamente, no hay un relato de puño de Negret acerca de esta experiencia; pero sí tenemos abundantes referencias de parte de Oteiza, quien a raíz de este viaje empezó a concebir lo que se revelaría uno de sus textos teóricos más significativos: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, publicado en 1952 en España, pero comenzado durante los años colombianos¹⁴⁰⁴.

Ya se señaló que en los años cuarenta la escultura agustiniana fue erigida a paradigma identitario y atrajo la atención de diferentes artistas modernos preocupados por el tema de

¹⁴⁰³ Cfr. Carlos Martínez Gorriarán, *Jorge de Oteiza, hacedor de vacíos*, op. cit.

¹⁴⁰⁴ Ahora bien, se sabe que unos de los motivos principales que empujaron Oteiza a viajar a América fue la voluntad de tomar contacto directamente con la estatuaria prehispanica, a la cual había comenzado a interesarse en España, y con las reelaboraciones en clave moderna que de esta misma estatuaria habían hecho, al norte, los artistas mexicanos, y al sur, Torres García y su taller. Oteiza proyectaba aprovechar la savia de la escultura primitiva americana y el ejemplo del arte moderno americano para alimentar un renacimiento, en clave "primitivista", del arte vasco.

la “nacionalización de las imágenes”. A ella miraron artistas modernos de impostación realista, como Pedro Nel Gómez o Carlos Correa, a la par de artistas de orientación “modernista”, como Edgar Negret. Oteiza no era colombiano, pero tenía igualmente una intención nacionalista, ya que buscaba en el arte prehispánico soluciones para renovar en sentido “modernista” el arte vasco. Pero si el dialogo de los realistas con la plástica agustiniana no tuvo mayores consecuencias (tanto Pedro Nel Gómez como Carlos Correa no vieron la posibilidad de acercarse a ese modelo sin caer en la parodia), diferente fue el caso de los “modernistas”, que supieron reelaborar la simplificación de las formas, la monumentalidad y la dimensión mítica de la estatuaria agustiniana para dar lugar, como en el caso de Negret, a una escultura donde las resonancias prehispánicas – y por ende el tema identitario – son expresadas por medio de un lenguaje formal de la más estricta contemporaneidad¹⁴⁰⁵.

Un rápido inventario de las obras que Negret produjo entre 1944 y 1950 revela una tendencia prevalente hacia la interpretación en clave “modernista” de temas ligados a la tradición cristiana, tan fuerte en su natal Popayán (véanse obras como *Cabeza del Bautista; Job; La mano de Dios; Rostro de Cristo; Virgen; Anunciación*), pero existe también un grupo de trabajos donde aflora, nítido, el tema nacionalista, con referencias tanto al pasado indígena prehispánico, como a la historia política y cultural moderna y contemporánea. Dentro de este segundo grupo de trabajos, hay algunos todavía representacionales, como *Cacique Pubenza y Pubén* (Figg. 263 y 264), que se remontan a 1944 y que, por su evidente dialogo con la tradición prehispánica, pueden ser puestos en relación con el viaje a San Agustín; luego hay esculturas dedicadas a grandes poetas nacionales (*Guillermo Valencia, Porfirio Barba Jacob*) y un trabajo sobre la figura histórica del comunero José Antonio Galán,

¹⁴⁰⁵ El mismo Oteiza reprocha a Pedro Nel Gómez la incapacidad de aprovechar la lección agustiniana. "El primer muralista colombiano, Pedro Nel Gómez, después de visitar este territorio de estatuas, manifestó que luego no quedaba nada por hacer. Pero los únicos murales del pintor colombiano se deshacen solos por falta de una conciencia monumental de la composición. El análisis de lo monumental es la labor inmediata, el compromiso creador, de todo artista consciente que haya visitado San Agustín. A mi regreso, mi estado espiritual fue opuesto al de Pedro Nel: después de esta estatuaria, el plástico actual debe ser capaz de todo o no ha visto nada" (Cfr. Jorge de Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, 1952, p.109).

un prócer de la independencia que la Revolución en Marcha erigió a mártir por la libertad y la justicia.



Ilustración 263 – Edgar Negret, Cacicque Pubenza, yeso, 1944.



Ilustración 264 – Edgar Negret, Pubén, cemento, 1944.

No escapa que el estilizado *Proyecto para un monumento a Galán* (Fig. 265), fechable en la segunda mitad de los años cuarenta y conocido hoy en día solo por medio de una foto de la época, dialoga en clave “modernista” con la representación del mismo sujeto hecha en 1938 por Gómez Jaramillo en su fresco *La insurrección de los comuneros* en el Capitolio nacional

(Fig. 266), así como con los fusilamientos de Goya, a los cuales miraba también el Galán de Gómez Jaramillo. Por el tema tratado, la obra nos habla de una posible alineación política de Negret con el liberalismo¹⁴⁰⁶, pero sugiere también un recurso consciente al “modernismo” para evocar, desde la forma, el valor de la libertad representado por Galán. A la par de figuras como Alfred Barr, Lincoln Kirstein y José Gómez Sicre, quienes también comprendieron la capacidad del “modernismo” de simbolizar la libertad, Negret parece haber comprendido tempranamente la valencia política del “modernismo” y, más concretamente, la capacidad del “modernismo” de expresar intrínsecamente, sin necesidad de recurrir a anécdotas o títulos, el valor de la libertad. Años más tarde, entrevistado por Panesso, el artista expresó este concepto con bastante claridad: “... Y es que tal vez no se ha entendido bien lo “política” que puede llegar a ser una de estas esculturas contemporáneas; es decir, una obra buena siempre tiene un posicionamiento sociológico y político enormemente fuerte. Porque el arte, el bueno, siempre ha sido revolucionario; va contra una situación que es caótica o mediocre en un momento determinado. De modo que, desde ese punto, desde este presupuesto, se debería utilizar casi que con un sentido político una obra de arte abstracto. Bastaría sólo un poco de análisis para que un monumento abstracto se vea como lo que realmente es. Elijamos a Galán: y veamos si su figura con una antorcha en la mano, es una obra verdaderamente liberadora y liberada de academismos y de vida prestada; una verdadera obra que hable de la libertad. Creo sencillamente, que una obra contemporánea, hablará mucho mejor, mucho más de esa libertad, de ese liberarse de yugos y opresiones por lo que Galán luchó, que una obra académica, no libre ella misma, y atrapada en las viejas fórmulas”¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰⁶ Esto se confirmaría en 1958, cuando Negret realizó en Cali el *Monumento al estudiante* en conmemoración de un estudiante muerto mientras manifestaba en contra de la dictadura de Rojas Pinilla. La represión de las protestas estudiantiles de parte de la dictadura fue un hecho trascendental con el cual, en el contexto de la vuelta de la democracia, se confrontaron diferentes artistas: desde Alejandro Obregón (*El velorio*, 1956) a Ignacio Gómez Jaramillo (*Colombia llora a un estudiante muerto*, 1958) al mismo Negret. Cfr. Álvaro Medina, *Arte y violencia desde 1948*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 199, pp. 24, 76-77.

¹⁴⁰⁷ Panesso, *op. cit.*, p.74



Ilustración 265 – Edgar Negret, Proyecto para un monumento a Galán, años cuarenta.



Ilustración 266 – Ignacio Gómez Jaramillo, La insurrección de los comuneros, Bogotá, Capitolio Nacional, 1938.

Volviendo a la relación Negret-Oteiza, ya se dijo como el segundo asumió el papel de mentor, orientando el primero hacia el “modernismo” y defendiéndolo de los detractores. Este papel emerge claramente de un artículo que el escultor vasco publicó en 1945 – un año después del viaje a San Agustín y de la publicación de la *Carta a los Artistas de América* – sobre la recién fundada *Revista de América*, dirigida por Germán Arciniegas. La ocasión del artículo, titulado “El nuevo escultor Edgar Negret”, fue la primera participación del colombiano en el Salón de Artistas Nacionales, con la escultura *Virgen*. En ello, una década

antes de Gómez Sicre, Oteiza propone al artista payanés como un modelo a seguir para los jóvenes escultores nacionales. “Negret – escribe - ha acertado a inquirir valerosamente en los modernos problemas del conocimiento creador. La trayectoria de su voluntad estética deparará, sin duda y muy pronto, a su país jornadas decisivas para la buena orientación de las futuras promociones de escultores, y especialmente – urgente necesidad esta – la dignidad artística para representarlo con verdadera categoría internacional”¹⁴⁰⁸.

En la nota se destaca como Negret, a la par de sus antepasados agustinianos y de muchos exponentes de la plástica suramericana del momento, tenga la tendencia a crear obras estáticas; pero al mismo tiempo se reconoce su capacidad de salirse, por momentos, de esta esteticidad, proyectando la estatua hacia el exterior, hacia el paisaje, alcanzando así la talla de escultor público y monumental. “Es Negret un sincero instinto americano... – escribe - Creo haber advertido mucho en la plástica sudamericana una inclinación temperamental a encerrar la obra en conglomerados formales pesados, simples y hasta herméticos. Como si la disposición sentimental o el instinto fuera aquí supremamente joven para los hechos estéticos del espacio y del paisaje [...] Organiza Negret sobriamente el conjunto formal de la estatua, hasta ahora con un carácter estático y simple. Pero, regionalmente, una violenta dinámica desata los volúmenes y descompone el equilibrio general, obligando a la naturaleza material de la escultura a ampliarse en el exterior”¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁸ Jorge de Oteiza, “El nuevo escultor Edgar Negret”, en *Revista de América*, Bogotá, 1945, pp. 93-94

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*



Ilustración 267 - Edgar Negret, *Virgen (Maternidad)*, Cúcuta, ca. 1945.

Al escribir estas palabras, Oteiza se refería al perfil movido, rico de ensenadas y protuberancias, de la *Virgen* presentada al Salón (Fig. 267), que eran las mismas ensenadas y protuberancias que hemos encontrado en la *Cabeza de Gabriela Mistral*. “Negret – continúa - dividida la estatua en asociaciones formales primarias, actúa sobre cada grupo fundamental alternado el peso individual o gravitación particular de los volúmenes, consiguiendo así desplazar poderosamente su conjunto temporal o movimiento secundario al espacio exterior e inmaterial de la estatua, ampliando la estatua en el exterior con nuevos centros vitales. Y estos centros, en definitiva, son los que regentan las gravitaciones formales de la estatua, la cual es así sacudida y puesta en movimiento dentro de su rígida y primitiva composición”¹⁴¹⁰.

La única crítica que hace es la de insistir en el recurso a algunos elementos decorativos. “Negret – escribe - finaliza pues la estatua enlazando los fragmentos desde el exterior, operación realmente difícil que a veces requiere de tratamientos decorativos discutibles (trazados lineales grabados sobre la estatua para acentuar la voluntad formal no cristalizada

¹⁴¹⁰ Ibid.

totalmente); y que ese nuevo e inteligente valor de la plástica americana está visible que irá superando rápidamente”¹⁴¹¹

Con este artículo Oteiza instituyó entonces tempranamente a Negret como un modelo de escultor de vanguardia, proyectado hacia una plástica cada vez más pura, liberada del peso de los elementos anecdóticos, decorativos, patéticos o de reivindicación. Y es importante señalar, al respecto, que la publicación de la nota no se dio en una revista como *Espiral*, dentro de los círculos de la izquierda filo vanguardista alrededor de Luis Vidales, sino en una revista de orientación liberal moderada, recién fundada por Germán Arciniegas, que funcionaba como publicación mensual del también liberal-moderado periódico *El Tiempo*. Ahora bien, considerando la aversión de Arciniegas por el “pedronelismo” (y, presumiblemente, también por el “siqueirismo”) que se desprende del cartero entre este último y Juan Friede, el espacio que este figura tan influyente en el ámbito de la cultura Colombia le dio, en esta y en otras ocasiones, a las ideas de un antipedronelista como Oteiza viene a mostrar como también el mundo liberal moderado, hacia mitad de los cuarenta, estaba comenzando a realinearse en favor del “modernismo”, dejando atrás el estetismo-simbolista y el art decó que había predominado hasta los treinta. No importaba que Oteiza fuera comunista. A los ojos de Arciniegas, su rechazo del “populismo artístico” contaba más que su orientación ideológica. El eje Oteiza-Negret, al lado del eje Luis Vidales-Marco Ospina, es entonces otra puerta por medio de la cual el “modernismo” hace su ingreso en Colombia hacia mitad de los cuarenta, apoyado por determinados ambientes políticos, diferentes ideológicamente, pero coincidentes en valorar el “modernismo”.

Durante la segunda mitad de los cuarenta, otro referente significativo de Negret fue el escultor Henry Moore. Varias obras de este periodo presentan cavidades y huecos que exploran los planteamientos sobre el aprovechamiento del vacío del escultor británico: cabezas estilizadas, como *El visionario - cabeza del Bautista* (yeso, 1945) o que se expanden en el espacio circunstante, como *Porfirio Barba Jacob* (yeso, 1945) y *Walt Whitman – paisaje* (bronce, 1945 – Fig. 270) o trabajos de corte más abstracto, como los yesos *Job*, *La mano*

¹⁴¹¹ Ibid.

de dios y *Job, variación*, todos de 1944 (Fig. 271 a 273). "Negret incursiona por algún tiempo en una escultura figurativa muy esquemática y ahuecada, con evidentes influencias de Henry Moore", escribió en 2002 Juan Acha, quien no duda en relacionar esta búsqueda, así como las otras del mismo periodo, con la influencia de Oteiza: "Si desde muy temprano [Negret] actualiza su obra, es porque conoce en 1944 a Jorge Oteiza, escultor español que viene a Popayán a dedicarse a la enseñanza artística... Este escultor abre los ojos de Negret para el mundo moderno de la escultura"¹⁴¹²



Ilustraciones 268, 269, 270 – Edgar Negret, *El visionario/Cabeza del bautista* (yeso, 1946); Porfirio Barba-Jacob (yeso, 1945); Walt Whitman, *paisaje* (bronce, 1945).



Ilustraciones 271, 272, 273 – Edgar Negret, *Job* (yeso, 1944); *Job variación* (yeso, 1944); *La mano de dios* (yeso, 1944).

¹⁴¹² Cit. en Carlos Martínez Gorriarán, *Jorge de Oteiza, hacedor de vacíos*, op. cit., p. 92.

Otro costado de la trayectoria inicial del Negret “modernista” explora la representación estilizada y sintética del cuerpo humano. Trabajos como *Venus* (Fig. 274) o el ya mencionado *Proyecto para un monumento a Galán* (Fig. 276) se colocan en esta línea, pero entre todos sobresale la *Anunciación* (Fig. 275), donde el vaciamiento de una forma humana estilizada transmite la idea de un cuerpo-receptáculo.



Ilustraciones 274, 275, 276 – Edgar Negret, *Venus* (yeso, años cuarenta); *Anunciación* (yeso, años cuarenta); Negret y Proyecto para el monumento a Galán.

Todo el análisis hecho hasta aquí muestra que Negret se acercó al “modernismo” en su natal Popayán, a partir del contacto con Oteiza. Pero en un momento dado el artista empezó a sentir la exigencia de salir de la periferia y de mostrar su trabajo en Bogotá, donde entraría en contacto con toda una generación de jóvenes que, a la par de él, aunque por vías diferentes, habían empezado a reanudar y actualizar un diálogo con los ismos europeos. Las exposiciones que Negret hizo en la capital durante la segunda mitad de los cuarenta, junto con las que hicieron, en esos mismos años, artistas como Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón y Enrique Grau, contribuyeron de manera decisiva a producir un giro del arte nacional hacia el “modernismo”. Fueron los primeros pasos hacia una nueva época del arte colombiano.

El primer contacto de Negret con el ambiente artístico capitalino se dio en 1945 con la participación en el VI Salón de Artistas Nacionales, donde presentó la escultura *Virgen*.

Siguió una exposición individual que tuvo lugar en 1946 en la Biblioteca Nacional, donde exhibió todas sus obras más innovadoras (*Job, Cabeza del bautista, La mano de Dios*, la serie *La muchacha en la ventana, Anunciación, Venus*) y cosechó reseñas positivas de parte de críticos influyentes como Daniel Arango o Clemente Airó, asegurándose un lugar destacado dentro del panorama del arte joven colombiano¹⁴¹³. Ese mismo año participó también en la VII edición del Salón de Artistas Nacionales, donde ganó el tercer premio de escultura con *Retrato del poeta Daniel Arango* y conoció por primera vez a Eduardo Ramírez Villamizar, otro joven artista de inquietudes modernistas, con el cual entablaría una profunda y duradera amistad, que tendría un hondo impacto en el desarrollo del arte nacional. Ya el año sucesivo, los dos artistas expusieron juntos en la Universidad del Cauca de Popayán y en el Palacio de Bellas Artes de Cali. Luego, en 1948, se midieron con el público capitalino al exponer, siempre juntos, en la Sociedad de Ingenieros de Bogotá, un espacio clave para el despegue del “modernismo”, al lado de sitios como la Biblioteca Nacional, Galerías de Arte y la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

En 1947 Negret participó también en el Primer Salón de Artistas jóvenes, que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional. Organizado por Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán – los dos principales impulsores nacionales del “modernismo” desde la crítica -, el Salón se constituyó programáticamente como un espacio donde dar cuenta de los nuevos vientos estéticos que soplaban en el país. En otros términos, se trató de una vitrina del giro “modernista” que se había puesto en marcha¹⁴¹⁴.

¹⁴¹³ Daniel Arango, “Negret y el dinamismo de la materia”, *El Espectador*, Bogotá, 23 marzo de 1946; Clemente Airó, “Edgar Negret escultor de lo concreto y lo abstracto”, *Cromos*, Bogotá, ca. marzo de 1946, cit. en Carlos Jiménez, *Negret escultor. Homenaje*, ed. Villegas, Bogotá, 2004.

¹⁴¹⁴ En una nota sobre este salón publicada sobre la Revista de Indias, Jorge Gaitán Durán, quien por esa época ambicionaba asumir un papel orientador en las artes colombianas, reconoció dos tendencias prevalentes en el arte nacional: una hacia la evasión (hacia el exterior, con la abstracción, o hacia el interior, con el subrealismo); y otra hacia la realidad (el realismo). Alineándose con el pensamiento estético de Vidales, Gaitán Durán señala que un artista completo debería saber combinar las dos opciones, como sucede con el español Pablo Picasso o, en Colombia, con Edgar Negret, en cuyas formas abstractas reconoce una calidad lírica, un pathos, que lo volverían apto a expresar la trágica realidad de nuestro tiempo. Cfr. Jorge Gaitán Durán, Jorge. “Plásticas: El arte de Édgar Negret”, en *Revista de las Indias*, Bogotá, Colombia, n. 100, octubre-diciembre de 1947, pp. 149–150; accesible online:

El año sucesivo el artista fue incluido en una colectiva de contemporáneos colombianos y europeos que tuvo lugar en Galerías de Arte, un espacio privado donde, entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, expusieron todos los artistas nacionales de avanzada, logrando una visibilidad mediática y una primera comercialización de sus obras que, de otra forma, hubieran sido mucho más difíciles de obtener. El hecho que Negret, a esa altura, fuera incluido en una exposición de “Contemporáneos colombianos y europeos” ratifica la inscripción del artista en las primeras filas de la vanguardia nacional, pero señala también la apuesta de la galería por un “modernismo” inspirado en las vanguardias del viejo continente.

A finales de los cuarenta, alcanzada cierta notoriedad a nivel nacional, Negret apostó por expandir sus horizontes más allá de los confines del país. Entre 1949 y 1950 viajó a Nueva York para perfeccionarse en el *Clay Club Sculpture Center*, donde empezó a trabajar el metal - planos de metal, pero también líneas, por medio de hilos de alambre retorcidos - y entró en contacto con artistas de vanguardia de primer nivel, como Ward Bennet y Louise Nevelson. Se trató de una experiencia que determinó ulteriores adelantos de Negret en dirección del “modernismo”, rastreables en obras como *El rostro de Cristo* (Fig. 277), *Nido*, *Arlequín*, *Vaso con una flor* (Fig. 278), *Pájaro en el nido*.



Ilustración 277 – Edgar Negret, Rostro de Cristo, acero y madera, 1949.

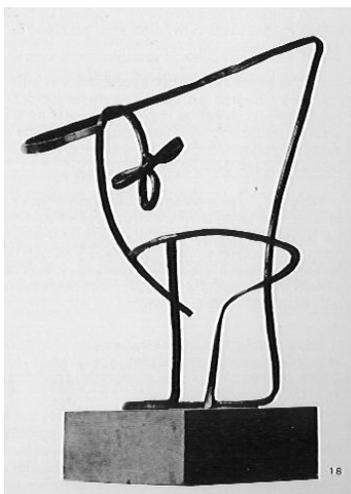


Ilustración 278 – Edgar Negret, Vaso con una flor, hierro, 1950.

En estas obras sobresale la experimentación con materiales no tradicionales, ya empezada con la cabeza de Guillermo Valencia. Como el artista diría sucesivamente a Panesso, el viaje a los Estados Unidos lo llevó a dejar la piedra y las fundiciones en bronce, materiales clásicos y todavía indiscutidos en Colombia, para descubrir las posibilidades de otros materiales, rompiendo así las jerarquías consolidadas. “Allá – dijo - descubrí que el material en si no tiene ningún “signo” especial, que es uno mismo el que lo hace noble o no”; y agrega

también que, en Nueva York, “influenciado mucho por el “collage” que se hacía en ese momento, empecé a utilizar nuevos materiales, a unirlos”¹⁴¹⁵.

Durante el periodo neoyorquino, Negret exhibió su obra en distintas ocasiones: en la exposición de verano del *Clay Club Sculpture Center* (1949); junto a Enrique Grau y Ramírez Villamizar, en la muestra *Sculptures and paintings from Colombia* en la *New School for Social Research* (1950); pero la muestra más importante fue la personal que realizó en la Peridot Gallery, un pequeño espacio cercano al *Greenwich Village*, entre el 15 de mayo y el 15 de junio de 1950. “Mi primera exposición en Nueva York – dijo -fue la liberación de toda academia”¹⁴¹⁶, entendiendo con esto no solo la liberación de las formas de la academia, algo ya logrado anteriormente, sino sobre todo la liberación de los materiales clásicos.

Las exposiciones neoyorquinas de Negret fueron reseñadas positivamente de parte de medios prestigiosos como el *New York Herald Tribune*, el *New York Times* y *Art News*¹⁴¹⁷, y, según un esquema de legitimación bien consolidado dentro del campo artístico colombiano, no hicieron sino aumentar el interés por el artista en su país natal. Lo prueba el artículo “El escultor payanés Edgar Negret en Nueva York” que Germán Arciniegas publicó en 1950 sobre *El Tiempo*¹⁴¹⁸; y lo confirma también la exposición personal que el artista

¹⁴¹⁵ Panesso, *op. cit.*, p. 65

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

¹⁴¹⁷ Carlyle Burrows, “Art and artists group downtown”, en *New York Herald Tribune*, New York, 4 de junio de 1950; Stuart Preston, “Diversily modern. An Italian Contemporary and Americans”, en *The New York Times*, New York, 1950, ca. mayo; Robert Goodnough, “Reviews and previews, Edgar Negret”, en *Art News*, vol 49, n. 3, May 1950, p. 60. Ambos artículos son citados en Carlos Jiménez, *Negret escultor. Homenaje*, ed. Villegas, Bogotá, 2004.

¹⁴¹⁸ Germán Arciniegas, “El escultor payanés Edgar Negret en Nueva York”, en *El Tiempo*, Bogotá, mayo de 1950. (cit. en Ambos artículos son citados en *Negret escultor. Homenaje, op. cit.*). Arciniegas afirma que “su *Anunciación* es como una campana de broce abierta para recibir el toque del Arcangel” y que, desde la producción payanesa, la temática religiosa constituye el principal hilo conductor de su obra. Además de la *Anunciación*, destaca la audacia de la cabeza de Cristo titulada *Ecce Homo*. Cabe destacar que desde 1946, año del regreso al poder de los conservadores en Colombia, Arciniegas se exilió con su familia en Estados Unidos, aprovechando la posibilidad que tuvo de enseñar en la *Columbia University*. Debido a su comprobado interés por las artes visuales, no parece descabellado pensar que haya tenido algo que ver con la realización de la exposición de Negret y con entrada de este último en el *Clay Sculpture Club*. De encontrar alguna prueba, esto no haría sino confirmar el papel que, a finales de los cuarenta, este intelectual liberal-moderado, tan central para la historia cultural de Colombia, tuvo en la promoción del “modernismo” y en el contraste, directo o indirecto, del pedronelismo.

pudo realizar en Galerías de Arte una vez regresado en patria (1951). En esa ocasión, presentó una síntesis de su trayectoria, incluidas las obras de la etapa neoyorquina, destacándose como el intérprete más radical del “modernismo” en la escultura nacional.

Al ver la exposición, el crítico Walter Engel - un extranjero que se unió a Luis Vidales y Gaitán Durán en la valoración del “modernismo”, sin por esto renegar de su “mexicanismo” inicial - quedó impactado por el extremo sintetismo y la experimentación con materiales no tradicionales. En una nota para el *Suplemento literario de El Tiempo*, destacó el “gran provecho que Negret saca de cada material para alcanzar nuevos efectos y nuevos valores”¹⁴¹⁹.

Pero, para el artista, no era todavía el momento de regresar en patria de manera estable. La exposición en Galerías de Arte fue un breve interludio entre la experiencia que Negret acababa de hacer en Nueva York y otra experiencia que estaba a punto de iniciar en París, adonde viajaría en 1952. Para Colombia eran tiempos difíciles. La violencia entre liberales y conservadores brotada a raíz del asesinato de Gaitán había alcanzado espantosos. El país no ofrecía perspectivas alentadoras para los artistas, mientras la vieja Europa, que se estaba recobrando de las destrucciones de la Segunda guerra mundial, se perfilaba como un lugar muy atractivo y a buen mercado para los artistas latinoamericanos de orientación “modernista”. París, en particular, en cuanto cuna de las vanguardias literarias y artísticas de la primera mitad del siglo, se volvió un polo de atracción para quienes buscaban un contacto directo con la tradición “modernista” para renovar los lenguajes plásticos de sus respectivos países. Fue en esta ciudad, que desde la segunda mitad del siglo XIX fue un gran laboratorio a cielo abierto de la vida y de la cultura modernas, donde empezó a delinearse con mayor claridad, perfeccionándose estilísticamente, ese movimiento artístico “modernista” colombiano y latinoamericano que luego Gómez Sicre y Marta Traba apoyarían institucionalmente, a partir de la segunda mitad de los cincuenta.

Es importante subrayar que la salida de Negret hacia Europa se enmarca en un contexto más amplio. Durante la primera mitad de los años cincuenta, en parte por el enfriar de la

¹⁴¹⁹ Walter Engel, “Edgar Negret”, en *Suplemento Literario de El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1950, p.3.

Violencia y en parte por la atracción ejercida por Europa sobre los jóvenes artistas, Colombia conoció una auténtica diáspora de artistas y críticos de orientación “modernista”. Allí viajaron también personalidades emergentes como Obregón, Ramírez Villamizar, Grau, Botero y el crítico Jorge Gaitán Durán. Esto implicó una drástica contracción de la efervescencia artística que el país, y en especial la capital, habían vivido durante la segunda mitad de los años cuarenta. El cierre de Galerías de Arte (en 1951, para transformarse en el estudio del fotógrafo Leo Matiz, que funcionó también como Galerías de Arte Leo Matiz) y un enfriamiento de la rutilante bohemia del café Automático son dos reflejos de este encogimiento. Pero solo era un apagón momentáneo. A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, la mayoría de estos artistas regresaría al país y sus aportes darían lugar a la época dorada del “modernismo” en Colombia.

Alejandro Obregón (1920-1992)

Si durante la segunda mitad de los años cuarenta Edgar Negret tomó el liderazgo del “modernismo” en el campo de la escultura, Alejandro Obregón se adelantó en el campo de la pintura. Hijo de un facultoso empresario textil barranquillero y de una mujer catalana, nació en Barcelona (España) en 1920 y tuvo una formación irregular entre España, Colombia, Inglaterra y Estados Unidos. Al parecer, su decisión de volverse pintor nació de una violenta fascinación por el ambiente salvaje y misterioso del trópico, que descubrió, en 1938, durante un periodo en el cual trabajó como camionero e intérprete de inglés en las petroleras de la región colombiana del Catatumbo. Una honda aprehensión de la naturaleza americana y una vocación a expresarla plásticamente estarían entonces a la base de la pintura de Obregón.

Su formación como pintor comenzó en el bienio 1939-40 con unos cursos de arte en el *Museum of Fine Art School* de Boston, en Estados Unidos, adonde realizó algunas de sus primeras obras conocidas. Luego, entre 1940 y 1944, continuó los estudios en Barcelona, recubriendo al mismo tiempo el cargo de vicecónsul *ad honorem* de Colombia. Frecuentó por un período la academia de La Llotja, pero al parecer fue expulsado muy pronto por defender el arte americano. Tomó también unos cursos libres de dibujo y pintura en el

Círculo Artístico - el mismo lugar donde unos años atrás, antes de la Guerra Civil, había estudiado y expuesto Ignacio Gómez Jaramillo -, pero su verdadera escuela fue el estudio, como autodidacta, de los grandes maestros del pasado en los principales museos del país.

Las obras que Obregón pintó entre 1938 y 1944 revelan una clara orientación moderna. Se advierten los ejemplos de Cezanne, de Matisse y del arte catalán de los años treinta y cuarenta. Pero no se puede hablar todavía de “modernismo”, ya que no se manifiesta una ruptura suficientemente fuerte con lo representacional. El giro “modernista” se daría solo luego del regreso a Colombia, dentro del efervescente clima artístico de la segunda mitad de los cuarenta.

Retrato del pintor, realizado en 1943 (Fig. 279), documenta el estado alcanzado por la pintura Obregón antes de regresar a Colombia. Cuidadosamente trabajado, con una paleta a base de grises y de ocre, el cuadro exhibe ecos cezannianos y presenta un tratamiento de la materia pictórica que pone en relieve el valor de la pintura en sí, aunque sin emanciparse todavía de una figuración de tipo tradicional.

La experiencia barcelonesa fue coronada, en 1943, por una primera exposición individual; y el año sucesivo, a sus 24 años, el artista volvió a Colombia, donde pronto tomaría el liderazgo de las corrientes renovadoras del arte colombiano, aunque sin buscar un enfrentamiento con las generaciones anteriores.

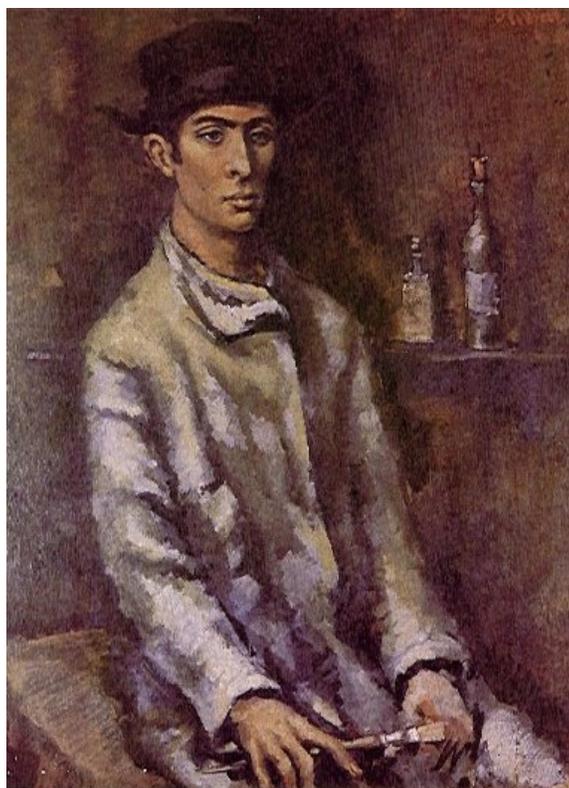


Ilustración 279 - Alejandro Obregón, Retrato de un pintor, óleo sobre lienzo, 1943.

El regreso a Colombia

A su regreso a Colombia, Obregón transcurrió unos meses en la costa y luego se mudó a Bogotá, donde entró en la órbita de Ignacio Gómez Jaramillo, un artista de la vieja guardia que, como él, había vivido Barcelona, había tenido contactos con el Circulo Artístico y había respirado las inquietudes del movimiento moderno catalán. El acercamiento entre los dos artistas ocurrió cuando Gómez Jaramillo ofreció a Obregón la posibilidad de compartir el taller que alquilaba en la mansarda de la casa de Juan Friede, quien en ese momento se encontraba todavía viviendo en el Alto de los ídolos¹⁴²⁰.

Es muy probable que, compartiendo el taller, los dos hayan tenido ocasiones para intercambiar recuerdos de sus trascursos en España, discutir problemas estéticos y apreciar sus respectivas obras. A esa altura, Gómez Jaramillo era el maestro y Obregón el discípulo.

¹⁴²⁰ Cfr. José Eduardo Rueda Enciso, *Juan Friede, 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico*, op. cit.

Estábamos a poco más de un año del paso de Siqueiros por Bogotá y Gómez Jaramillo era una figura de primer plano en el ambiente artístico local. Ya tenía una amplia trayectoria como pintor y, además, era docente y director de la Escuela de Bellas Artes – fue director entre 1940 y 1944 -, miembro del comité de redacción de la recién fundada revista *Espiral* e integrante del jurado de admisión del V Salón Nacional de Artistas, que iba a tener lugar ese mismo año. Obregón, en cambio, no era sino un joven artista de talento con ideas renovadoras, aunque no revolucionarias. Es posible que, por esas fechas, el maestro haya reconocido el valor del joven y haya empezado a apadrinarlo, utilizando su posición para facilitar su despegue.

De hecho, si se observan de cerca los exordios de Obregón en la escena capitalina, se nota que estos acontecieron, directa o indirectamente, bajo la sombra de Gómez Jaramillo. Obregón fue admitido al V Salón de Artistas Nacionales, donde Gómez Jaramillo era jurado; ingresó como docente en la Escuela de Bellas Artes, donde Gómez Jaramillo era director; y tuvo rápidamente la posibilidad de efectuar una exposición individual en la Biblioteca Nacional (1945), que luego el mismo Gómez Jaramillo, entre otros, se encargó de reseñar positivamente.

El intercambio entre los dos tuvo reflejos también en el ámbito pictórico, donde se evidencia un acercamiento de Obregón a Gómez Jaramillo. Si se observan los retratos cruzados que ambos hicieron, hacia 1945, de sus respectivas esposas, Ilva Rash (Fig. 280) e Margot Villa (Fig. 281), con las cuales solían viajar por los alrededores de Bogotá, se nota como Obregón le rinde homenaje a Gómez Jaramillo. Pero la influencia de este último se manifiesta también en otras obras que el joven artista pintó en ese periodo. Como señala Camilo Chico, “los viajes de ambas parejas por el altiplano cundiboyacense dejarían rastros de influencia formal en obras como *Laguna de Tota* [1945], al igual que en trabajos como *Bodegón de la calavera* [1945] [que] acusan su cercanía y admiración por Ignacio Gómez Jaramillo, lo cual se hace legible en tópicos como la línea de reborde de los objetos con que

simplifica su contorno; también en la síntesis de las figuras y en la paleta, que entona en ocres, tierras y verdes, influencia que permanecerá apenas por un breve período”¹⁴²¹.



Ilustración 280 - Ignacio Gómez Jaramillo, Retrato de Ilva Rash, óleo sobre tela, ca. 1945.



Ilustración 281 - Alejandro Obregón, Retrato de Margot Villa, óleo sobre tela, ca. 1945.

¹⁴²¹ Camilo Chico, *Alejandro Obregón*, Bogotá, ed. Villegas-Éxito, 2011; el texto es accesible online a la dirección: <http://www.resonancias.org/content/read/1375/libro-sobre-alejandro-obregon-i-por-camilo-chico/>

En el bienio 1944-1945 Obregón hizo entonces su entrada, por la puerta grande, en el sistema artístico colombiano. Lo hizo de la mano de Gómez Jaramillo, pero ayudado también por un apellido prestigioso y, dato esencial, por una obra que ya en ese momento tenía un valor inobjetable.

En el V Salón Obregón presentó tres lienzos del periodo español (*Naturaleza muerta, Retrato del pintor, Niña con jarro*) en los cuales se evidenciaban sus cualidades de pintor moderno. *Retrato del pintor* fue el que tuvo los mejores comentarios y, como testimonio de su éxito, fue reproducido en más de un periódico. Pero el evento que más marcó la inserción de Obregón en la escena artística nacional fue la exposición individual que realizó entre el 28 de junio y el 13 julio de 1945 en la Biblioteca Nacional.

La muestra, en la cual se expusieron 62 trabajos, resumía el proceso creativo del artista durante los últimos cinco años. La mayoría de las obras se remontaba al periodo español, pero había también trabajos realizados antes y después. El éxito fue notable. Al evento acudieron personalidades destacadas como el expresidente Eduardo Santos, Francisco Umaña Bernal, entonces canciller de Colombia, u Agustín Nieto Caballero, entonces a cargo de la Extensión Cultural del Ministerio de Educación. La presentación estuvo a cargo del poeta de origen mexicano Gilberto Owen, una figura muy cercana a Ignacio Gómez Jaramillo - se recuerde, al respecto, la monografía sobre este último que Owen publicó en 1944 -, lo que vuelve comprobar cuál fue la red intelectual y artística por medio de la cual Obregón se introdujo en el medio artístico de Colombia¹⁴²². Además, varios intelectuales y artistas de renombre – el mismo Gilberto Owen, Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Walter Engel y Clemente Airó - escribieron sobre la exposición, coincidiendo en considerar a Obregón como una promesa del arte colombiano.

Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo, ambos adversarios del “modernismo” radical, llevan agua hacia su propio molino al señalar como la obra de Obregón, por cuanto enterada

¹⁴²² “Con gran éxito inauguró ayer su exposición Alejandro Obregón Roses”, EN *El Tiempo*, 29 de junio de 1943, p.3; Gilberto Owen, *Ignacio Gómez Jaramillo*, Bogotá, 194, vol. 2 de la colección *El arte en Colombia* publicada por la librería Suramérica de Bogotá. El estudio era acompañado por 46 reproducciones en blanco y negro y una a color de obras del artista fechadas entre 1929 y 1944.

de los ismos, no se deje llevar demasiado por ellos. “Se comprende – escribe Ariza - que Obregón tiene un vasto y profundo conocimiento de todas las tendencias de la pintura contemporánea. Pero este conocimiento no ha limitado su trabajo, antes bien, por el contrario, y gracias a la sencillez de su carácter, le está permitiendo sortear con fortuna los escollos y peligros de la academia modernista en que todos nos iniciamos, para realizar una obra netamente individual”¹⁴²³. Ignacio Gómez Jaramillo, por su lado, comenta: “Conoce bien todos los “-ismos” y no tiene temor alguno en trajar aquellos caminos que han enriquecido el arte pictórico de este siglo. ¿Quién puede, por ejemplo, negarle la importancia que tiene el cubismo en la nueva pintura? Sin desdeñar lo que el arte de esta época haya podido enseñarle, Obregón ha abierto sus ojos y su inteligencia a todas las tendencias, quedándose con aquellas que no eran improvisadas, o triviales modas del momento, sino que obedecían a una trayectoria lógica y consecuente y se hallaban basadas en los principios fundamentales del arte de cualquier tiempo o lugar”¹⁴²⁴.

Gómez Jaramillo se refiere también a los trabajos que Obregón realizó luego del regreso a Colombia, reconociendo en ellos el aflorar de un profundo sentimiento americanista, distinto del simple folclor. “En ellos – escribe – [...] se adivina ya una característica que no es peculiar de color local – porque no lo busca ni le interesa, como a todo verdadero pintor – pero sí lo indefinible que América le ha sugerido, y en ellos se palpa también la huella de su inquieta sangre americana”¹⁴²⁵. El artista, aquí en veste de crítico, parece referirse a un

¹⁴²³ Gonzalo Ariza, “Un admirable pintor joven”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1 de julio de 1945, segunda sección, p. 4.

¹⁴²⁴ Ignacio Gómez Jaramillo, “El pintor Alejandro Obregón”, *El Liberal*, Bogotá, 7 de julio de 1945; a este autor se puede atribuir, por afinidades lexicales y argumentativas, una nota aparecida sobre la revista *Espiral*: “La obra pictórica de Alejandro Obregón”, en *Espiral*, año II, n. 11, junio 1945. El artículo se dice que Obregón “ha captado aquellos aspectos del arte nuevo de occidente que no pertenecen al campo de lo improvisado, o ‘snobista’.... No es la suya una escuela académica, ni la mal llamada entre nosotros ‘clásica’ – que es más bien clasicoide – ni la que denominan con pavor y reticencia ‘vanguardista’. Su pintura pertenece a este siglo, como debe ser toda aquella manifestación artística de un temperamento sincero, de quien, estando alerta a su época, recibe de ella su vital e irrefrenable influjo”.

¹⁴²⁵ *Ibid.* Para subrayar el rechazo de lo folclórico de parte de Obregón, el autor señala que “no nos trae de España el ‘cuadro español’ de ambiente gitano, torero, baturro, ni el cuento, ni la anécdota de ambiente. Su pintura se inicia con un carácter universal, sin ofuscados rebuscamientos literarios...”.

americanismo intrínseco, anímico más que de contenido, que hace de Obregón un candidato a renovar el viejo americanismo realista y social. Y no se equivocaba, ya que la línea que el artista seguiría en los años sucesivos sería justamente la de superar el “mexicanismo” y de adaptar el proceso de “nacionalización de las imágenes” a los lenguajes elaborados por las vanguardias europeas.

También Walter Engel, al comentar la muestra, insiste en el sello americano de su obra reciente: “La obra que en Colombia realiza Obregón, tiene ya las características que su medio – y su sangre americana – le dan a ella, de manera desprevenida y de acuerdo con su inteligente y sagaz comprensión de los problemas de la plástica y con su despierta personalidad”¹⁴²⁶.

La exposición en la Biblioteca Nacional transformó rápidamente al joven Obregón en una figura reconocida, tanto que, al poco tiempo, el artista fue seleccionado como miembro del jurado de admisión para el VI Salón de Artistas Nacionales (octubre-noviembre de 1945) en el cual participó también con un par de obras de tonalidades oscuras: *Composición nocturna* y *Cabeza*. El favor que empezaba a rodear su obra correspondió con una progresiva singularización de su voz con respecto al medio que lo rodeaba, sobre todo con respecto al tema del “americanismo”. Ya a final del año, en una entrevista que concedió a Clemente Airó, Obregón tomó distancia del americanismo oficial colombiano, anclado en las posiciones sostenidas por Siqueiros, en nombre de una nueva idea de americanismo.

“¿Existe arte propiamente americano, fuera del indígena?”, se pregunta Obregón en una entrevista de 1945 con Clemente Airó para *Cromos*; y, recurriendo a una argumentación que en los cincuenta sería esgrimida también por Marta Traba, responde que un arte moderno específicamente americano todavía no existe, sino que es algo que debe ser construido, sin rechazar lo europeo, a partir de “una conexión entre lo actual y lo primitivo”. “Es un problema de búsqueda – comenta -, pero no de hallazgo o descubrimiento. Labor de construir, de determinar; desprender de la fuerza telúrica el valor formal del arte, en

¹⁴²⁶ Walter Engel, “Crónica de exposiciones: Alejandro Obregón”, en *Revista de Indias*, junio de 1945, pp. 145-146.

amalgama con influencias occidentales, siempre modificadas por la fuerza americana, pero nunca rechazadas por sistema. El arte americano, pudiera decirse, es más natural, menos pulido, más cósmico, pero sin abandono, por fuerza mayor, de la cultura europea. Aunque sólo sea en técnica, se ve obligado a sumar valores y no a restar o desconocer”¹⁴²⁷.

Esta nueva idea de americanismo *in fieri* implicaba un distanciamiento del americanismo radical de matriz siqueirista, que en Colombia había sido respaldado principalmente por Pedro Nel Gómez. Obregón no hace nombres, pero su crítica es tajante. Habla de “falta de pensamiento y demasiada creencia en la propia maestría. Menosprecio de la obra estética, por ensalzamiento personal. Recomiendo – dice - cada cual analice su obra con la luz de la propia sinceridad que todo artista está en obligación de poseer y aumentar. El resultado, a todas luces, dará un índice orientador para cada uno de nosotros, pintores colombianos responsabilizados de las artes plásticas de nuestra patria ante la América y el mundo, ante ese “arte americano” del cual tanto se habla. En dos palabras, estamos pecando de tapar la sinceridad por la conveniencia y la circunstancia, como por un partidismo bastante alejado de la obra estética. Este es el laberinto sin salida donde se pierden nuestros valores”¹⁴²⁸.

A esa altura, lo único que Obregón no ponía todavía en discusión era el realismo. De acuerdo con Airó, el artista cree en el realismo “como el camino que hoy sigue la pintura con más preponderancia. Pero un realismo que no quiere definir lo natural, lo externo, las meras leyes de la naturaleza. Un realismo donde se conjuga lo abstracto y lo concreto, aquello externo que influye en el hombre y lo interno, que condiciona y determina la vida de este”¹⁴²⁹.

En la conversación con Airó cabe destacar también un comentario de pura índole “modernista” acerca del color. Obregón lo considera “un valor que se escapa de la simple catalogación psicológica” y que está “entre la ciencia plástica (Cezanne) y la influencia

¹⁴²⁷ Clemente Airó, “El arte pictórico de Alejandro Obregón”, en *Cromos*, 10 diciembre de 1945, p.40-41 y 57.

¹⁴²⁸ *Ibid.*

¹⁴²⁹ *Ibid.*

interior de los colores (Picasso)”¹⁴³⁰. Plantea entonces un color que construye, pero al mismo tiempo que expresa, según una actitud típicamente “modernista”.

En su conjunto, la entrevista de *Cromos* marca la abertura de nuevas perspectivas – perspectivas “modernistas” - para el americanismo colombiano y, al mismo tiempo, sanciona un alejamiento de Obregón del viejo americanismo, que implica también, aunque falten polémicas directas, un distanciamiento del artista del modelo de Ignacio Gómez Jaramillo, quien, a pesar de no haber caído nunca en formas de chovinismo plástico, era uno de los principales representantes del americanismo anterior. Desde este momento Obregón se pone a la cabeza de una nueva corriente, todavía no bien definida, pero claramente orientada a edificar un nuevo americanismo recorriendo el camino del “modernismo”.

Esta emancipación/distanciamiento de Obregón con respecto al ambiente artístico circunstante lo llevó, en 1946, a renunciar a su trabajo como docente en la Escuela de Bellas Artes y a dejar el frío del altiplano para mudarse en la costa. Bogotá seguiría siendo un lugar para exhibir y vender su trabajo y para confrontarse con los otros exponentes de la escena nacional, pero su idea de americanismo, para expresarse, requería retomar contacto con sus raíces barranquilleras y con la vitalidad y la exuberancia del trópico. En este paso de la capital a la costa puede verse el fin de la primera etapa colombiana de la pintura de Obregón, donde la influencia más patente fue la de Gómez Jaramillo.

En la costa

En la costa no había jerarquías artísticas consolidadas y el reconocimiento de Obregón fue inmediato. En febrero de 1946, una vez instalado su estudio en una azotea al tercer piso del hoy desaparecido edificio Muvdi (Fig. 283)¹⁴³¹, el artista participó al I Salón de Artistas

¹⁴³⁰ *Ibid.*

¹⁴³¹ El periodista y escritor Alfonso Fuenmayor recuerda que “para llegar a su estudio se requería cierta vocación de alpinista. Había que subir varios centenares de peldaños que, en una escalera que proporcionaba una cierta noción de la eternidad, se sucedían monótonos, implacables, sin un solo descanso donde echar un respiro, hasta desembocar a una luminosa azotea del que llamábamos edificio Muvdi, situado en la esquina diagonal de lo que fue el viejo Teatro Municipal. (...) Para entrar al estudio de Alejandro Obregón había que atravesar una gran azotea desde la cual, sin más limitaciones que la que impone esa línea en que el cielo y la tierra parecen tocarse, se divisaba un paisaje espléndido y

Costeños, presentando nuevamente *Retrato de un pintor* y otra tela, titulada *Dorso de mujer*, con la cual ganó el certamen¹⁴³². Evocando la vieja rivalidad entre la capital y los centros periféricos, Néstor Madrid Mallo comentó en el *El Tiempo* que el premio restauraba la justicia, luego de que, en el Salón Anual de Bogotá, Obregón había sido defraudado del primer premio¹⁴³³. Otro hito de ese año fue una exposición individual en la Biblioteca Departamental del Atlántico (Fig. 282), que sancionó el prestigio del artista en los círculos intelectuales costeños.

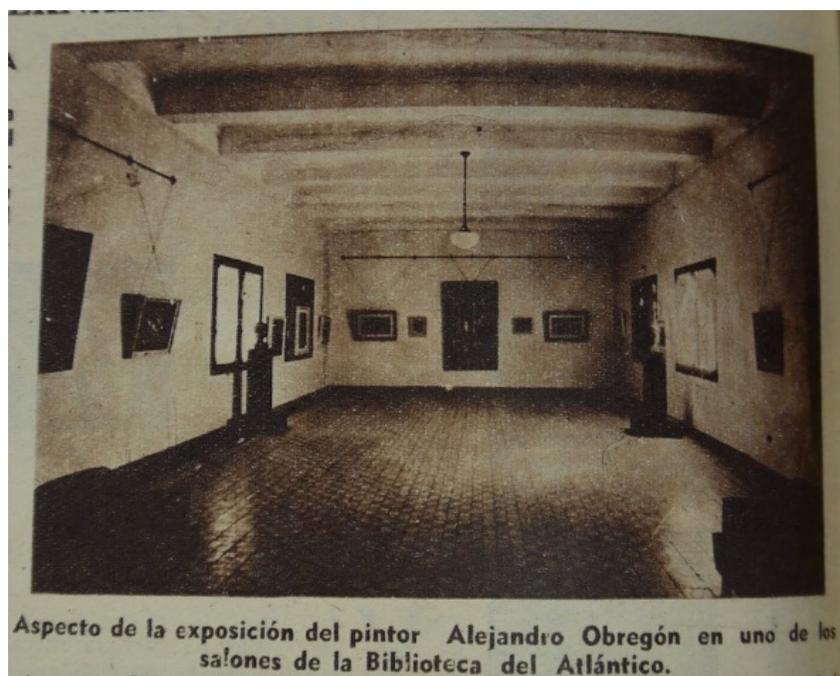


Ilustración 282 – El montaje de la exposición de Alejandro Obregón en uno de los salones de la Biblioteca del Atlántico.

declamatorio”, cit. en Adlai Stevenson Samper, “Lo que el fuego se llevó”, en *Revistas El Heraldo*, 22 de enero de 2011; accesible online: <http://revistas.elheraldo.co/latitud/lo-que-el-fuego-se-llevo-4283>

¹⁴³² El certamen, que se realizó en la Biblioteca Departamental de Barranquilla, representa uno de los primeros intentos de parte de la ciudad de Barranquilla, entonces uno de los centros más pujantes del país, de promover el desarrollo del arte de la región.

¹⁴³³ Néstor Madrid Malo, “El Primer Salón de Artistas Costeños”, 6 de enero de 1946, en *El Tiempo*, segunda sección, p.2 (la misma nota, con el mismo título, había aparecido el 31 de diciembre de 1945 sobre el periódico barranquillero *El Nacional*). El artículo reproduce una pintura de Grau que representa una madre indígena no lejana de los cánones del realismo social. Cfr. Néstor Madrid Malo, “El primer Salón de artistas costeños”, en *El Nacional*, Barranquilla, 31 de diciembre de 1945, sip.



Un rincón del taller: Cuadros de amigos, de Ignacio Gómez Jaramillo, de Colson; sillas rotas, estudios y bocetos; desorden y emoción. Un extraño lugar dentro del panorama íntimo de la Barranquilla comercial y agitado.

Ilustración 283 – El taller de Obregón en Barranquilla.

En la costa, la pintura de Obregón se mantuvo dentro de la figuración, pero empezó a asumir rasgos más formalistas con respecto a la producción anterior. Se nota una mayor geometrización de las figuras y un recurso a la deformación con finalidades expresivas, casi siempre en sentido monumental. Detrás de las obras de este periodo, se puede reconocer un dialogo con referentes internacionales - desde el Picasso primitivista hasta el mexicano Rufino Tamayo - pero, al mismo tiempo, con la obra de artistas activos en la escena nacional, como Enrique Grau o Ignacio Gómez Jaramillo.

El número de la revista *Estampa* del 26 de noviembre de 1946 reproduce, en blanco y negro, algunas imágenes de obras de este nuevo periodo: *Soliloquio de mujer*, *La perra ciega*, *El loco de la jaula*, *La pintora* (Figg. 284 a 287)¹⁴³⁴, a las cuales se puede agregar también un trabajo como *Manicomio rojo* (Fig. 288), que presenta elementos estilísticos cercanos.

¹⁴³⁴ Cfr. "Alejandro Obregón, pintor", en revista *Estampa*, n. 414, Bogotá, 26 noviembre de 1946, p.9.



Ilustración 284-285 - Alejandro Obregón, Soliloquio de mujer (ca. 1946) y La perra ciega (ca. 1946)

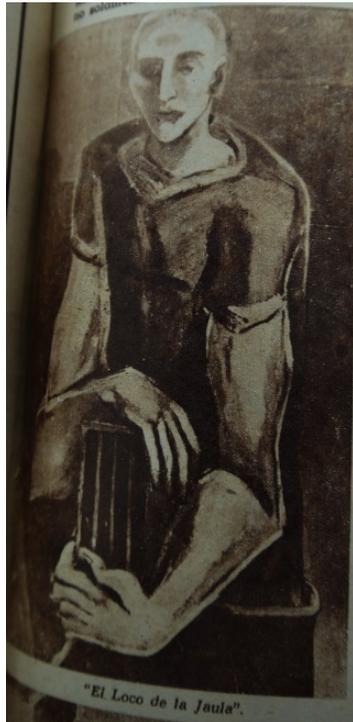


Ilustración 286 - 287 - Alejandro Obregón, El loco de la jaula (ca. 1946) y La pintora (ca. 1946)



Ilustración 288 – Alejandro Obregón, Manicomio rojo, óleo sobre lienzo, 1946.

Otra dimensión que Obregón explora luego de su regreso a la costa es la del movimiento. Lo hace a través del tema del baile. Significativa, al respecto, es una pintura intitulada *Cumbia* – un ritmo típico de la costa caribe – donde, de acuerdo con Bernardo Restrepo Maya, “las figuras emergen de la embriaguez y de la sombra, hieráticas e instantes, posadas por el ritmo ondulante, y en instantes enloquecidas y estremecidas por el huracán de la honda música interior que desataron pasiones ancestrales”¹⁴³⁵. Obregón trató este tema también la portada de la revista *Estampa* del 16 de marzo de 1946 (Fig. 289). Si bien estas obras sobre el baile poseen claras relaciones estilísticas con trabajos de la época como *El loco de la jaula*, muestran también novedades: una pincelada más suelta, una tendencia a la acumulación de figuras, una línea menos geometrizable y la presencia de fuertes claros-oscuros, todo al fin de producir un sentido de ritmo y movimiento.

¹⁴³⁵ Bernardo Restrepo Maya, “En la exposición de pintura de Alejandro Obregón”, en *Revista Estampa*, sábado 16 de marzo de 1946, p. 10.

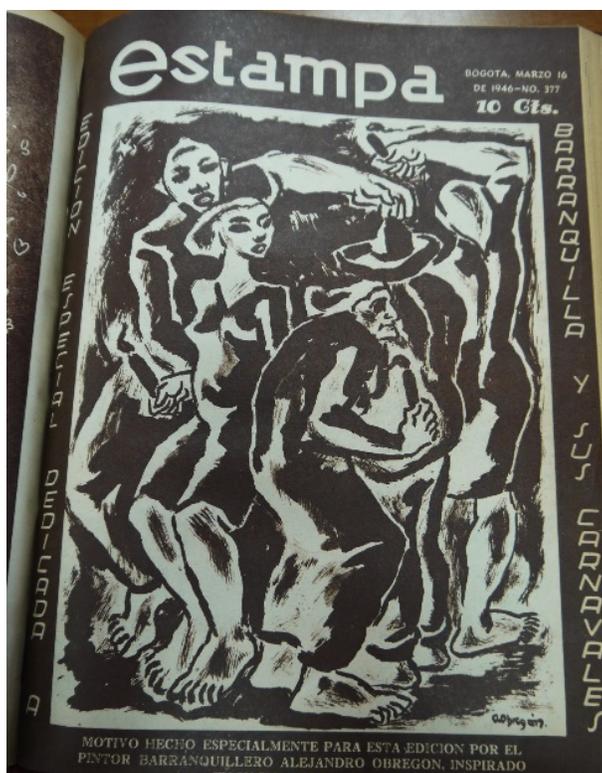


Ilustración 289 – Alejandro Obregón, portada para la revista Estampa del 16 de marzo de 1946.

Es un momento en el cual la pintura de Obregón se encuentra todavía en proceso de definición y conoce diferentes tanteos. Ya el año sucesivo, por ejemplo, hay un acercamiento a los caminos de la geometría y del “purismo” con una obra como *Pez amarillo* (1947), que ha sido puesta en relación con un encuentro que hubo, ese mismo año, entre el artista y el arquitecto “modernista” francés Le Corbusier. La relación tiene cierto fundamento. Se sabe que Obregón recibió a Le Corbusier en su estudio de Barranquilla, cuando este último estaba a punto de regresar a Europa, luego de haber venido a Colombia para realizar el plano regulador de Bogotá; un hecho, este, que constituye otro capítulo importante, aún por explorar en toda su portada, en la historia de la implantación del “modernismo” en el país. Durante el encuentro, el arquitecto francés, quien era también pintor, habría manifestado a Obregón “cierta disconformidad por sus trabajos de entonces”; y esta crítica, posiblemente referida a trabajos como “Cumbia”, habría determinado que su estilo se tornara “de súbito más geométrico y sintético, con mayor

ordenamiento y rigor constructivo, tal vez bajo la influencia del purismo de Amedee Ozenfant y Le Corbusier: en ese espíritu pinta *Pez dorado* y *Peces*¹⁴³⁶.

El periodo barranquillero de Obregón (1946-1947) ha sido comentado también por Juan Friede, luego de su regreso de San Agustín. El empresario de origen ucraniano lo interpretó en términos de “nacionalización de las imágenes” y su lectura, sumada a las otras interpretaciones en clave de “nacionalización de las imágenes” que ya se mencionaron a propósito de la exposición en la Biblioteca Nacional de 1945, revela, una vez más, cuanto importante fuera para la crítica del tiempo la perspectiva de una progresiva americanización de todo lo que se pintaba en el país. En lo específico, la tesis de Friede es que en el momento en que Obregón se muda a Barranquilla, su pintura empieza a asumir unos rasgos netamente americanos, no tanto por los sujetos, sino por los elementos formales

“Una vez a contacto con el trópico – escribe Friede –, la pintura de Obregón pierde sus tonalidades verde-grisáceas de los periodos europeo (1940-1944) y bogotano (1944-1945), determinadas por la brumosis de la atmosfera, para volverse más luminosa y encendida, asumiendo los ocres cálidos, amarillos brillantes y azules profundos, casi negros, de la costa”. El medio – su luz, sus colores – impresiona la retina del artista y se transfiere al lienzo. Aquí radica, para el ucraniano, la principal diferencia entre los pintores costeros y los del interior. La bruma bogotana induce al impresionismo, a los contornos indefinidos, mientras la luz diáfana de la costa desvela la limpidez de las formas y los contornos exactos. Se propone el ejemplo del cambio que sufrió Grau cuando volvió de los Estados Unidos y se radicó en Cartagena: su pintura pasó de la exageración expresionista del periodo norteamericano “a un estilo pictórico que podríamos llamar “puro”, un estilo constructivo de planos de color que dejó de lado el énfasis en el contenido intelectual de la obra y realzó los elementos netamente plásticos y pictóricos, elevando el color – y no la línea y el dibujo – como elemento preponderante en la concepción artística”. Algo similar sucede con Obregón, cuando deja Bogotá para regresar a la costa. Habla de “los dos extraordinarios cuadros que presentó en el Salón Nacional de 1945”, procedente de Estados Unidos y

¹⁴³⁶ Cfr. Alejandro Obregón y Gabriel García Márquez, *Alejandro Obregón (cat.)*, ed. Lerner & Lerner, Madrid, 1992

España. En ese momento su obra presentaba “realismo poético de tan fina y aérea estructura, que figuras y objetos parecían doblarse. La tradición era europea, verista, y se transformaba en composiciones sentimentales, algo melancólicas, con fina diferenciación cromática y de una estructura reposada, aunque sutil, casi quebradiza”. Pero Obregón era un hijo de la costa y “después de una corta y poco afortunada estadía en Bogotá, otra vez en la costa atlántica, entregado al aire y al color que lo rodeaban, dejó de pintar como europeo y, compenetrado con la luz americana, cambió de estilo. Poco a poco dejó los grises y los ocres indefinidos de su escuela española para pintar con azules, negros y rojos, todos encerrados dentro de los planos de color delineados”, aunque su paleta a veces se sigue oscureciendo, debido posiblemente a reminiscencias europeas. El autor de la nota otorga mucho relieve a la luz de la costa, que ciega y acerca el fondo; esta hizo que Obregón abandonara la perspectiva lineal y los elementos naturalistas, para llegar a “una pintura plana, sintética y de grandes masas de color”. Otro elemento americano es el de la estilización, la simplificación, la economía, en contraste con la constante búsqueda de individualización de las formas, los planos y los colores que se manifiesta en el arte europeo. “La misma naturaleza americana coopera en la aplicación de este concepto, si se piensa en la uniformidad de su paisaje y en la facilidad con que este se descompone en grandes planos uniformes, donde las diversidades individuales de las especies se diluyen en la grandiosidad del espacio miles de kilómetros cuadrados de selva, de ríos, de llano, de pampa”¹⁴³⁷.

¹⁴³⁷Juan Friede, “Alejandro Obregón”, en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 4 de enero de 1948, p. 2 y 4. La publicación de esta nota coincide con el momento en que la Dirección de Educación Nacional del Atlántico - Extensión cultural – le encargó a Obregón un fresco para la Biblioteca Pública. Friede hace referencia a un boceto presentado por el artista, del cual se desprende la nueva orientación (planos de color negro y amarillo) y en el cual hay algo de lo primitivo de los antiguos americanos. Friede, que sabemos convencido del valor de la escultura lítica agustiniana como modelo para la plástica americana moderna, afirma que en los antiguos americanos Obregón “podría encontrar muchos elementos que se relevan en su actual estilo”.



Ilustración 290 – Alejandro Obregón, Retrato en ocres (Mulata), foto tomada del artículo de Juan Friede sobre el artista aparecido en El Tiempo el 4 de enero de 1948.

En 1948, la vida y el arte de Obregón se cruzaron con uno de los principales hechos históricos de la Colombia del siglo XX: el *Bogotazo*, una violenta oleada de cólera popular que estremeció a la capital luego del sorpresivo asesinato del líder de la izquierda liberal Jorge Eliecer Gaitán, quien se perfilaba como el ganador de las próximas elecciones presidenciales. Duramente reprimido por las autoridades oficiales, al mando del presidente conservador Mariano Ospina Pérez, el *Bogotazo* preludió la sangrienta guerra civil entre liberales y conservadores, conocida como *La Violencia*, que asoló el país, incluido, en cierto sentido, su arte, durante los años siguientes. El 9 de abril de 1948 – la fecha del magnicidio – Obregón se encontraba en el centro de Bogotá para preparar el montaje de una exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, ubicada en el octavo piso del edificio Vásquez. Estaba cerca del lugar donde fue asesinado a Gaitán y vio con sus ojos la violencia descontrolada de las huestes liberales que, machetes y rifles a la mano, arrasaban con los principales símbolos del poder conservador y con las vidas de muchos transeúntes; y vio también la dura represión de las fuerzas oficiales. De cara a los hechos, el artista tomó unos apuntes en vivo y elaboró una serie de esbozos que culminaron, rápidamente, en la realización de *Masacre-10 de abril*, su obra más significativa de aquel año, en la cual interpretó el *Bogotazo* recurriendo a un lenguaje de abierto “modernismo” (Fig. 291). El

hecho de abordar una tragedia de trasfondo político por medio de un lenguaje “modernista” constituía un elemento de novedad en el medio nacional. El modelo de referencia era el *Guernica* de Picasso, trabajo paradigmático a la hora de tratar un tema político desde una óptica “modernista”. La obra maestra de Picasso es evocada por algunos elementos compositivos, por ciertos detalles del dibujo y por la atmósfera general de horror ante la violencia.



Ilustración 291 – Alejandro Obregón, Masacre-10 de abril, óleo sobre lienzo, 1948.

Cargada de pathos trágico, *Masacre-10 de abril* se estructura a partir de dos planos de color, uno rojo y el otro azul - clara referencia a los colores de liberales y conservadores – sobre los cuales se distribuyen unos cuerpos, o porciones de cuerpos, violentamente distorsionados. La escena es espantosa. En primer plano aparece el cuerpo sin vida de una mujer de tez morena, cubierto por una sabana-sudario de color blanco. Su vientre hinchado señala que estaba embarazada. Tiene la pierna derecha levantada, como en el acto de parir,

posible alusión a la Colombia nueva que podía nacer de una eventual elección de Gaitán. Además, sobre su brazo y su pecho está tendido un niño, también de tez morena, que parece haber sido apuñalado a la espalda. Alrededor, campean unas caras desfiguradas por la violencia y el horror. Una de estas caras - la que es colocada, de perfil, arriba a la derecha - es una cita directa de *Guernica*. En el plano más lejano, sobre el fondo azul, aparece, casi colgando, un cuerpo pintado de un negro profundo, con la cabeza volteada hacia abajo y un brazo que se agranda y se alarga, distorsionándose, hacia la parte superior derecha de la obra, terminando en un gran puño cerrado. A nivel estilístico, se destacan la presencia de trazos rápidos y nerviosos, los rasgos “primitivistas” de las caras (la de la izquierda, de forma triangular, parece remitir a modelos agustinianos) y los ecos picassianos en el dibujo de las manos y de los pies. En su conjunto, se trata de una obra violentamente expresionista, que contiene ya el germen de trabajos posteriores como *El estudiante muerto* (1956) o *Violencia* (1962), ambos de trasfondo político con en primer plano unos cuerpos asesinados. En el caso de *Estudiante muerto*, la víctima es un joven que perdió la vida manifestando en contra de la dictadura de Rojas Pinilla; mientras, en el caso de *Violencia*, es el cuerpo-paisaje de una mujer en estado de embarazo, como la de *Masacre-10 de abril*, que simboliza la Colombia víctima de la violencia bipartidista¹⁴³⁸.

Pintado rápidamente, el óleo *Masacre -10 de abril* fue presentado en la exposición de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, cuya abertura no fue cancelada por causa del *Bogotazo*, sino solo postergada del 13 al 27 de abril¹⁴³⁹. En la decisión del artista de pintar apresuradamente la obra y de exhibirla a los pocos días de haberla terminada se revela la fuerte impresión que le causó el *Bogotazo*, junto con una voluntad de tomar posición ante

¹⁴³⁸ Afuera de Obregón, el tema del Bogotazo recorre en las obras de otros artistas de la época, como Enrique Grau, Alipio Jaramillo, Marco Ospina. En algunos casos, existen nexos entre estas pinturas. Por ejemplo, la figura simbólica de la mujer embarazada muerta que se encuentra en *Masacre-10 de abril* – y que en 1962 reaparecerá en el óleo *Violencia* – aparece también el óleo *9 de abril* de Alipio Jaramillo. Para profundizar la relación entre la pintura y el Bogotazo véase Christian Padilla, “El Bogotazo y los artistas colombianos”, en *Esfera Pública* (blog), 10 de abril de 2013; accesible online: <https://esferapublica.org/nfblog/el-bogotazo-y-los-artistas-colombianos/>

¹⁴³⁹ La exposición contaba con 24 trabajos, incluidos “Cumbia”, una obra hasta entonces desconocida en Bogotá. También se expusieron trabajos ya elogiados anteriormente por la crítica como “Perra ciega” y “Loco con jaula”.

la inhumanidad de la violencia. Sin embargo, la obra no parece ser neutral desde un punto de vista político. De acuerdo con unas palabras de Obregón, reportadas en un artículo de *Estampa* a firma de Javier Augué Lara, *Masacre – 10 de abril* habría sido pintado para mostrar “la indignación popular por el vil asesinato de un jefe prestigioso y la forma como los poderes oficiales reprimieron esa protesta...”¹⁴⁴⁰. La misma referencia, en el título, a la fecha del 10 de abril, y no al fatídico 9 de abril, señala que lo que Obregón quiso denunciar no fue tanto la explosión de la furia liberal, cuanto la violencia de la represión de parte del gobierno conservador.

Como último, hay que mencionar también el hecho que Obregón, a la par de lo que hizo Picasso con *Guernica*, se propuso presentar la obra acompañada por una serie de esbozos que mostraban su génesis; esbozos, recordamos, realizados a partir de apuntes tomados en caliente ante los hechos. Un par de estos apuntes fueron publicados por la revista *Estampa* y evidencian otra vez el influjo de Picasso, pero también un dialogo con otros exponentes de la escuela de Paris, como Leger y el ya mencionado Le Corbusier.

¹⁴⁴⁰ Javier Augué Lara, “La pintura de Alejandro Obregón”, en *Revista Estampa*, Bogotá, 8 de mayo de 1948, pp. 12-13. A propósito del artista, el autor señala “como su persona, con su manera de pensar, de vestir, de pintar, Alejandro Obregón es moderno; bien moderno”. Reporta unas palabras supuestamente escritas por Obregón en un artículo anterior: “En el arte como en todas las manifestaciones del espíritu, hay que dejarle en un rincón a las gentes que por falta de imaginación creen que la expresión humana es asunto de sabor estomacal; que entrar en una exposición de pintura equivale a participar en un banquete”.

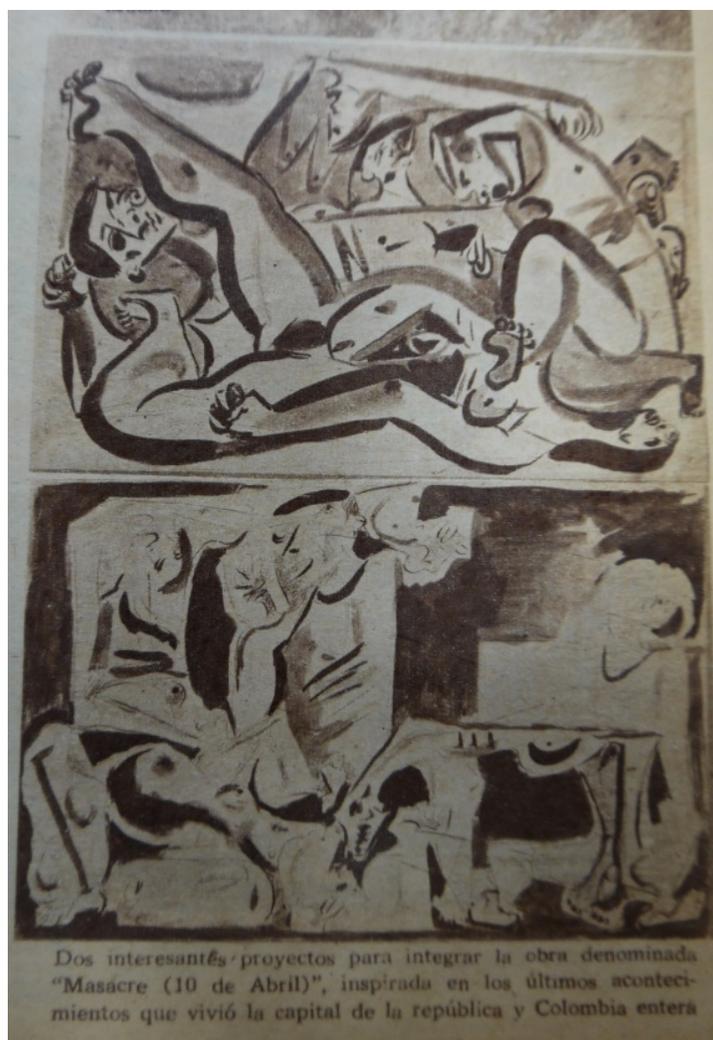


Ilustración 292 – Alejandro Obregón, bocetos para Masacre-10 de abril, 1948.

El “modernismo”, entre deshumanización e híperhumanización

La incursión, con *Masacre-10 de abril*, en un “modernismo” cargado de contenido humano y político sugiere una pregunta: ¿Cómo concebía Obregón la relación entre el artista y su comunidad de referencia? En una entrevista con Ricardo Ortíz Mc Cormick que apareció sobre *El Tiempo*, el pintor parece propender por una concepción del arte como energizante vital, que muestra cierto grado de afinidad con la idea de Oteiza de arte como sustituto de la religión en el desencantado mundo moderno. “El artista – dice - es... una especie de antena delante de la naturaleza, destinado a recoger y transmitir impresiones según las posibilidades de su personalidad”; “Una de las finalidades del arte, del arte de nuestro

tiempo, ha de ser precisamente la de interpretar la sensibilidad colectiva a base de la sensibilidad personal del artista. Y debe ser, además, el arte, un recurso eminente de salvación, un medio para entusiasmar, para llenar de energías inagotables al hombre, para darle el ímpetu espiritual que requiere como condición previa indispensable en la realización de sus altos destinos... También ha de ser una de las funciones del arte la de descubrir, permanentemente, los orígenes de las cosas”¹⁴⁴¹

A la par de cuanto Picasso hizo con *Guernica*, con *Masacre – 10 de abril* Obregón demuestra como el “modernismo”, entendido como fuerte y consciente alejamiento del naturalismo, con base en finalidades constructivas y expresivas, no es una modalidad plástica que implica necesariamente la “deshumanización” del arte y el encierro del artista en una torre de marfil. La tendencia a geometrizar las formas y a volverlas abstractas puede ser funcional no solo a una “rehumanización” del arte, sino hasta a una “híper-humanización” que abarca también todo lo que, en la obra, va más allá de la figura humana.

Es fundamental, al respecto, hacer referencia a un artículo que Obregón publicó a comienzo de 1949¹⁴⁴². La nota, titulada *Pintura moderna*, reflexiona sobre el arte moderno y, en particular, sobre la palabra “abstracción”. El artista concibe el espacio del lienzo como un cosmos, donde la verdad pictórica “siempre debe estar sujeta a las leyes de la pintura: forma, línea, composición y color”; y considera que la “técnica de lo abstracto” debe servir para “hiperhumanizar” un cuadro y no para “deshumanizarlo”. Obregón se esfuerza de esclarecer su pensamiento a partir de una reflexión sobre la obra de Picasso, quien aparece cada vez más como una referencia crucial en los albores del “modernismo” colombiano. Hace referencia a un fragmento del lado izquierdo del “Guernica”, donde una madre que llora el hijo muerto parece, por su expresividad, una “mujer que lamenta a gritos todo un batallón de hijos muertos”¹⁴⁴³. “El pintor malagueño – escribe - supo sacarle toda la utilidad

¹⁴⁴¹ Ricardo Ortíz Mc Cormick, “El pintor Alejandro Obregón”, en *El Tiempo*, Bogotá, 30 de mayo de 1948, p.2. En la referencia al arte como medio de salvación se puede ver un eco de las posiciones de Oteiza, que Obregón tuvo que conocer.

¹⁴⁴² Alejandro Obregón, “Pintura moderna”, en *Suplemento literario de El Tiempo*, Bogotá, 20 febrero de 1949, p. 4.

¹⁴⁴³ *Ibid.*

de expresión al significado de las líneas abstractas, al símbolo de las líneas. A base de trazos, algunos dinámicos, otros estáticos, logró una representación hiperhumana. De otra manera, copiando y cuadriculando los movimientos reales, nunca hubiera conseguido esta densidad de expresión”¹⁴⁴⁴. Pero en el artículo se aclara también que algunos artistas “se sirven de la técnica del abstracto para satisfacer solamente sus caprichos de equilibrio y armonía” y que “a este respecto el caso más claro es el del gran esteta Mondrian, quien pintaba en su laboratorio de cálculos infinitesimales, estudiando durante días enteros la colocación exacta de una línea o un punto, olvidando por completo lo principal: el factor humano [...] El pintor que se queda en la emoción de la estética – concluye Obregón - tiende a olvidar el sentido del hombre a través del arte; y debo aclarar aquí, que lo importante no es representar seres humanos, sino inyectar de humanidad toda cosa que uno describa, aunque esa cosa sea un simple vaso”¹⁴⁴⁵. Lo abstracto sirve entonces para expresar en forma exaltada y concreta la realidad, “en otras palabras se utiliza para adaptar la opaca existencia cotidiana a una transparente verdad pictórica”¹⁴⁴⁶.

Estas ideas se perfilan como cruciales para comprender la figuración abstractizante de corte expresionista que caracteriza la pintura de Obregón entre finales de los cuarenta y los cincuenta. Además, suponen un interesante e inteligente esfuerzo para legitimar el recurso a la técnica pictórica “modernista” en un medio como el colombiano, apegado a una perspectiva cultural de carácter humanista y tradicionalmente hostil al puro formalismo, como prueban los repetidos ataques a la teoría orteguiana de la “deshumanización del arte” que se han encontrado en los capítulos anteriores. Obregón acoge el “modernismo”, pero siempre teniendo la realidad como punto de partida y el hombre como fin último; en otros términos, concibe la pintura moderna como un instrumento para expresar mejor el hombre y no, siguiendo a Mondrian, como un instrumento para “deshumanizar” radicalmente el arte, llevándola a un purismo extremo. Cabe señalar que en esos mismos años Marco Ospina fue aún más lejos de Obregón en dirección de la abstracción, sin embargo, a la par

¹⁴⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁴⁶ Ibid.

de este último, partió siempre de la realidad para elaborar sus composiciones de tendencia abstraccionista. Un formalismo puro, absoluto, orientado a crear formas radicalmente nuevas, ajenas a la realidad, no existió en Colombia durante los años cuarenta. Solo en los cincuenta aparecerán este tipo de realizaciones, de la mano de Ramírez Villamizar.

Volviendo a la muestra de Obregón en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, se puede concluir que *Masacre-10 de abril* fue sin duda la obra más impactante entre las que se expusieron. Esto tanto por la fuerza plástica de la pintura como por la emoción que despertaba el tema. Pero hubo también otros trabajos bastante significativos para comprender la riqueza y la complejidad del periodo formativo de este artista. *Nube gris* (Fig. 293) o *La Negra* (Fig. 294), por ejemplo, reflejaban búsquedas originales en el ámbito de la monumentalización y, al mismo tiempo, de la síntesis en la representación de la figura humana.



Ilustración 293 – Alejandro Obregón, *Nube gris*, 1948.



Ilustración2394 – Alejandro Obregón, La negra, 1948.

Estas últimas obras eran suportadas por hondas reflexiones plásticas cuya comprensión, como señalado por Bernardo Restrepo Maya, era al alcance solo de pocos intelectuales. “Hasta hoy – escribe Restrepo Maya - Obregón ha sido el más impopular de nuestros pintores. Sólo lo han rodeado, por comprensión, los intelectuales, y los snobs por sus razones características. De todos modos, una minoría ínfima. En general ha estado entre la acción de dos fuerzas contradictorias, pero emanadas del mismo origen: lo ha vejado, lo ha ultrajado, lo ha combatido con pasión la atrevida ignorancia de las gentes de buena fe; y lo ha exaltado en conversaciones de sofá y en disertaciones de sobremesa la ignorancia parlera y sorprendida de los snobs”¹⁴⁴⁷. Obras como *Nube gris* o *La negra*, por ejemplo, fueron objetos de bárbaras descalificaciones por parte del público; y esto, de acuerdo con

¹⁴⁴⁷ Bernardo Restrepo Maya, “El pintor Alejandro Obregón”, en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de agosto de 1948, p.10. A propósito, es oportuno relevar que una encuesta del *Sábado* de finales de 1948 muestra como la mayoría de los intelectuales creían que la exposición de Obregón había sido el evento artístico más notable del año

Bernardo Restrepo Maya, se debía a que “nosotros estamos llegando a la cultura pictórica con un siglo o más de retraso”¹⁴⁴⁸.

Las incomprendiones eran naturales. Si la eclosión del arte moderno se dio en Colombia a comienzo de los años diez, de la mano de Andrés de Santamaría, la del “modernismo” se dio en los cuarenta, de la mano de la generación de Obregón. Ambas novedades se presentaron con un considerable desfase temporal con respecto a fenómenos análogos acontecidos en Europa, pero despertaron polémicas y rechazos bastante similares a los que hubo, en su momento, en el viejo continente.

Del análisis de la evolución de la pintura de Obregón que se ha hecho hasta el momento, aparece entonces con claridad como entre 1946 – año en que el artista se mudó en la costa – y 1948 – año de la exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos - su pintura conoció un proceso de radicalización “modernista” que implicó una serie de tanteos en direcciones diferentes. En una pequeña nota publicada en *Espiral* a finales de 1948, Marco Ospina reconoce la calidad de las dos grandes exposiciones individuales que Obregón realizó en Bogotá – la de la Biblioteca Nacional (1945) y la de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (1948) - pero distingue entre el criterio objetivista de la primera y la propensión por la creación de nuevas formas de la segunda¹⁴⁴⁹. Este comentario nos ayuda a concluir que el verdadero giro “modernista” de Obregón no se dio en Europa, sino en Colombia, durante la segunda mitad de los años cuarenta, al mismo tiempo en que una amplia porción de intelectuales y artistas alineados con el liberalismo, tanto moderado (Arciniegas) como radical (Vidales, Ospina), empezó a mostrarse cada vez más abierta a soluciones de este tipo, que implicaban, intrínsecamente, la expresión de valores como la libertad y la ruptura de un orden constituido. No acaso Marco Ospina, figura clave en los albores del “modernismo”, en la nota apenas mencionada remarca que en el país existía un pequeño

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ Marco Ospina, “El pintor Alejandro Obregón”, en *Espiral* n.14, época II, julio de 1948, sip. En el artículo, Ospina reitera su credo pluralista: la belleza pictórica puede encontrarse tanto en Leonardo como en Picasso; el arte no se lo puede mirar con prejuicios.

grupo de pintores capaces de crear obras de calidad, al nivel de cualquier galería del mundo, y que Obregón, con su pintura ruda, agresiva, dramática, fuerte, hacía parte de ellos.

Director de la Escuela de Bellas Artes

Luego del *Bogotazo* y de la exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Obregón dio un salto ulterior en su carrera al ser nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cargo desde el cual fomentó una reforma del pensum escolar, cuyo fin, en última instancia, era el de abrir espacios para el arte moderno, e inclusive para el “modernismo”, dentro de la academia. El nombramiento debe ser visto como otro reconocimiento al talento y al carisma personales del artista, sin embargo, entre líneas, constituye también una señal de que estaba en curso un proceso de progresiva institucionalización del arte moderno.

El artista relató así a Fausto Panesso las circunstancias de su nombramiento: “Alipio Jaramillo, Gómez Jaramillo, Julio Abril, Marco Ospina, Grau y yo nos “tomamos” la Escuela de Bellas Artes como en un golpe de Estado. Les sacamos las firmas a los 150 alumnos que había, las firmas de 150 muchachos que querían un cambio y con ellas nos fuimos donde el Profesor López de Mesa que era el Ministro de Educación. Recuerdo que se quedó mirándonos y dijo: “con esta carta no hay nada que hacer” [...] entonces con esa maldad del tipo nos vio a todos un poco “culicagados” y ¿cuál es el más joven? preguntó. Nos miramos, y yo resulté el más joven, soy seis meses más joven que Grau; entonces ahí mismo me nombró Director de la Escuela y comencé a meterme en vainas pues boté a todo el mundo... teníamos furia... y había que zafarse de la Academia, porque todo era muy académico, la catedra de Historia del Arte, por ejemplo, que dictaba el Maestro Rafael Maya, él salió y yo nombré a Eduardo Zalamea que tenía 17 años, esa era la magnitud de lo que pasaba [...] No cerrábamos ni sábado, ni domingo [...] todo el tiempo abierto [...] estábamos locos, pintábamos, hablábamos, trabajábamos todo el tiempo [...]”¹⁴⁵⁰.

¹⁴⁵⁰ Fausto Panesso, *op. cit.*, p. 80. No se puede excluir el hecho que en el marco de la IX Conferencia Panamericana de Bogotá (1948) en la cual la Unión Panamericana se convirtió en la Organización de Estados Americanos (OEA), bajo la dirección de Alberto Lleras Camargo, pueda haber habido algún tipo de sugerencia o presión sobre el gobierno colombiano, de parte sobre todo norteamericana, para que en el

Con su llegada a la dirección de la Escuela de Bellas Artes, Obregón empezó a asumir un papel que iba más allá del artista. Se volvió el portavoz de una entera generación de jóvenes que querían renovar la enseñanza de las bellas artes en el país y se dedicó no solo a renovar los programas y el plantel docente de la Escuela de Bellas Artes, sino también a organizar exposiciones colectivas con una clara orientación moderna, por cuanto no sectaria, y también a escribir – algo poco frecuente en su carrera - algunas notas críticas.

Bajo la breve, pero incisiva dirección de Obregón, la Escuela de Bellas Artes fue sometida a un profundo proceso de reorganización, que trascendió también en la prensa. A comienzo de 1949, *Espiral* publicó un artículo - “El nuevo pensum de Bella Artes” - en el cual se daba cuenta que las materias de Pintura y Escultura, contrariamente a cuanto sucedía anteriormente, iban a ser estudiadas desde el primer año; además, se señalaba la introducción de un curso de grabado y que los cursos de especialización podían empezar sólo luego de tres años de estudio de las materias fundamentales. Con el nuevo pensum, se lee en la nota, la Escuela “asume con mayor intensidad su función orientadora”¹⁴⁵¹

Pero es Marco Ospina quien, tras suceder a Obregón, en junio de 1949, en el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes, nos da un panorama más completo acerca de la reforma en cuestión. En el artículo “La orientación actual de las bellas artes”, aparecido en *El Tiempo* a finales de 1949 e ilustrado, significativamente, con una obra abstracta, expone en primera persona plural (estaba hablando en nombre de varios docentes) los objetivos y el sentido de la reforma de Obregón, proponiéndose llevarlos adelante durante su gestión¹⁴⁵².

De acuerdo con Ospina, la reforma de la Escuela de Bellas Artes pretendió “fomentar un espíritu amplio, fresco, sin prejuicios...”, “aprovechar las cualidades nobles del estudiante” y “alejar lo más distante posible el monstruo de la “rutina”, porque este es la causa de los sinsabores de tantos alumnos como de profesores y además del fracaso de mucha gente en

país se comenzara a afianzar el arte moderno. Es probable también un viaje extraoficial de Gómez Sicre (véase el cap. 12).

¹⁴⁵¹ “El nuevo pensum de Bellas Artes”, en *Espiral* n. 20, enero de 1949, sip.

¹⁴⁵² Marco Ospina, “La orientación actual de las bellas artes”, en *El Tiempo*, recorte sin fecha en el archivo del artista, ca. finales de 1949.

su vocación”¹⁴⁵³. “Creemos – escribe -que la academia no debe confundirse con la rutina o con la enseñanza unilateral de una sola de las modalidades del arte como el naturalismo”; “lo malo de la academia es su estática, nosotros queremos la dinámica”¹⁴⁵⁴. Una de las miras de la reforma era equilibrar el peso de la teoría y de la práctica en la enseñanza: “Tanto la práctica como la teoría son indispensables e inseparables; la una es el complemento de la otra”¹⁴⁵⁵. Otro de los objetivos – quizás el más significativo en términos de orientación - era romper con el unilateralismo academicista, para dar relieve y espacio a las tendencias modernas: “Entendemos que el arte es un gran árbol de muchas ramas, raíces, hojas, flores y frutos, y que es nuestro deber enseñarlo y mostrarlo todo, sin ocultar ninguna de sus partes. Tomar el naturalismo como único fenómeno del arte se nos hace como tomar el árbol únicamente por las hojas... no podíamos seguir en la Escuela una educación unilateral... y fue así como se trató con los métodos más aconsejables, dar a los alumnos la información necesaria para su ilustración sobre los movimientos o tendencias o escuelas del arte en todos los tiempos y en la mayoría de los pueblos...”; “nosotros – remata - queremos formar gentes sin complejos y sin miedos, sin prejuicios, apasionados por el arte en su unidad, y no por sus particularidades”¹⁴⁵⁶. Había que reconocer y respetar a los grandes maestros, “así sea Fidias o Archipenko; Leonardo o Picasso”¹⁴⁵⁷. Otro tema en agenda era sacar a los artistas plásticos del aislamiento para abrirlos al contacto con otras artes; por esto se creó una “extensión cultural en la Escuela, entendiéndose por esta: las conferencias sobre filosofía, literatura: recitales poéticos y musicales; proyecciones cinematográficas: exhortación a los alumnos para asistir al buen teatro, a la danza y demás espectáculos...”¹⁴⁵⁸. Se señalan también los principales problemas que seguían perjudicando el buen funcionamiento de la escuela: la falta de un edificio propio, de bolsas de estudio y la pobreza de la biblioteca. La plasmación de un arte nacional, en fin, seguía siendo una prioridad. Ospina habla de la necesidad “que los alumnos y profesores conozcan

¹⁴⁵³ Ibid.

¹⁴⁵⁴ Ibid.

¹⁴⁵⁵ Ibid.

¹⁴⁵⁶ Ibid.

¹⁴⁵⁷ Ibid.

¹⁴⁵⁸ Ibid.

al país para la temática de las obras, con el fin de llevar a cabo un arte nacional”¹⁴⁵⁹; pero pide también, para los alumnos, la posibilidad de realizar viajes al exterior. Y en la parte final lanza un llamado a la Universidad Nacional, de la cual la Escuela de Bellas Artes dependía, y al Estado, que financiaba la Universidad Nacional, para que apoyen económicamente a la Escuela.

El Salón de los 26

Otro hito de la gestión de Obregón en la Escuela de Bellas Artes fue la organización, en 1948, de una exposición colectiva conocida como Salón de los 26, pero cuyo título original fue Exposición de Pintura Contemporánea. Al igual que el Salón de Artistas Jóvenes del año anterior, el Salón de los 26 venía a remplazar el Salón Nacional de Artistas, que estuvo suspendido entre 1947 y 1950 por causa del recrudecimiento de las tensiones y la violencia entre liberales y conservadores. Inaugurada el 22 de octubre de 1948 en el recién abierto Museo Nacional de Bogotá, dirigido por Teresa Cuervo Borda, la exposición agrupó a 26 artistas escogidos por Alejandro Obregón, en cuanto representativos de las distintas tendencias del arte moderno nacional. Entre ellos estaban los americanistas de la vieja guardia, como Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Carlos Correa, al lado de los americanistas “modernistas” como el mismo Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret. Figuraban también artistas de otras tendencias o de orientación todavía indefinida como Hernando Tejada, Lucy Tejada, Cecilia Aya, Sofia Urrutia, Elvira de Nieto, Erwin Kraus, Adriano Moreno, Alipio Jaramillo, Julio Abril y otros más.

La crítica, entre la cual había una creciente atención para el naciente “modernismo”, comprendió la importancia trascendental del evento promovido por Obregón para el despegue de una pintura nueva en el país. “No creo que sea exagerado afirmar que está marcando una etapa histórica en la nueva pintura colombiana”, escribió Walter Engel a propósito de esta exposición, hablando de “empuje colectivo, de voluntad coordinada, de esfuerzo común por parte de un grupo de artistas adictos al progreso y al consciente trabajo

¹⁴⁵⁹ Ibid.

creador”¹⁴⁶⁰. Quizás el único evento que se puede comparar, por carga renovadora, con este es el Salón de Artistas Jóvenes que había sido organizado en abril del año anterior por Luis Vidales. De hecho, Obregón no hizo sino dar continuidad a la iniciativa de Vidales, con el ánimo de estimular un giro del arte colombiano hacia el “modernismo”, sin por esto renegar del arte moderno de impostación realista y social. La continuidad que hubo entre los dos salones es evidente también por el hecho que en el Salón de los 26 se trató de evitar los errores que la crítica había evidenciado en el Salón de Artistas Jóvenes, o sea la presencia de obras “desarraigadas”, que fueran simple copia de tendencias en boga en el exterior. Como señaló Engel, en el Salón de los 26 se pudo observar “la benéfica ausencia de ciertas influencias e imitaciones, tan abundantes aún en el Salón de Artistas Jóvenes, especialmente las de marca surrealista”¹⁴⁶¹.

También Luis Alberto Acuña, siempre muy atento cuando viste los paños del crítico, comentó el Salón de los 26, asociándolo al despegue de una generación “modernista”. Señala, en particular, la obra de Eduardo Ramírez Villamizar, que “continúa engendrando formas espectrales, de muy expresiva deformación y cuasi desleído dibujo, reveladoras de una sensibilidad colorística admirable”; la de Alejandro Obregón, que ha dado un viraje “al enrumbar su pintura hacia un purismo formal y conceptual que lo sitúan de un golpe en el sitio de máxima avanzada dentro de la pintura moderna en Colombia”; la de Enrique Grau Araujo, que “se aferra de manera más consciente a las abstracciones cerebrales, tan ricas en posibilidades y sorpresas”; además, destaca el purismo de la escultura de Negret, aunque crítica sobre su recurso a los vacíos, ligado a un diálogo con la obra de Henry Moore (y de Oteiza). Los vacíos, a los ojos de Acuña, representan una “negación de la forma” que produce “un desagradable efecto anti-plástico”; asimismo, las cavidades que se abren en las esculturas representan el efecto del claroscuro, que es pictórico y no escultórico, lo que a su juicio genera una confusión de lenguajes. Es significativo notar que Acuña enrola en el naciente movimiento “modernista” también al siqueirista Alipio Jaramillo, en cuanto es su

¹⁴⁶⁰ Walter Engel, “Plásticas”, en *Revista de Las Indias*, Bogotá, no. 105, septiembre-octubre de 1948, pp. 511- 521.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*

obra de ese periodo no se contentaba con pintar monumentales figuras de obreros y campesinos, sino que intentaba “condensar en formas poliédricas el mundo en acción que bulle en su cerebro”¹⁴⁶².

Asimismo, Jorge Gaitán Durán, joven crítico que se propuso apadrinar a la nueva generación de artistas, interpretó el Salón de los 26 como sintomático de la eclosión de un movimiento “modernista”. En el artículo “La nueva pintura colombiana”, aparecido en *El Tiempo*, destaca que la pintura moderna – desde Cezanne a Gauguin, a Dalí, a Rousseau y a Picasso – posee una honda dimensión técnica, que los colombianos empiezan finalmente a estudiar y a conocer¹⁴⁶³. Rebatiendo a quienes rechazan la pintura moderna por arbitraria, argumenta que los descubrimientos técnicos que están a la base del arte moderno se enraízan en la tradición; que son el fruto de una evolución y no de rupturas radicales. En particular, refiriéndose al panorama colombiano, señala que han habido muchos tanteos aislados, muchas copias sin alma de los maestros europeos del “modernismo”, pero que falta todavía un movimiento plástico constituido por individuos conectados por medio de una red. En su análisis, las cosas empiezan a cambiar con el Salón de Artistas Jóvenes de 1947, a partir del cual la joven pintura colombiana comienza a coordinarse, y luego, con el *Salón de los 26*, se evidencia “un progreso tanto colectivo como individual” con relación al año precedente. En línea con Acuña, Gaitán Durán señala que en el Salón de los 26 desaparece el pastiche “surrealista”, pero agrega que, desde su punto de vista, sigue habiendo una falla en la tendencia a lo decorativo y superficial¹⁴⁶⁴. Obregón, a su juicio, es el líder indiscutido del joven movimiento: “Finalmente de Alejandro Obregón afirmo categóricamente que es uno de los más grandes que ha dado Colombia en toda su historia”¹⁴⁶⁵.

¹⁴⁶² Luis Alberto Acuña, “La pintura colombiana en 1948”, en *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1948, pp. 17-18.

¹⁴⁶³ Jorge Gaitán Durán, “La nueva pintura colombiana”, *El Tiempo*, recorte de prensa del archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, n. 4002.

¹⁴⁶⁴ La difusión del surrealismo en Colombia resiente de la fuerza que esta corriente adquirió en Estados Unidos y en México durante los años cuarenta a raíz de la llegada como exiliados, por causa de la Segunda guerra mundial, de muchos de los principales representantes europeos de esta corriente.

¹⁴⁶⁵ Jorge Gaitán Durán, “La nueva pintura colombiana”, *op. cit.*

32 artistas de América

Otro momento importante del periodo en el cual Obregón dirigió la Escuela de Bellas Artes fue cuando entró en contacto con el crítico cubano José Gómez Sicre, jefe de la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.), para organizar la etapa colombiana de la exposición itinerante *32 artistas de América*, que el funcionario de la OEA había curado desde Washington con obras provenientes de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Los dos se conocieron a distancia, por carta. Obregón, en calidad de director de la Escuela de Bellas Artes, fue contactado por Gómez Sicre al fin de organizar la etapa colombiana de la exposición. Al comienzo, nada dejaban presagiar que de allí a poco entre los dos comenzaría una larga amistad y una serie de importantes colaboraciones profesionales.

La muestra abrió el 8 de febrero de 1949 en el Museo Nacional, despertando grande atención de parte del público y de la crítica. Entre los artistas latinoamericanos, había obras de José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Pedro Figari, Cándido Portinari, Amelia Peláez, Diego Rivera, Torres García, Eduardo Kingman, Rodrigo Peñalba, Héctor Poleo, Alejandro Otero, Mario Carreño, Carlos Mérida, Mateo Manaure; mientras de Colombia figuraban “La ciudad dorada” de Luis Alberto Acuña y “Bogotá” de Gonzalo Ariza, dos obras adquiridas por Lincoln Kirstein durante su viaje por Latinoamérica en 1942.

Los historiadores convergen en considerar que el conjunto de las obras expuestas no era de altísima calidad. Las firmas eran altisonantes, pero no había casi obras maestras; y tampoco había un gradiente elevado de “modernismo”¹⁴⁶⁶. Sin embargo, para el pequeño medio local, se trató de un evento realmente excepcional, que proporcionó la oportunidad de medir el nivel de lo que se hacía en Colombia con lo que se hacía en el resto de la región.

A pesar de tener un carácter heterogéneo, la muestra representó un espaldarazo para al montante “modernismo” colombiano. Esto no escapó a Luis Alberto Acuña, artista

¹⁴⁶⁶ Véase el análisis que de esta exposición hace Claire Fox in *Making art panamerican, op. cit.* El bajo gradiente de “modernismo” se debía también al hecho que la mayoría de las obras expuestas habían sido adquiridas por el MoMA en años anteriores, con base en un criterio no nítidamente “modernista”.

moderno, pero que miraba con desconfianza las tendencias “modernistas”. En una nota publicada en febrero de 1949, Acuña comenta: “Séame consentido afirmar que dentro de la impresión de algarabía que este certamen produce, los dos lienzos colombianos dejan una sensación de serenidad y compostura bien diferentes por cierto del sensacionalismo modernista, tan explícito casi en la totalidad de lo expuesto”; y luego manifiesta, sin rodeos, el fastidio que sentía hacia las últimas tendencias del arte en Colombia: “Nuestros pintores están demasiado preocupados por saber que acontece en Europa, cuáles son las más recientes modalidades impuestas por los adalides ultraístas, qué pasa en los estudios parisienses; y con las narices metidas en las revistas y los “magazines” que les traen las anheladas noticias, permanecen de espaldas a los problemas sociales, a las peculiaridades locales, a la propia tradición, y diríase que deliberadamente oponen resistencia a las influencias ambientales y telúricas, únicas que, junto con la esmerada depuración del oficio debieran preocuparlos...Huyendo de gastados formulismos académicos hemos caído, lastimosa e irónicamente, en una dictadura mucho más odiosa, cual es la que imponen las modas, la actual escuela de Paris, el “snob” y los ismos”¹⁴⁶⁷.

Artistas como Obregón, Marco Ospina, Negret, Ramírez Villamizar y Grau debieron sentirse aludidos por las palabras de Acuña; pero, con la excepción de Ospina, que nunca viajó a Europa y nunca se entregó del todo al “modernismo”, nadie pareció escuchar las admoniciones del maestro santandereano; al contrario, entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, todos viajaron a Europa, la mayoría a Paris, donde su respectivo “modernismo” se profundizó, se hizo más sólido, poniendo las bases para la definitiva maduración de sus estilos.

Obregón fu el primero en abandonar el país. En mayo de 1949 dejó la dirección de la Escuela de Bellas Artes y a final del año salió para Francia, donde se quedaría hasta 1955. Lo mismo, aunque con itinerarios diferentes, harían luego Negret, Ramírez y Grau. Pero Acuña, cuya desconfianza hacia Paris venía de los años veinte, se equivocaba al afirmar que estos artistas

¹⁴⁶⁷ Luis Alberto Acuña, *32 pintores de América*, febrero de 1949, sin indicación de medio, recorte de prensa del archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, n. 3942.

permanecían “de espaldas a los problemas sociales, a las peculiaridades locales, a la propia tradición, y diríase que deliberadamente oponen resistencia a las influencias ambientales y telúricas, únicas que, junto con la esmerada depuración del oficio debieran preocuparlos”. Al revés, la trayectoria de cada uno de ellos muestra el desarrollo de un fuerte compromiso con su tierra, solo que el lenguaje al cual recurrían para expresar este compromiso ya no era el realismo monumental, sino el “modernismo”, entendido en sentido amplio. De esta manera, el motivo de largo alcance de la “nacionalización de las imágenes” no se cortó con la aparición de estos artistas, solo cambió de signo estilístico.

La exposición en Galerías de Arte

Sin embargo, antes de dejar una Colombia cada vez más sumida en la violencia bipartidista, para mudarse en una París donde al contrario, luego de la guerra, había una ferviente vida cultural en todos los ámbitos y donde había, además, una grande colonia de escritores, intelectuales y artistas latinoamericanos que buscaban formas nuevas para expresar lo distintivo de su tierra, Obregón realizó una última, importante exposición individual en Galerías de Arte, un espacio comercial privado que había sido fundado entre junio y julio de 1948 en un local de la Avenida Jiménez y que pronto, gracias a exposiciones de artistas como Marco Ospina, Negret, Grau, Ramírez Villamizar y el propio Obregón, se volvió un importante canal para la comercialización y consolidación del “modernismo” en Colombia¹⁴⁶⁸.

La exposición tuvo lugar en mayo de 1949, el mismo mes en que el artista renunció a la dirección de la Escuela de Bellas Artes, y evidenció el comienzo de nuevas exploraciones estilísticas de parte del artista. Al lado de trabajos de periodos anteriores, había una serie óleos ejecutados para la ocasión que se caracterizaban por ser pintados rápidamente y

¹⁴⁶⁸ El número 14 de la revista *Espiral*, publicado en julio de 1948, señala la abertura de Galerías de Arte en la Avenida Jiménez n. 5-61. La inauguración fue una colectiva que combinó maestros colombianos con piezas imprecisadas de maestros extranjeros como Masereel, Degas, Rodríguez Luna, Vlaminck, Modigliani. Obregón expone allí en 1949.

tener un pequeño formato. “Voy a pintar cuadros más espontáneos o que parezcan espontáneos” habría anunciado Obregón en un café, antes de empezar esta última serie¹⁴⁶⁹.

Walter Engel, al cual el artista confesó de haber pintado un cuadro por día en el mes de abril – el mes antes de la exhibición -, habla expresamente de una “época espontánea” para los trabajos recientes. Esta nueva época, bien representada por un óleo como *Fruta negra* (Fig. 295) y anticipada por trabajos de poco anteriores como *Nube gris*, *Mesa roja*, *El vaso*, *Retrato de mujer* o *Astigmatismo*, llegaba tras una “época gris”, representada por una obra como *Retrato del pintor*, y una “época oscura”, en la cual se puede incluir un trabajo como “*Masacre-10 de abril*”¹⁴⁷⁰.

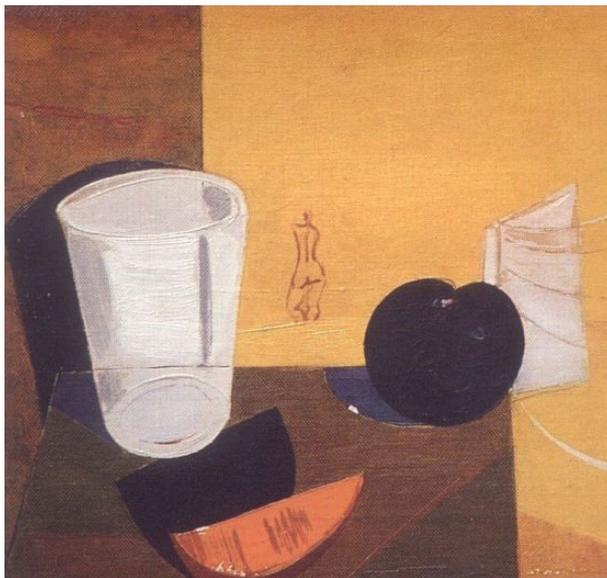


Ilustración 295 - Alejandro Obregón, *Fruta negra*, óleo sobre tela, 1949.

El joven Jorge Gaitán Durán, desde un enfoque que combinaba “modernismo” y americanismo, no se alejó mucho de la interpretación de Engel al subrayar, en una nota, que los óleos presentados por primera vez evidenciaban cierto relajamiento de la anterior

¹⁴⁶⁹ Walter Engel, “Alejandro Obregón (Galerías de Arte)”, en *Revista de Indias*, Bogotá, marzo-abril 1949, pp. 312-316.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

maestría, que sin embargo era compensado por un acento más personal. Su reflexión se concentra sobre el tema del color. Por ejemplo, en *Fruta negra*, quizás el más emblemático entre los nuevos trabajos, el crítico interpreta el contraste del amarillo puro y brillante del fondo con el negro de la fruta como la expresión de un contraste entre alegría y tragedia¹⁴⁷¹.

Pero lo más interesante es quizás el paralelismo que Gaitán Durán instituye entre el colorismo de Obregón y el de Andrés de Santamaría, a quienes considera – con varios años de anticipación con respecto a Marta Traba – los dos ápices del arte moderno nacional, entendido en sentido “modernista”. En ambos reconoce “cierto profundo y dramático espíritu colorístico, brotando como llama viva y naciente del suelo americano y desbordando la técnica europea de sus sorprendidos realizadores”¹⁴⁷².

Esta valoración de la técnica pictórica europea con relación al desarrollo de un arte americano de calidad es un elemento que hay que destacar, en cuanto señala un decidido alejamiento de esa hostilidad hacia toda influencia europea que había sido propagandeadada por figuras como Siqueiros y sus secuaces. “Hay que decir muy claramente – escribe - que son absurdos todos esos intentos teóricos y prácticos de hacer pintura americana verdadera, universalista y total, sin tener como piso la gran tradición plástica europea. Para construir el edificio de la pintura americana es necesario que los pintores americanos sepan pintar; mejor dicho, que tengan ese hondo conocimiento del oficio y del material, sin el cual toda idea o plan estético fracasa en las exterioridades del lienzo o del muro”¹⁴⁷³. Esta consideración, afín al pensamiento de Oteiza, era compartida por la mayoría de los jóvenes de orientación “modernista”, muchos de los cuales pronto iban a ir a Europa para perfeccionar su oficio, y se contraponía, como ya mencionado, a los planteamientos de Siqueiros y de los pedronelistas.

Asimismo, Gaitán Durán se muestra consciente que la pintura de Obregón no termina en el colorismo, sino que tiene también un costado constructivo que se enraíza en Cezanne y en

¹⁴⁷¹ Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Obregón”, *Suplemento literario de El Tiempo*, 22 de mayo de 1949, p.

3

¹⁴⁷² *Ibid.*

¹⁴⁷³ *Ibid.*

la evolución del cubismo. “Parece – escribe - encerrar la clave de la pintura actual en el intento de los más notables neo-cubistas de conseguir con una síntesis plástica una totalidad vital [...] Más en él – como en otros eminentes neo-cubistas, por ejemplo, Rufino Tamayo – el intento de construcción o reconstrucción no obedece ya a un concepto [...] científico de la geometría sino a un concepto poético e intuitivo de ella. No se trata ya de aplicar la fórmula de Cezanne, ni el empirismo matemático-estético del cubismo, sino de hallar una lírica geometría plástica donde el plano, la línea y el color van integrándose e integrando un mundo de profundidad y drama. De ahí los súbitos y hermosos rompimientos de la estructura geométrica en la pintura de Obregón. El artista cura la composición, pero lo que deslumbra es el color”. A este punto, se vuelven a conectar Obregón y Santamaría, en cuanto “por distintos caminos y con distintas intenciones ambos rozan el expresionismo, ese realismo mágico que expresa el mundo de las sensaciones a través del color”¹⁴⁷⁴.

La combinación entre la exposición de Obregón en Galerías de Arte y esta lectura de Gaitán Durán, en la cual el artista es puesto en relación, entre otros, con figuras como Santamaría, Cezanne, Tamayo y los neocubistas, nos habla del delinearse de un frente “modernista” militante en la Colombia del tiempo; pero un frente que, a pesar de la explícita voluntad de reconectarse a la técnica y a las experiencias plásticas de origen europeo, no dejaba de tener un acento americanista.

El avance de este “modernismo” americanista es aún más claro si se consideran las ventas de la exposición. De no vender nada el año anterior en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Obregón pasó a romper el récord de ventas de Galerías de Arte. “Hace apenas un año – recuerda una nota de *Semana* -, Obregón expuso numerosas obras en otro centro bogotano. Ninguna pudo ser vendida. En esta nueva oportunidad, contra lo que él mismo esperaba, ha superado, en cambio, el récord individual de ventas de las Galerías: quince

¹⁴⁷⁴ Ibid. Un comentarista con el seudónimo zoliano de Germinal explica así el proceso por medio del cual Obregón, gracias a la libertad estilística proporcionada por el “modernismo”, logra transformar la realidad en poesía: “En su pintura, Obregón desindividualiza los objetos naturales, pero en vez de reducirlos a fórmulas rígidas los transforma en obras de arte, y aunque él lo niegue, se encamina hacia la poesía; lo plástico lo transmuta en poético: una nube gris, un tallo de una flor, la mancha amarilla de un mantel, etc.”. (Germinal, “Alejandro Obregón, pintor moderno”, en *Proa*, Bogotá, n.21, marzo de 1949, pp. 30-36).

telas en menos de dos semanas, por valor de \$4.000 (de los cuales se deduce la empresa dueña del local un jugoso 30%). Los admiradores de Obregón dicen: “Los resultados de las dos exposiciones demuestran que el ambiente para el arte moderno se ha ampliado en Bogotá, y que Obregón goza ya de un sólido prestigio artístico”. Quienes desprecian esa clase de pintura se explican el fenómeno de ventas por el “snobismo” de gentes que no entienden nada de pintura moderna, pero que adquieren las expresiones de ellas porque se ha puesto de moda”¹⁴⁷⁵.

Posiblemente hubo algo de ambos factores – a manudo modernización y esnobismo han ido de la mano - pero queda el hecho que las ventas aumentaron, lo que implica una mayor difusión del gusto “modernista”; una mayor difusión que, como sucedió en otros países, puede ser puesta en relación con el emerger de nuevas élites económicas de origen industrial. Estas nuevas élites, por su misma naturaleza, estaban más abiertas al “modernismo” con respecto a las viejas élites, cuya riqueza radicaba principalmente en el campo. Lo que entraba en juego, en favor de Obregón y de los artistas jóvenes, era el proceso de modernización de la sociedad.

Al respecto, el investigador Juan Camilo Serna propone una lectura en clave socioeconómica de los cambios en el consumo cultural que se dieron en Colombia entre los cuarenta y los cincuenta:

“Un punto que vale resaltar son las explicaciones que se dan acerca de este viraje del consumo cultural colombiano. Estas opiniones, que en últimas se resumen en lo mismo — que bien puede ser por un ambiente favorable o por un apetito por la novedad—, denotan un cambio en el medio colombiano. Para explicarlo resulta imperativo considerar el ambiente económico de estos años, que permitió la aparición de un mercado del arte. En su libro La mentalidad del colombiano, Carlos Uribe Celis ofrece un panorama general del

¹⁴⁷⁵ “Pintura en discusión”, en *Semana*, Bogotá, 14 de mayo de 1949, pp. 22-26. El artículo habla de la exposición de Obregón en Galerías de Arte, poniendo en evidencia el despegue del modernismo.

contexto de las décadas de 1940 y 1950 para comprender procesos culturales ocurridos durante esos años. Describe los años cuarenta como “años de contradicción política y maduración o, propiamente, aceleración de los procesos capitalistas”. Entrando en la década de los cincuenta, el mismo autor menciona el perfeccionamiento del “proceso iniciado a partir de 1945, que se resume en tres palabras: capitalismo y violencia acelerados. [...] La economía creció a buen ritmo prácticamente durante diez años que cubrieron los gobiernos de Ospina Pérez, Laureano Gómez y el general Rojas, quien disfrutó de una excelente bonanza cafetera en el año de 1954”. La estabilidad económica del país fue posible, en gran parte, gracias a una de las mayores bonanzas cafeteras del siglo xx, junto a la provechosa economía de posguerra, que permitió el incremento acelerado de los precios de exportación en relación con los de importación. Esto benefició la producción industrial, la inversión extranjera y la inversión nacional en infraestructura y medios de comunicación. De acuerdo con lo anterior, Marco Palacios afirma que “bajo estos signos cuajó una élite plutocrática más heterogénea [...] Bajo estos principios se formó una élite de poder más compacta y moderna, ajena al mundo del populismo latinoamericano”. Específicamente para el caso del posicionamiento de las Galerías de Arte es necesario tener en cuenta las consecuencias sociales y culturales de la situación económica del país en los años mencionados. A partir de esta coyuntura se establece una nueva élite con capacidad económica para invertir en obras de arte y con un interés determinado por los fundamentos de la cultura moderna. Esta élite emergente pretende consolidarse en su posición mediante una serie de herramientas de diferenciación social que la legitimen dentro de un entorno social y la separen de la élite agraria que ha imperado en el país hasta este momento. Así, las explicaciones que se dan del éxito de la exposición de 1949 de Obregón se pueden sintetizar en una sola: el ambiente favorable para las incipientes expresiones del arte moderno se debe al interés de una nueva élite que pone “de moda” estas expresiones novedosas. Esto se suma al prestigio de Obregón, quien, en el momento, está a la cabeza del movimiento de la pintura moderna en Colombia”¹⁴⁷⁶.

¹⁴⁷⁶ Cit. en Julián Camilo Serna, “El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)” en *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, n. 17, 2009, pp. 69-71; accesible online: <file:///F:/DOCUMENTI%20X%20CAP%206/serna,%20ensayo%20primeras%20galerias%20en%20bogota.pdf>

Los albores heroicos del “modernismo” en Colombia reflejaban, y al mismo tiempo empujaban, un más amplio proceso de modernización sociocultural, política y económica, cuyo alcance no era solo nacional, sino universal. Lo señaló con exactitud Luis Alberto Acuña, justo hablando de Obregón: “No hay sector de la cultura ni latitud geográfica que no hayan captado o asimilado en forma más o menos directa o vigorosa las influencias de tan tremendo estado de transición y es así como en arquitectura, en pintura, en poesía asistimos en Colombia al momento de la aparición de los síntomas reveladores propios de ese clima de evolución universal. Adalid de las más atrevidas insurgencias, dentro del movimiento de nuestra pintura, Obregón representa, con suficiente obra, el blanco de las contradicciones, la nota desconcertante, el objeto de los más ardidados y revesados comentarios y todo ello porque el mundo que plasma no es ya el de las interpretaciones veristas, más o menos directas, sino el que él transfigura en el laboratorio cerebral de su propio concepto. Cada cosa, cada fenómeno, sorprendidos en la realidad, diríase que después de objetivados son sometidos por él a una esquematización estilística, a una depuración esencial, a una deformación expresiva, a una versión novedosa. Y es que Obregón no transcribe: ¡traduce! Es un estupendo traductor de la verdad tangible, cotidiana y vulgar, a un idioma nuevo, inteligible para unos, rico en sugerencias y en hallazgos para otros”¹⁴⁷⁷.

La partida de Obregón para Europa marcó el comienzo de una desaceleración, pero no el fin, de este proceso de modernización del arte y del gusto en Colombia; y al regreso del artista, en 1955, tal proceso se reanudaría con aún mayor vigor.

¹⁴⁷⁷ Luis Alberto Acuña, “La pintura de Alejandro Obregón”, en *El Tiempo*, 4 de mayo de 1949, p.5. Nótese la perfecta adherencia de cuanto escribe Acuña con cuanto afirma el mismo Obregón en su nota sobre “Pintura moderna”, citada anteriormente.

Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004)

El nortesantandereano Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004) fue otro de los artistas que en la segunda mitad de los años cuarenta empezaron a explorar los derroteros del “modernismo”. Llegó a Bogotá en 1941 para empezar estudios de arquitectura, pero los abandonó en 1943 para dedicarse a su verdadera vocación: las artes plásticas. Estudió por un bienio decoración en la Escuela de Bellas Artes de la capital (1944-45) y luego comenzó su carrera como artista, abriéndose gradualmente paso dentro del pequeño, pero reñido sistema artístico nacional.

Su acercamiento al “modernismo”, del cual se volvió uno de los intérpretes más radicales, tiene una fecha relativamente precisa: el encuentro con el escultor Edgar Negret en el marco del VII Salón Nacional de Artistas, que tuvo lugar en 1946.

Antes de esa fecha, el artista realizó sobre todo acuarelas de temáticas tradicionales - retratos de familiares y amigos, bodegones, vasos de flores, paisajes - con un estilo figurativo de corte naturalista. Una selección de estas primeras acuarelas fue expuesta en una colectiva de 1945 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional; y también, el año siguiente, en una exposición individual en la Sociedad de Ingenieros de Bogotá¹⁴⁷⁸. Acerca de esta última exposición, un comentario aparecido sobre *Proa* habló de un “decorativismo placentero” que hacía presagiar “un porvenir de ilustrador muy a la moda”¹⁴⁷⁹. Mientras tanto, Ramírez empezó también a dedicarse a la técnica del óleo y con el retrato de *Lilian Peñuela*, pintado en 1946 (Fig. 296), alcanzó el culmine de la primera etapa de su trabajo.

¹⁴⁷⁸ En una nota aparecida en agosto de 1946 sobre *Sábado* acerca de la exposición de Ramírez Villamizar en la Sociedad de Ingenieros, Guillén Martínez define a Ramírez Villamizar como un esteta que trae inspiración de motivos de la vida cotidiana. Mientras Jorge Gaitán Durán, en el artículo “El año artístico de 1946” (sin indicación de medio, ca. finales de 1946, en Archivo Eiger n. 3974) comenta que “ofreció una exposición de acuarelas, notables por el equilibrio entre la nueva y la vieja temática pictórica. Su color es muy débil todavía, pero posee innegables aciertos en el dibujo y en la composición”. La referencia de Gaitán Durán, uno de los padrinos del naciente movimiento “modernista”, a la “nueva temática pictórica” parece preludiar a los desarrollos futuros del artista.

¹⁴⁷⁹ Ernesto Volkening, “Las metamorfosis”, en *Proa*, Bogotá, marzo de 1953, sip.



Ilustración 296 - Eduardo Ramírez Villamizar, retrato de Lilian Peñuela, óleo sobre tela, 1946.

El retrato fue presentado en el VII Salón Nacional de Artistas y obtuvo el segundo premio de pintura. Pero el encuentro con Negret, acontecido durante ese mismo certamen, terminó alejando rápidamente la pintura de Ramírez Villamizar del camino que había seguido hasta aquel momento¹⁴⁸⁰.

La amistad con Negret se consolidó durante 1947, cuando Ramírez Villamizar, gracias a una invitación de la Universidad del Cauca, pudo trabajar por siete meses codo a codo con el escultor en Popayán. Durante este periodo, el payanés lo puso al tanto de todas las cuestiones estéticas que había debatido con Oteiza, quien acababa de irse del país, y desde aquel momento la obra del nortesantandereano empezó a mirar con decisión hacia las corrientes del arte moderno europeo, en particular a la vertiente expresionista.

“Cuando conocí a Negret – dijo Ramírez -, [él] estaba enriquecido por esos años de experiencia con Oteiza, y todos esos conocimientos me los transmitió a mí, a su vez

¹⁴⁸⁰ En el salón Ramírez Villamizar se adjudicó el segundo premio.

enriquecidos y elaborados por él. Ese encuentro fue importantísimo para mí y siempre lo consideraré una de las cosas más maravillosas que me han pasado en la vida”¹⁴⁸¹.

El dialogo con Negret, sin embargo, no se tradujo en un parecido estilístico entre los trabajos de los dos amigos. Ambos compartían un interés por las temáticas sagradas y una acentuada vocación hacia el lirismo, pero sus lenguajes no se acercaron. Los acomunaba sobre todo una voluntad de fondo de explorar las posibilidades plásticas abiertas por las vanguardias europeas. Por esto unieron sus fuerzas y empezaron a realizar exposiciones conjuntas: en la Universidad del Cauca en Popayán (1947), en la Escuela de Bellas Artes de Cali (1947), en la Sociedad Colombiana de Ingenieros de Bogotá (1948) y en la *New School of Social Research* de Nueva York (1949), donde con ellos expuso también Enrique Grau.

¿Qué dirección tomó la pintura Ramírez Villamizar luego del retrato de Lilian Peñuela? Primero hubo una etapa intermedia, representada por una obra como *Mujer lunada* (1947 – Fig. 297), donde cierto sintetismo en la representación se combina con una atmosfera surrealista y decó. Presentada en el Salón de Artistas Jóvenes de Bogotá (1947), la pieza se adjudicó el segundo premio. Pero pronto el artista comenzó a alejarse mayormente del referente natural y a realizar una serie de trabajos donde determinadas opciones formales (deformaciones, sintetismo en la representación de las formas naturales, pastosidad de la materia pictórica, función lírica del color) eran utilizadas para tratar temas de cuño simbolista, atinentes a las esferas de la violencia y de lo sagrado.

¹⁴⁸¹ Margarita Vidal, “Las grandes pasiones de un escultor”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 13 de octubre de 2002, p.3.



Ilustración 297 – Eduardo Ramírez Villamizar, Mujer lunada, 1947.

Otra figura que, junto a Negret, pudo tener cierta influencia en el giro estilístico que Ramírez Villamizar experimentó hacia 1947 fue el joven crítico Jorge Gaitán Durán, el organizador, al lado de Luis Vidales, del Salón de Artistas Jóvenes. En un largo artículo dedicado al salón, Gaitán Durán puso en evidencia algunos límites de la obra presentada por el nortesantandereano y es posible que sus comentarios hayan contribuido a impulsar un cambio de ruta de parte del artista. “A mí se me hace - escribió - que esa pintura, cuyo más caracterizado representante es Eduardo Ramírez Villamizar, le hace falta empaparse más en lo humano, en la lucha universal, en la fuerza telúrica, en los grandes sentimientos que dominan hace siglos al hombre. Ramírez Villamizar es un pintor admirablemente dotado, pero da la sensación en varias obras de que desperdiciara su talento y sus posibilidades en el toque final que da la fuerza y la eminente calidad plástica. Por otra parte, posee frescura,

conocimientos técnicos, e inclusive cierto misterio y poesía que se frustran cuando ya parecen palpables y vivos"¹⁴⁸².

Lo que Ramírez Villamizar empezó a pintar a partir de 1947 parece responder tanto a las solicitudes formales de Negret como a las observaciones de corte humanista de Gaitán Durán. Aparecen nuevos referentes pictóricos (Van Gogh, Rouault, Soutine, Munch) por cuya repercusión las figuras se simplifican y deforman, la materia pictórica se vuelve pastosa y el color empieza a asumir un valor netamente expresivo. "Van Gogh – comentó el artista - me estaba influenciando terriblemente. Porque él es el gran expresionismo llevado a la locura. La textura, el color, todo eso es como un máximo de pasión, de expresividad. Pero mi gran amor fue Rouault, a él sí lo copié sin miedo, en una estada en Popayán, pero después, claro, llegó la época en que eso comenzó a calmarse y empecé a hacer figuras totalmente planas"¹⁴⁸³. Es el caso de trabajos como *Girasoles*, *Mujer lunar*, *La lucha entre Jacob y el ángel* o el *Martirio de San Sebastián* (Figg. 298 al 301).

Gaitán Durán dio su visto bueno a esta búsqueda del artista. En una nota de finales de 1947, publicada en la *Revista de Indias*, se refiere al *San Sebastián* del artista como a "una interpretación auténtica del hombre desgarrado de nuestra época", agregando que su obra "ha ganado inmensamente en estructuración. Su arte posee ya calidades propias e integrales. Está concebido dentro de ciertas líneas, quizá algo abstractas, pero que no sofrenan el poderoso impulso lírico, el fuerte aluvión trágico, la tensión sanguínea y agonista"¹⁴⁸⁴.

¹⁴⁸² Gaitán Durán escribió estas palabras en una nota sobre el Salón Artistas Jóvenes y luego las reportó en un artículo publicado a finales de 1947 sobre la *Revista de Indias*: Jorge Gaitán Durán, "La pintura de Eduardo Ramírez", en *Revistas de las Indias*, Bogotá, no. 100, octubre-diciembre de 1947, pp. 151–152. En este artículo, el crítico reivindica, implícitamente, su agencia y su mérito en el desarrollo de la obra del artista.

¹⁴⁸³ Fausto Panesso, *op. cit.*, p 98

¹⁴⁸⁴ Jorge Gaitán Durán, "Plásticas: la pintura de Eduardo Ramírez", *op. cit.*



Ilustración 298 – Eduardo Ramírez Villamizar, Girasoles, ca. 1947.



Ilustración 299 - Eduardo Ramírez Villamizar, La lucha entre Jacob y el Ángel, ca. 1947.

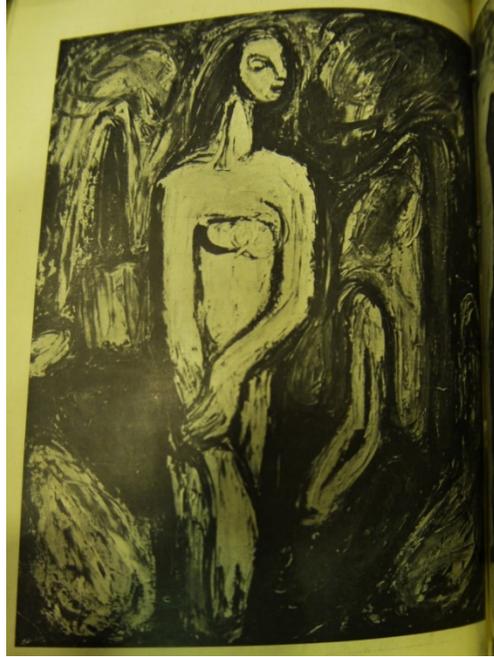


Ilustración 300 – Eduardo Ramírez Villamizar, Mujer lunar, ca. 1947.



Ilustración 301 – Eduardo Ramírez Villamizar, El martirio de San Sebastián, ca. 1947.

Años después, Marta Traba comentaría de la siguiente manera esta etapa de su pintura: “Eduardo Ramírez Villamizar comenzó hundiendo las manos a conciencia en el pantano original, para sacar sus primeras obras violentamente expresionistas, comprometidas de manera ingenua, bárbara y casi siempre errada, con la materia untuosa de Van Gogh o la agónica de Soutine. Este expresionismo inicial, de pura cepa europea que no podía ni trataba de disimularse, parece haber satisfecho hasta la náusea el hambre de movimiento de Ramírez Villamizar”¹⁴⁸⁵.

En otra ocasión, la misma crítica ha puesto en relación esta fase expresionista del artista con el clima de violencia política que el país empezó a vivir durante la Restauración Conservadora. “Ramírez Villamizar – escribió - pertenece a la generación de la violencia... Contra un miedo que reviste todas las características ya incontrolables del pánico, el arte colombiano no podía tener más que alternativas radicales: o negar o denunciar de plano... En el año 46 (sic), además, al iniciar su obra revela una extraña compenetración con el caos; sus primeras pinturas expresionistas, negras, enlodadas por un empastelamiento anárquico, crucifican personajes macilentos”¹⁴⁸⁶. Esta lectura, sin embargo, resulta débil y el propio Villamizar se ha encargado de desmentirla, reconduciendo su pintura de la época no a una voluntad de denunciar lo que pasaba a su alrededor, sino al peso de unas temáticas de orden literario y religioso, reconducibles a la tradición romántico-decadente: “Mis pinturas eran expresionistas con temas religiosos, temas poéticos y de violencia. No la violencia directa que estamos sufriendo en Colombia, sino la violencia un poco disfrazada y poetizada. Pintaba calvarios, calaveras de animales y todo eso lo estaba haciendo sin pensar que al lado mío maduraba la verdadera violencia. Y más tarde tuve una reacción a esa violencia, pero no describiéndola, sino mostrando lo contrario de la violencia, como es el construir, el orden, la civilización”¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸⁵ Marta Traba y Hernán Díaz, *Seis artistas colombianos*, ed. Antares, 1963, sip.

¹⁴⁸⁶ Cit. en *Eduardo Ramírez Villamizar: homenaje a los artífices precolombinos*, (cat.), Caracas, ed. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1993.

¹⁴⁸⁷ Cita extraída de la biografía de Eduardo Ramírez Villamizar en la página web de la Corporación Ramírez Villamizar: <http://ramirezvillamizar.com/cronologia>

Dentro de las obras de este periodo, llama la atención el óleo *La llamada* (1947 – Fig. 302) que aparenta ser una versión expresionista del célebre *modulor* del arquitecto francés Le Corbusier, un modelo antropométrico en el cual cada medida se relaciona con la anterior de acuerdo con la proporción aurea (Fig. 303). Le Corbusier desarrolló el *modulor* entre 1942 y 1948, como manera para recuperar la dimensión humana en la arquitectura moderna y es posible que Ramírez Villamizar, quien fue un estudiante de arquitectura, se haya enterado de ello cuando el arquitecto francés, llegado a Colombia para realizar el nuevo plan urbanístico de la capital, fue invitado por Eduardo Zuleta Ángel para dar unas charlas sobre urbanismo a los estudiantes de Universidad Nacional de Bogotá. Las fechas corresponden, ya que tanto la visita de Le Corbusier como la pintura de Ramírez se remontan a 1947. Ahora bien, si a la posible influencia de Le Corbusier sobre Alejandro Obregón, señalada en el párrafo anterior, sumamos la existencia de una relación con la obra de Ramírez Villamizar, obtenemos que la visita del arquitecto francés impactó no solo en la esfera de la arquitectura, sino también en la del arte colombiano de la época. Además, en el caso específico de Ramírez, el nexa con el teórico del *modulor* señala el compromiso “modernista” adquirido por el artista durante la segunda mitad de los cuarenta y, también, una voluntad de combinar “modernismo” y humanismo, en línea con cuanto planteándole por Jorge Gaitán Durán y con cuanto venía teorizando en esos años Alejandro Obregón.

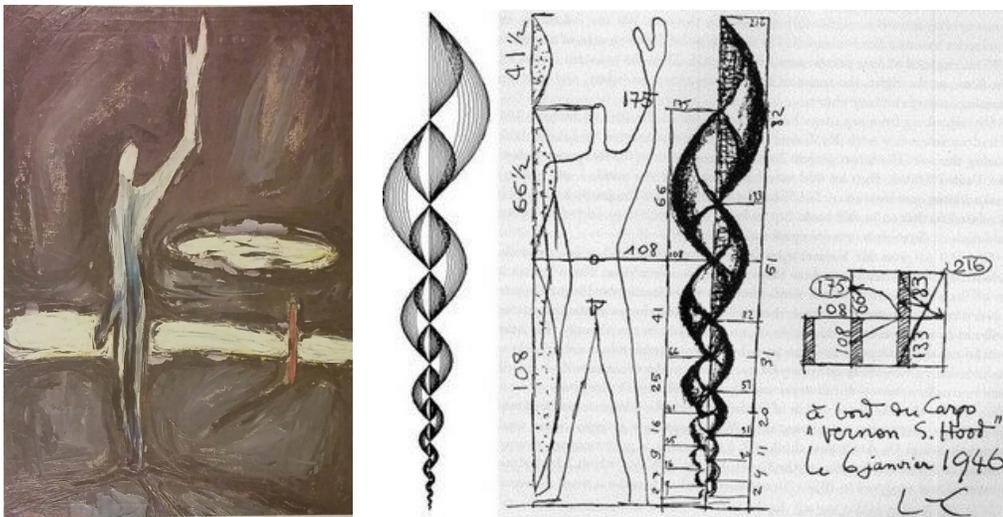


Ilustración 302 – Eduardo Ramírez Villamizar, *La llamada*, 1947.

Ilustración 303 – El *modulor* de Le Corbusier.

Otro giro en la obra del artista se dio en el bienio 1948-49, cuando el expresionismo empezó a diluirse en favor de una pintura de líneas estilizadas y planos amplios. En trabajos como *Endimión* (Fig. 304), *Pescadores* o *Mujer cosiendo* (Fig. 305), la figura humana sigue siendo el elemento central, pero aparece cada vez más supeditada a la arquitectura formal de la obra. Este deslizarse hacia el formalismo fue captado por Marta Traba, cuando escribió que “grandes planos macizos y sedantes, tendientes a la mayor inmovilidad, caracterizan las obras de 1948. La figura humana sigue siendo el motivo central de esta pintura, pero se ve muy claramente cómo se va produciendo una indiferencia cada vez mayor ante el destino de dicha criatura, y como la vehemencia de la composición es puramente formal y está llena de sobresaltos estéticos. Los temas son intrascendentes, porque bordean la realidad y la fantasía sin internarse ni en una ni en la otra, quedando solo como la ilustración de sueños ligeros que rozan los verdaderos significados – escuayeres de trapo, caballos de circo, toros estilizados estirándose sobre lunas fáciles y ojerosas -. Toda esa bambalina disfraza sin convicción el desinterés creciente por el tema y oculta también solo a medias y bajo la apariencia de esta banalidad decorativa, la gran pasión, la pasión cuyo oleaje crece y se hará al fin ensordecedora y excluyente, la pasión por las formas “en sí”¹⁴⁸⁸.



Ilustración 304 – Eduardo Ramírez Villamizar, *Endimión*, ca. 1948-49.

¹⁴⁸⁸ Marta Traba y Hernán Díaz, *Seis artistas colombianos*, op. cit., sip.



Ilustración 305 - Foto de periódico de época donde se reconocen *Mujer cosiendo* (a la derecha) y *Pescadores* (a la izquierda)

Las búsquedas de Ramírez Villamizar en el ámbito del “modernismo” continuaron y se profundizaron durante el bienio 1949-50. Importantes exposiciones en patria (una individual en Galerías de Arte, julio-agosto de 1949¹⁴⁸⁹) y en el extranjero (una colectiva,

¹⁴⁸⁹ Cfr. Sin título, en *Espiral* n.25, Bogotá, agosto de 1949, p.17; Manuel Zapata Olivella, “A propósito de una exposición: Eduardo Ramírez Villamizar, vocación irrevocable”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 10 de julio de 1949, p.4.

junto a Negret y Grau, en la *New School of Social Research* de New York) marcaron el desenvolvimiento de un proceso creativo cada vez más tendiente hacia la geometrización de las formas. Una obra representativa de este periodo es *El domador* (Fig. 306), donde parecen confluír todas las principales sugerencias del primer Ramírez: el expresionismo, el surrealismo y la geometría. La tendencia a sintetizar y geometrizar, sin embargo, aparece también en otra obra de 1950, la *Crucifixión* (Fig. 307).



Ilustración 306 – Eduardo Ramírez Villamizar, *El domador*, 1950



Ilustración 307 - Eduardo Ramírez Villamizar, Crucifixión, 1950.

La evolución estilística de Ramírez Villamizar respondió antes que nada a un proceso interior, pero no estuvo exenta de las solicitaciones de un contexto intelectual particularmente vibrante, como fue el de la Bogotá de finales de los cuarenta. Más allá de la amistad con Negret, el artista era un frequentador del Café Automático, punto de encuentro de intelectuales, escritores y artistas de orientación progresista, y se acercó de manera particular al crítico de origen polonés Casimiro Eiger, que por esos años fue, junto con Jorge Gaitán Durán, uno de los más destacados impulsores del “modernismo” desde el ámbito de la crítica¹⁴⁹⁰.

¹⁴⁹⁰ Esta cercanía está documentada por un carteo que resulta de gran importancia para comprender las dinámicas del artista. Uno de los primeros documentos del acercamiento entre Eiger y Ramírez Villamizar es la transcripción una intervención radiofónica que Eiger dedicó a la exposición conjunta que Negret y Ramírez Villamizar realizaron en 1948 en la Sociedad Colombiana de Ingenieros (cfr. archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2 de marzo de 1948, n. 3220). Hablando de esta muestra, que comenzó poco antes de la inauguración de la IX Conferencia Panamericana y que estuvo sacudida por el Bogotazo, se refiere a la obra de los dos artistas como “atrevida” y “voluntariamente modernista”. Subraya que ambos ya habían salido de la fase de la experimentación y estaban determinados a pisar caminos no recorridos. “Difícilmente – se lee - puede hallarse en Colombia una obra de originalidad más definida, dentro de las corrientes locales y que rompa más decididamente con todas las huellas del pasado”. Hace una referencia al “famoso Salón de artistas jóvenes” de hace un año, reputándolo un “¡momento crucial en la historia de las artes plásticas en Colombia!” pero aclarando que allí la obra de Ramírez tenía todavía elementos tradicionales en el dibujo, la distribución de las manchas de colores y la composición. En la nueva exposición, en cambio, Ramírez exponía 14 lienzos donde manchas de colores en mezcla violenta y abigarrada sugieren

Es a este punto de su trayectoria que Ramírez maduró una decisión de capital importancia para sus futuros desarrollos: transcurrir un tiempo en París (1950-1952) para tomar contacto directamente con las diferentes escuelas “modernistas”. De esta manera, fue sumándose a otros artistas de su misma generación, como Obregón y Negret, que por esos años viajaron al exterior, en especial a Francia, para encontrar nuevas salidas para el arte nacional; salidas diferentes a las del viejo “americanismo” realista-social.

Ramírez llegó a París en septiembre de 1950. El fervor artístico que atravesaba la ciudad lo dejó electrizado. “Mil influencias contradictorias en cosas de arte y uno se siente feliz de vivir y de tener que abrir paso por entre todo este laberinto. Estoy seguro – después de ver tanta pintura – que tengo posibilidades y que esto me va a servir mucho para poder encontrar mi camino”, escribió a Casimiro Eiger¹⁴⁹¹.

En la capital francesa, mantuvo contactos con la colonia de latinoamericanos que vivían allí y, en particular, con los colombianos. De las cartas que envió a Casimiro Eiger, sabemos que se encontró con Jorge Gaitán Duran, quien, como él, se había mudado ese mismo año en la capital francesa en busca de nuevos estímulos intelectuales¹⁴⁹²; y sabemos también que se

la emoción del artista (elemento lírico), pero al mismo tiempo forman conjuntos de fuerte composición. Eiger recuerda algunos de los temas de las obras - “Jarrón de flores” (n.12), el “Descendimiento” (n.8), el “Arlequín” (n.14) – y resalta que en algunos de ellos se percibe la influencia de Rouault (contornos negros; dibujo simplificado; utilización de técnica derivada de la pintura sobre vidrio); asimismo, critica el óleo “La madre”, donde “la técnica de los vitrales sólo alcanza para asegurarle un aire decadente, ‘fin de siglo’, ‘prerrafaelita’, con todo lo que estos términos presuponen de artificio y efectismo exterior”, como queriendo expresar más de lo que efectivamente sintió. Destaca sobre todo el “Ángel flautista” (n.11), precisando que el momento anecdótico (o social) sólo es un fragmento del conjunto, que está supeditado a las necesidades pictóricas, a la composición y a la inspiración interior del artista. “Ni la brutalidad de la factura, ni las masas robustas, ni el contorno fuerte y el violento colorido, disminuyen aquí en nada la composición bella y verídica, con su luz y su claro-oscuro (sobre todo el tono blanco del traje del ángel, en su oposición con la oscuridad del fondo) contribuyendo por lo contrario todos estos elementos a formar una obra unida, un conjunto de armonía perfecta”. Como último, en la pintura n.12 (“Paisaje lunar”) reconoce un eco del expresionismo alemán.

¹⁴⁹¹ Ibid.

¹⁴⁹² Cuando llegó a París, Gaitán Durán venía de un periodo en el cual se había dedicado intensamente a la crítica de arte y, en especial, a la promoción de los jóvenes artistas de orientación “modernista”. En Francia comparó lo que veía con lo que se hacía en Colombia y esto le confirmó que en el país se estaba gestando una generación de jóvenes artistas modernistas de calidad. Así escribió a Casimiro Eiger luego de visitar el Museo de arte moderno: “He ido al museo de arte moderno, que naturalmente es magnífico, y allí he estado junto a los pintores de que tanto hablaba sin saber nada. Sobre todo, Chagall me ha deslumbrado. Los recién aparecidos, mejor dicho, los últimos llegados al museo – debe haber cosas magníficas fuera de todo lo oficial

encontró con Obregón, antes de que este último dejara la ciudad para establecerse en Alba La Romaine, en el sur de Francia¹⁴⁹³. Asimismo, siguió estando muy cerca de Edgar Negret, con quien realizó una ulterior exposición conjunta en la Galerie Arnaud. Pero buscó también el contacto con artistas de vanguardia provenientes de otras partes del mundo y fue sobre todo a partir de los estímulos que recibió de estas frecuentaciones que empezó a poner las bases para una nueva, profunda renovación de su lenguaje plástico.

No conoció personalmente al ya legendario Picasso, pero sí a Brancusi, cuyo lirismo esencial lo dejó deslumbrado, junto con otros grandes maestros del arte moderno occidental. En particular, empezó a ser cautivado por la abstracción. Se inscribió en el *Atelier d'art abstrait*, recién fundado por Jean Dewasne y Edgar Pillet, en el cual se practicaba la abstracción geométrica; y visitó también con frecuencia la galería Denise René, otro foco del arte geométrico y cinético de la posguerra. Sus principales influencias, en ese periodo, fueron artistas como el ya mencionado Dewasne, Ellsworth Kelly, Jesús Soto y Víctor Vasarely.

Gradualmente, lo que en sus obras había quedado de expresionista y surrealista se fue esfumando en favor de unas búsquedas abiertamente formalistas, donde líneas, planos y modulaciones cromáticas ya no servían para representar el “espanto del mundo” (la expresión es de Casimiro Eiger) sino para construir universos armónicos y ordenados, en los cuales el lirismo – elemento constante en su trabajo – iba pasando del orden de lo pasional al orden de lo metafísico y de lo contemplativo. En París, Ramírez Villamizar se transformó de un artista que aceptaba con angustia el caos del mundo, en un artista decidido a poner orden en ese caos.

En un primer momento, sus obras – en muchos casos desarrolladas a partir de referentes objetivos como copas y floreros - siguieron teniendo una textura y unos matices atmosféricos que las mantenían dentro de una dimensión lírico-expresiva (Figg. 308 a 310).

– sí me desconsolaron: son de una mediocridad absoluta. Nuestros pintores jóvenes son por lo menos mucho más interesantes” (Carta de Jorge Gaitán Durán a Casimiro Eiger, 15 de junio de 1950, en archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, MSS775, n. 0182)

¹⁴⁹³ Carta de Eduardo Ramírez Villamizar a Casimiro Eiger, 26 de septiembre de 1950, en archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, MSS775, n. 0183.

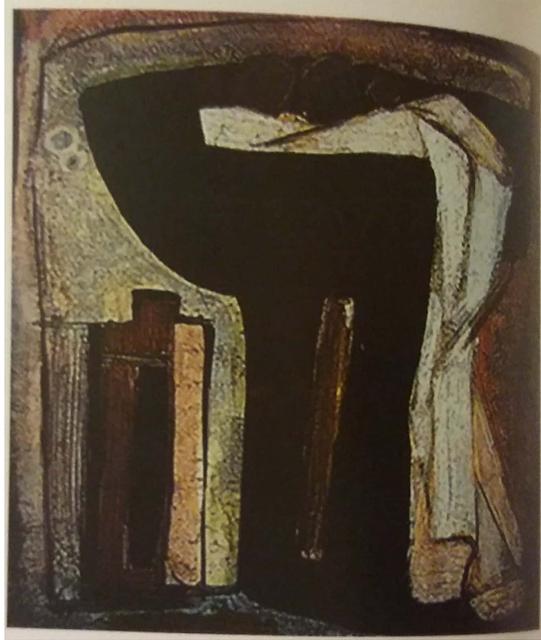


Ilustración 308 – Eduardo Ramírez Villamizar, Bodegón, 1950.



Ilustración 309 – Eduardo Ramírez Villamizar, Copa azul, óleo sobre papel, 1953.



Ilustración 310 - Eduardo Ramírez Villamizar, Cáliz, ca 1952-53.

Sin embargo, luego de su regreso a Bogotá, adonde expuso en la Biblioteca Nacional (1952) y en nuevos espacios privados con vocación “modernista” que fueron abriendo en aquellos años, como las galerías Bucholz (1953) y El Callejón (1954), sus trabajos fueron evolucionando hacia composiciones de planos de colores puros, en los cuales el lirismo subjetivo se desvanecía en favor de un equilibrio y un orden de carácter objetivo (Fig. 311 a 313). Con este trayecto, que desembocó, entre otras cosas, en la realización de uno de los primeros murales no objetivos del país - el que realizó en 1955 para el Consorcio de las Cervecerías Bavaria - y en unas primeras experimentaciones con los relieves, que posteriormente darían lugar a otro giro en su carrera¹⁴⁹⁴, Ramírez Villamizar se consolidó como uno de los más activos impulsores del “modernismo” en Colombia.

¹⁴⁹⁴ Eduardo Ramírez Villamizar a Casimiro Eiger, New York City, 4 de noviembre de 1956 (¿o 1957?) en archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, MSS775, n. 0329. El artista habla de una exposición inminente de la cual le adjunta el catálogo. “Después de un año de trabajo duro – escribe - puedo presentar estos relieves que creo son buenos. Han tenido buena acogida de críticos y entendidos y además se venden. Es la continuación de los que hice en Colombia, allá tan fríamente acogidos”. Además, Ramírez Villamizar confiesa que está enamorado. “Una amistad joven desde hace 7 meses me llena las necesidades del corazón – y las otras. Estoy muy contento de estar enamorando. Por causa de su trabajo tiene que viajar mucho y así cada nuevo encuentro es tan bello como el primero”.

Queda por decir que, en un primer momento, el abordaje de Ramírez Villamizar al “modernismo” no manifestó particulares intentos de “nacionalización de las imágenes”. Formalmente, sus modelos eran en buena medida europeos o norteamericanos, mientras sus temas tenían una escasa connotación local. Sin embargo, como se mostrará en el capítulo siguiente, una vez alcanzada la maestría técnica y un lenguaje propio, la obra de Ramírez Villamizar empezaría a incorporar elementos formales y títulos que remitían al contexto local, en un evidente tentativo de combinar el lenguaje universal del “modernismo” con la expresión de lo propio.

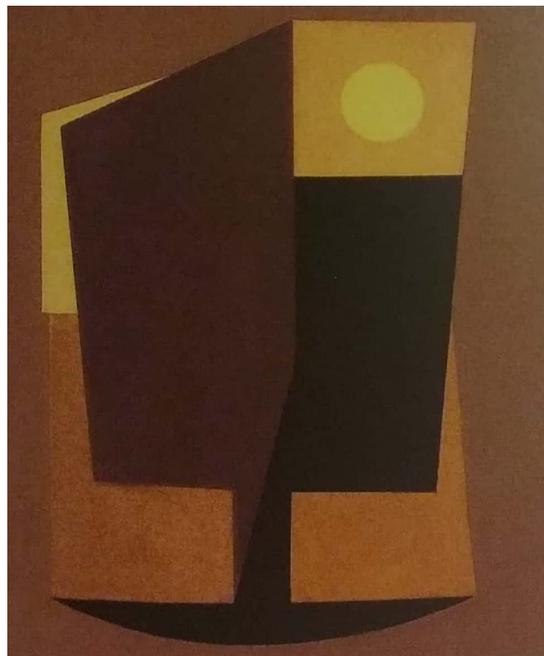


Ilustración 311 - Eduardo Ramírez Villamizar, Composición dorada, óleo sobre cartón, 1953 (una reproducción de esta obra fue publicada en la revista Estampa de junio de 1953).

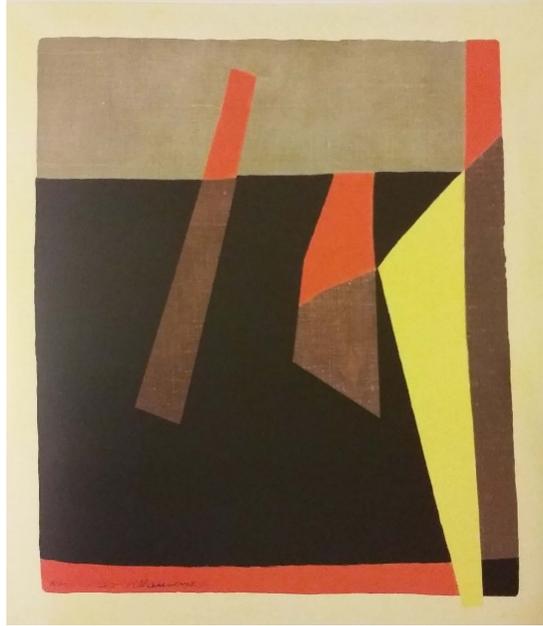


Ilustración 312 – Eduardo Ramírez Villamizar, Amarillo, rojo, negro, óleo sobre tela, 1954.



Ilustración 313 - Eduardo Ramírez Villamizar, Rojo y negro, óleo sobre tela, 1954.

En el transcurso de los cincuenta, Ramírez Villamizar se volvería el principal representante de la abstracción pura, en contraposición al triunfante “modernismo” figurativo, practicado por artistas como Obregón y Botero. Ya a final de 1955, escribió a Casimiro Eiger: “Nunca

supe en que paró la exposición abstracta, espero que entre Obregón Y Botero no hayan borrado de la faz de Colombia esta especie de arte decadente y deshumanizado que cada día me apasiona más”¹⁴⁹⁵. Pero el purismo de Ramírez Villamizar no era frío y ajeno a lo humano. Todo lo contrario, transmitía un calor y un lirismo profundamente humanos. ¿A que respondía, en últimas, su inclinación hacia lo abstracto? Una de las mejores respuestas la dio Juan Friede, en una intervención de mitad de los sesenta: “Creemos que este santandereano plasma consciente o inconscientemente su aversión contra el desordenado “tropicalismo” en que caen nuestros artistas, a la par que otros exponentes de nuestra cultura material y espiritual. Sea por atavismo de raza o por su propia idiosincrasia, Ramírez Villamizar representa con su arte una ordenación concreta de valores plásticos, que retan la excesiva emocionalidad – a veces solo a flor de tierra – de la mayoría de los artistas colombianos”¹⁴⁹⁶.

Enrique Grau (1920-2004)

Durante los cuarenta, otro destacado abordaje al “modernismo” fue el del artista cartagenero Enrique Grau Araujo (1920-2004), quien se formó como autodidacta en el seno de una familia acomodada. Sus maestros fueron los grandes pintores de la historia del arte, que conoció a través de los libros, mientras sus ejercicios consistían en retratar, de manera realista, las calles de su ciudad y sujetos tan diferente como las estrellas del cine internacional - señal de una temprana fascinación por lo que estaba más allá de los confines nacionales - o las muchachas de servicio de su casa – señal, al revés, de un interés por lo local. “Yo empecé a pintar las calles de Cartagena, balcones, en un plan casi estudiantil, luego empecé a pintar las criadas de mi casa, ellas me posaban pacientemente, y de ellas salió la mulata cartagenera que tantas veces pinté”, comentó el artista a Fausto Panesso.¹⁴⁹⁷

¹⁴⁹⁵ Eduardo Ramírez Villamizar a Casimiro Eiger, 22 de octubre de 1955, en archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, MSS775, n.0204.

¹⁴⁹⁶ Juan Friede “Un Colombia naciente”, en *Magazine dominical de El Espectador*, sin fecha, 1964, recorte de prensa en el archivo vertical de recortes de prensa sobre Ramírez Villamizar conservado en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

¹⁴⁹⁷ Fausto Panesso, *op. cit.*, p. 42

Mulata cartagenera (1940 – Fig. 314) constituye la cumbre de este momento inicial de la trayectoria del pintor. La obra representa un sujeto autóctono con un realismo agraciado y sensual, no privo de elementos decorativos y simbólicos. Grau presentó este óleo en el primer Salón Nacional de Artistas de 1940, obteniendo una mención de honor. La recepción de la pintura fue tan positiva que el año sucesivo el presidente Eduardo Santos otorgó al joven artista una beca de dos años para estudiar en los Estados Unidos¹⁴⁹⁸. Así, sin ni haber terminado el bachillerato, Grau salió del país para tomar cursos de pintura y artes gráficas en el *Art Student League* de Nueva York. Una experiencia que sería su puerta de entrada al “modernismo”.

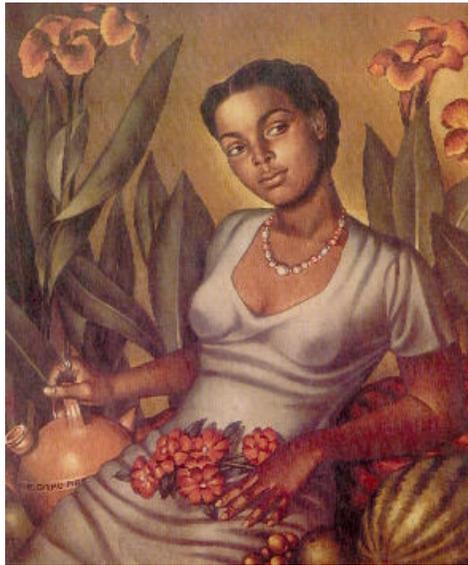


Ilustración 314 - Enrique Grau, *Mulata cartagenera*, óleo sobre tela, 1940.

¹⁴⁹⁸ De acuerdo con el testimonio del mismo Grau, la fama alcanzada por la pintura impactó también sobre el destino de la muchacha retratada en la obra. “Era ‘La Mulata’ una criada de mi casa. La usé como modelo y el cuadro tuvo tanto éxito, por haber obtenido el premio en el Salón de Artistas Colombianos, que mereció vasta publicidad. En todos los periódicos, en las portadas de las principales revistas, apareció la estampa de la mulata en forma tal que la criada fue adquiriendo inusitada popularidad. Llegó a convertirse rápidamente en “estrella” del barrio y los admiradores proliferaron hasta que uno logro seducirla y llevársela consigo. Pero la mulata no pudo resistir los halagos de su fama y fue infiel a su amante. Este la castigó con tremenda paliza que la llevo al hospital y allí murió sin pena ni gloria. Es la anécdota íntima de mi primera obra”. Cfr. Luis David Peña, “El pintor Enrique Grau”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 5 de marzo de 1961, p. 4.

Durante el periodo estadounidense, Grau rompió con la sensualidad y la gracia de *Mulata cartagenera*. En Nueva York, vivió en un cuarto sin baño de un edificio para aspirantes artistas del sector de Broadway. El dinero de la beca no le alcanzaba y, de acuerdo con sus relatos, le tocó redondear los ingresos trabajando como recepcionista y bibliotecario. Estuvo cerca de los marginados de la sociedad y empezó a madurar una sensibilidad social, que lo llevó a participar en reuniones de grupos de izquierda. Al mismo tiempo, su arte se volvió de un expresionismo cupo, oscuro y a ratos violento (Fig. 315 a 320).

En los trabajos de ese periodo, resaltan dos líneas temáticas: por un lado, realidades como la pobreza urbana, la enajenación del hombre en la metrópoli moderna o las luchas raciales, que lo chocaron al pasar de la vieja, inmóvil y provinciana Cartagena de Indias a la moderna, ajetreada y contradictoria urbe neoyorquina; por otro lado, la insistencia sobre el tema de la pasión y muerte de Cristo (la temática religiosa es, posiblemente, una herencia de su formación en Colombia y es algo que comparte, por cuanto su mirada sea distinta, con la obra temprana de Negret y de Ramírez Villamizar) presentado como símbolo de la violencia y la injusticia que se abaten sobre el hombre en un mundo dominado por la guerra. No hay que olvidar que, en ese momento, la Segunda guerra mundial estaba en su fase más cruenta. Los Estados Unidos estaban empeñados en el conflicto y en Nueva York llegaban constantemente noticias aterradoras sobre ello. La obra de Grau resintió de ese clima.

Este giro hacia el expresionismo, sin embargo, no fue solo consecuencia del impacto del nuevo contexto social y político. Pesó mucho también la influencia de algunos de sus docentes del *Art Student League*, entre los cuales había figuras cercanas al expresionismo como Harry Sternberg, Morris Kantor y, sobre todo, George Grosz, un artista alemán, profundamente antinazi, que había expatriado en los Estados Unidos poco antes de la llegada al poder de Hitler. “...Me lancé – recordó Grau - en un expresionismo tremendo, muy influido por Grosz que para mí era un ídolo en ese momento, por Beckman, por Kokoschka... Pero es que comencé a sentir mucho la cuestión social, en el día pintaba y por

la noche iba a reuniones de izquierda. Mis cuadros estaban inspirados en situaciones que yo percibía: linchamientos, lucha racial...”¹⁴⁹⁹

El acercamiento de Grau al “modernismo” se dio entonces por la vía del expresionismo, al igual que en el caso Ramírez Villamizar, pero a diferencia de este último, que elaboró su peculiar expresionismo en patria, el artista cartagenero lo elaboró a contacto directo con el ambiente social y artístico norteamericano.



Ilustración 315 - Enrique Grau, La guerra, 1941.



Ilustración 316 - Enrique Grau, Perros salvajes, 1942.

¹⁴⁹⁹ Fausto Panesso, *op. cit.*, p.47



Ilustración 317 - Enrique Grau, La pasión de Cristo, 1942.



Ilustración 318 - Enrique Grau, Race riots, 1943.



Ilustración 319 - Enrique Grau, Cristo con guardias, 1943.



Ilustración 320 - Enrique Grau, Cristo amarillo, 1942.

Cabe resaltar además que Grau, durante su permanencia en los Estados Unidos, pudo participar en algunas exposiciones dedicadas a artistas latinoamericanos; exposiciones que, como subrayado por Isabel Cristina Ramírez Botero, se pueden reconducir a la política de instituciones como la Unión Panamericana o la OCIAA, que estaban activando programas para reforzar las relaciones culturales entre Estados Unidos y América Latina¹⁵⁰⁰. En noviembre de 1942, Grau fue el único colombiano de los 31 artistas invitados en la sección panamericana de la *19th annual Women's International Exposition* organizada por la *Pan American Womens Association* como tributo al patrimonio cultural de las repúblicas hermanas de América¹⁵⁰¹; y el año sucesivo, participó en la muestra *United Nations Artists in América* que se realizó en la *Argent galleries* de New York, organizada por la *National Association of Women Artists*. Esta última muestra iba más allá de un horizonte puramente americano, pero la lógica de fondo era la misma: promover el entendimiento entre las naciones.

De vuelta a Colombia

Una vez regresado a Colombia, Enrique Grau se estableció en Bogotá, donde pronto se volvió uno de los protagonistas de la escena “modernista” emergente. Hubiera podido volver a la costa, donde la prensa estaba siguiendo de cerca sus progresos y le esperaba un reconocimiento inmediato¹⁵⁰², pero escogió la capital porque en ese momento era el único lugar del país donde había un ambiente intelectual y artístico suficientemente vivaz para que un artista joven pudiera tener suficientes estímulos para desarrollarse. Era allí donde artistas de diferentes regiones se estaban dando cita para plasmar, en un diálogo constante, un nuevo arte nacional.

¹⁵⁰⁰ Isabel Cristina Ramírez Botero, *Arte y modernidad en el Caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, Universidad Nacional de Colombia, sede de Bogotá, tesis doctoral, 2017, p 142.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁰² Mientras Grau se encontraba en Estados Unidos, la prensa de Cartagena informaba la audiencia sobre sus progresos (*Ibid.* p. 144).

El regreso oficial de Grau dentro del circuito artístico nacional se dio en 1945 con una gran exposición en la Biblioteca Nacional, en la cual presentó una selección de lo que había realizado tras su partida para los Estados Unidos. Quienes lo recordaban por *Mulata cartagenera*, quedaron sorprendidos ante el despliegue de novedades de su pintura: expresionismo, filtrado por la Nueva Objetividad (*Mujer roja*, una de las primeras adaptaciones al tema autóctono del bagaje adquirido en Nueva York – Fig. 321), audacias del color (la iluminación ficcional, a base de colores primarios, de paisajes neoyorquinos como *Broadway* e *Columbus circle* – Figg. 323 y 322), experimentaciones cubo-futuristas (*El pequeño asesino* – Fig. 324), atención a ambientes sórdidos y figuras angustiadas (*La joven comunista* – Fig. 325), obras figurativas de líneas depuradas, jugadas sobre el contraste de planos de color uniforme (*Hombre dormido*; *Autorretrato* – Figg. 327 y 326). En el conjunto, la exposición se movía en un orden estético totalmente distinto con respecto al sensual tropicalismo de antes.

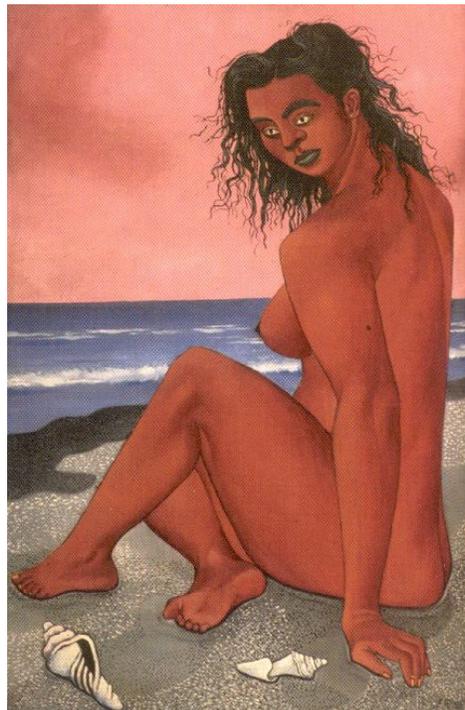


Ilustración 321 - Enrique Grau, *Mujer roja*, 1945.



Ilustración 324 - Enrique Grau, Columbus circle, 1942.



Ilustración 323 - Enrique Grau, Broadway, 1942.



Ilustración 324 -Enrique Grau, El pequeño asesino, ca. primeros cuarenta.

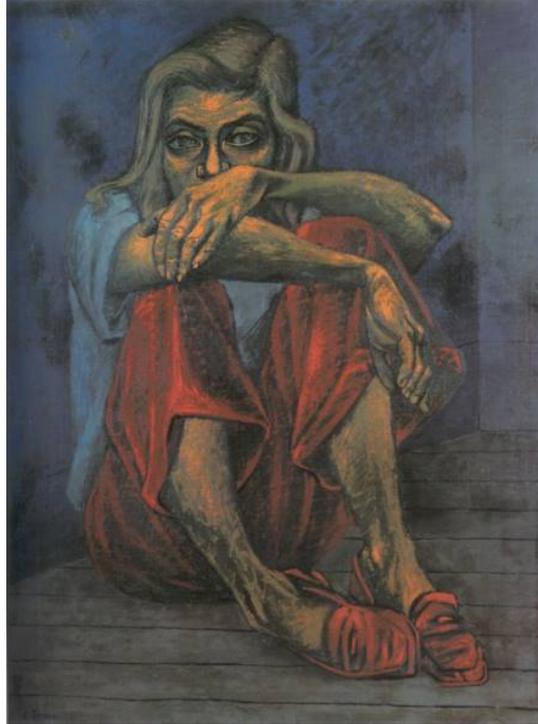


Ilustración 325 - Enrique Grau, La joven comunista, óleo sobre tela, 1942.



Ilustración 326 - Enrique Grau, Autorretrato, 1945.



Ilustración 327 - Enrique Grau, Hombre dormido, 1945.

Jorge Gaitán Durán comentó así el evento: “La exposición de Grau Araujo fue un verdadero derroche de color, de formas atrevidas, de ritmos novedosos. Resentido aún por la influencia de las innumerables corrientes pictóricas americanas, demuestra sin embargo una personalidad vigorosa, que ha de encontrar innegablemente muy pronto una manera definitiva de expresar su mundo interior. A su obra le falta todavía unidad y estilo constante. Plásticamente su pintura se halla todavía un tanto disociada, con altibajos muy destacados. Este joven pintor posee un gran dominio de la técnica y de los materiales pictóricos, una visión del movimiento muy suya y un buen criterio en la composición. Sobresalen en su obra, ya numerosas, unos prodigiosos aspectos de ciudades americanas y varias composiciones con figuras humanas en azul y rojo, misteriosamente colocadas sobre fondos fantásticos”¹⁵⁰³.

Persistencia del naturalismo

La incursión de Grau en el “modernismo” no significó, sin embargo, un abandono definitivo del realismo naturalista que caracterizó su etapa inicial. Una obra como *Madre india* (Fig.

¹⁵⁰³ Jorge Gaitán Durán, “El año artístico de 1946: pintura y escultura”, en *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1946, p. 16; accesible online:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1132789/language/en-US/Default.aspx>

328), que figuró en la mencionada exposición en la Biblioteca Nacional y con la cual ese mismo año el artista ganaría el tercer premio en el I Salón de Artistas Costeños¹⁵⁰⁴, muestra con claridad la pervivencia del enfoque realista, aunque en esta obra, como en el retrato de un joven con sombrero que aparece a espaldas del artista en una fotografía de la época (Fig. 329), la dimensión sensual y decorativa de la *Mulata cartagenera* se desvanece en favor de una mirada más atenta al dato étnico y social.



Ilustración 328 – Enrique Grau, Madre india, ca 1945.

¹⁵⁰⁴ Néstor Madrid Malo, "El primer Salón de artistas costeños", en *El Nacional*, 31 de diciembre de 1945, sip.



Ilustración 329 - Enrique Grau frente a Madre y al retrato de un muchacho en una foto de mitad de los cuarenta.

Bogotá y los albores del “modernismo”

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, Grau empezó a acercarse a los otros “modernistas” activos en la escena bogotana, dando vida, junto con ellos, a uno de los momentos más renovadores y dinámicos dentro de la historia del arte nacional. Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau cruzaron sus respectivas miradas bajo el trasfondo de la capital. Cada uno tenía su propia búsqueda estética e interpretaba las cosas a su manera, pero todos estaban acomunados por una voluntad de explorar nuevos lenguajes y de encaminarse por fuera de las rutas establecidas. Entre ellos existió un vínculo generacional, que nunca llegó a transformarse en una escuela o en un movimiento organizado. “Nosotros – comentó el artista - surgimos si se quiere al tiempo, pero todos trabajamos individualmente. Estuvimos durante mucho tiempo sin saber por dónde era la movida, dispersos, y fuimos poco a poco descubriéndonos el uno al otro, de ahí que cada uno conservó siempre su individualidad. Jamás hubo un movimiento planeado”¹⁵⁰⁵. El relativo aislamiento de los artistas señalado aquí por Grau no quita, sin embargo, que estos años, tomados en su conjunto, constituyan un momento “heroico” en

¹⁵⁰⁵ Fausto Panesso, *op. cit.*, pp.47-48.

el cual Bogotá funcionó, sin saberlo, como un laboratorio del giro del arte nacional hacia “modernismo”.

La exposición en la Sociedad Nacional de Arquitectos (1948)

Luego de la exposición en la Biblioteca Nacional, Grau siguió explorando diferentes caminos, pero su centro natural siguió siendo el expresionismo, como prueba la exposición de 10 óleos, 36 temples y una docena de dibujos que realizó en septiembre de 1948 en la Sociedad Nacional de Arquitectos de Bogotá, ubicada en la calle 13, entre las carreras 8 y 10¹⁵⁰⁶. De un expresionismo dramático, pero cargado también de elementos decorativos y de un espesor simbólico es el temple *El Cristo encarnado* (Fig. 330), en el cual un Jesús amarrado es flagelado por unos personajes con los rostros recubiertos por unas máscaras primitivas. Aunque los estilos divergen, la obra dialoga abiertamente con las *Damoiselles de Avignon* de Picasso (Fig. 331). En ambas aparecen figuras con el rostro cubierto por máscaras primitivas; y además, en el trabajo de Grau hay un particular que remite a la obra de Picasso: el brazo doblado detrás de la cabeza del personaje colocado a la espalda del Cristo, a la derecha. Este brazo es una cita casi puntual del brazo derecho de una de las *damoiselles* - por la precisión la segunda desde la izquierda. Estas analogías temáticas y formales sugieren la presencia, en la obra de Grau, de una reflexión de carácter humanista acerca de la relación víctima-victimario, donde lo “primitivo” es asociado con la violencia y se carga de una valencia negativa.

¹⁵⁰⁶ Era posible adquirir obras por medio de las Galerías de Arte S.A. Cfr. “Un pintor nuevo”, en *Semana*, n. 100, Bogotá, 18 de septiembre de 1948, sip.

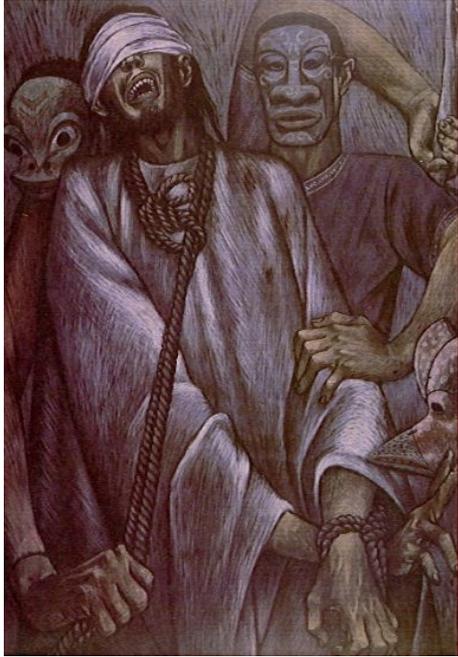


Ilustración 330 - Enrique Grau, *El Cristo encarnado*, tempera sobre papel negro, ca. 1948



Ilustración 331 - Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, óleo sobre tela, 1907.

Diferente es el caso de *Cristo atado*, otra obra presentada en la Sociedad Nacional de Arquitectos (Fig. 332). Si bien queda dentro de los confines de un expresionismo dramático, en este trabajo el aparato decorativo y simbólico desvanecen, dando lugar a una composición más sobria, a un Jesús más plástico y a un contenido humano más emocional que intelectual. En un artículo que dedicó a Enrique Grau en ocasión de la exposición en la Sociedad Nacional de Arquitectos, Alejandro Obregón notó la diferencia entre las dos obras: “La flagelación de Cristo – escribió - emana un misticismo falso, a la vez que un decorativismo sin complemento. En cambio, en el otro Cristo encontramos un vigor extraordinario: es lo que se puede llamar un cuadro noble por su directa interpretación y por la plasticidad de sus valores”¹⁵⁰⁷.

¹⁵⁰⁷ Alejandro Obregón, “La exposición de Grau Araujo”, en *Estampa*, Bogotá, 25 de septiembre de 1948, sip. El mismo artículo fue publicado también por *El Tiempo*, el 26 de septiembre de 1948, con el título “El pintor Enrique Grau”; accesible online:



Ilustración 332 - Enrique Grau, Cristo atado, 1948.

La atención a la plasticidad de la figura humana se encuentra también en obras de sujeto no religioso como *Hombre sentado* (1947 – Fig. 333) o *Saudade* (1947 – Fig. 334). Ambas muestran una tendencia a la monumentalización del cuerpo humano, que sugiere un diálogo con la obra de Luis Alberto Acuña, de Alipio Jaramillo y de los muralistas mexicanos. Pero en Grau – y esto es un elemento de larga duración dentro su producción – la acentuación de los volúmenes no es funcional, como a menudo sucede en Alipio Jaramillo o en los muralistas mexicanos, a expresar la heroicidad de la vida y del trabajo del pueblo.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1132757/language/en-US/Default.aspx>

El valor plástico del volumen es asociado a poses melancólicas, decididamente antiheroicas. Lo que se monumentaliza, aquí, es la melancolía.

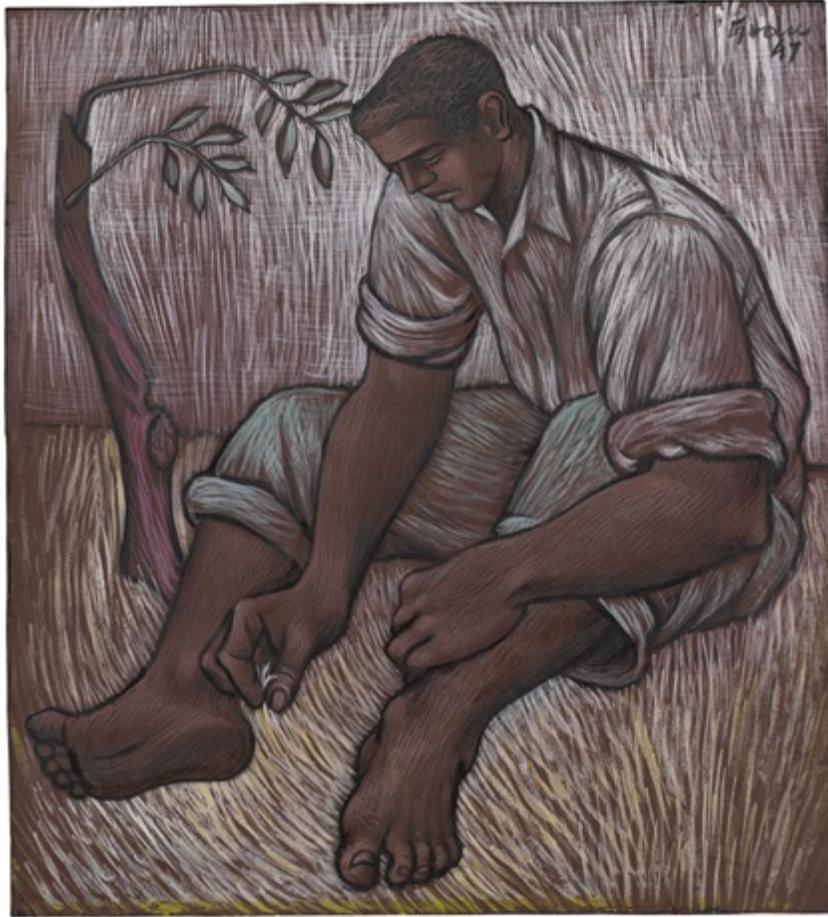


Ilustración 253 - Enrique Grau, Hombre sentado, 1947.



Ilustración 334 - Enrique Grau, Saudade, 1947.

Otra tendencia representada en la exposición de 1948 se desprende de una pintura como *Nancy* (Fig. 335), en la cual un rostro delineado de manera sintética deja entrever otra vez un dialogo, de ascendencia picassiana, con las máscaras primitivas. Sin embargo, otros elementos de la obra (las delicadas modulaciones cromáticas, la mirada triste, la frescura casi naif de los mechones de pelo) hacen que el elemento “primitivo” resulte humanizado y permeado de gracia y el lirismo. Este trabajo, junto con *El niño de la cereza*, fue destacado por Obregón en el artículo que se acaba de mencionar: “Allí lo vemos pintar con cariño y verdadero entusiasmo de pintor, sin que esto quiera decir que me refiera al encanto superficial de sus modelos, sino a la tranquilidad y profundidad de sentimientos plásticos: línea, composición y color; y pongo el color de ultimo porque considero que, en sus cuadros de su exposición, el color tiene menos importancia que el dibujo”¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁸ Ibid.



Ilustración 335 - Enrique Grau, Nancy, ca. 1948.

Obregón, quien durante el periodo en el cual ejerció como director de la Escuela de Bellas Artes se desempeñó también como promotor de los jóvenes artistas, puso en evidencia los cambios en la obra de Grau: “Cuando compararnos la exposición de Grau hecha hace cinco años con la que acaba de clausurar en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, sentimos, en primera instancia, que su pintura de ahora ha dejado de tener esa calidad vibrante que tanto nos emocionó anteriormente; pero si continuamos en el análisis de su obra, notamos que el tono rabioso e incongruo de las primeras obras expuestas, ha sido sustituido por una emoción más profunda, recogida y cierta que nos da la impresión de haber logrado, en la

mayoría de las veces, una notable valoración de sus emociones dentro de su gama personal de símbolos plásticos”¹⁵⁰⁹.

El Salón de los 26

La primera vez que los jóvenes protagonistas del “modernismo” colombiano (Obregón, Grau, Negret, Ramírez Villamizar) expusieron juntos fue en el Salón de los 26, que Obregón promovió en 1948, mientras dirigía la Escuela de Bellas Artes. Este fue el momento en que sus trayectorias, antes relativamente aisladas, empezaron a cruzarse y a estimularse recíprocamente. “Estábamos reaccionado contra la pintura establecida, académica, claro, pero ya lo he dicho, a nivel individual, no teníamos idea cada uno de nosotros de lo que hacían los otros artistas y eso (el Salón de los 26, *ndr*) fue el encuentro de todos en un momento determinado...”, comentaría Grau, quizás exagerando un poco el grado de independencia de cada artista¹⁵¹⁰.

El Salón de los 26 tuvo lugar a solo un mes de distancia de la exposición en la Sociedad Nacional de Arquitectos. En esa ocasión, Grau expuso únicamente tres obras: *Maternidad* (Fig. 336), *Mujer acostada*, *Jaula* (Fig. 339) Se trataba, sin embargo, de obras de grande importancia dentro de su trayectoria, en cuanto implicaban un cambio profundo con respecto el expresionismo perturbador que había venido predominando en su trabajo hasta ese momento. En el artículo que escribió acerca de la exposición en la Sociedad Nacional de Arquitectos, Obregón comenta que Grau ya tenía listos estos tres cuadros: “Últimamente Grau ha pintado tres cuadros excelentes que no ha llevado a la exposición, en los que están reunidas sus máximas cualidades artísticas y que, acaso, superen en mucho a las obras de la exposición que comentamos. Parece que los tiene reservados para una exposición de pintura nueva colombiana que está en vías de organizarse y que será el resumen de las inquietudes artísticas del momento contemporáneo”¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁹ Ibid.

¹⁵¹⁰ Fausto Panesso, *op. cit.*, pp. 48-49

¹⁵¹¹ Alejandro Obregón, “El pintor Enrique Grau”, *op. cit.*

Maternidad

Maternidad y *Jaula*, las únicas de las tres que quien escribe pudo identificar con seguridad, recorren caminos distintos. *Maternidad*, sin duda la más “modernista”, retoma el tema del rostro-máscara ya desarrollado en *Nancy*, pero en este caso la máscara no remite a los modelos picassianos (que a su vez remitían a modelos africanos o, en otros casos, ibéricos) sino a modelos locales de la orfebrería Quimbaya y de la estatuaria agustiniana.

Caracterizada por un encendido colorismo, en parte retomado de su periodo estadounidense, *Maternidad* se destaca sobre todo porque inaugura una serie de obras, hoy poco recordadas, en las cuales aparecen extrañas figuras de cabeza triangular – otros ejemplos son *Mujer en blanco* (1948 – Fig. 337) y *Mujer llorando* (1949 – Fig. 338) - que son el resultado, innatural, pero profundamente plástico, de una reelaboración de modelos prehispánicos. Este tipo de soluciones, que podríamos llamar radicales, desaparecerán pronto de la pintura del artista, pero una versión más humanizada de ellas, o sea más cercana a lo natural, permanecerá en su obra posterior, en la cual la figura humana tiene un papel preponderante. Lo reveló el mismo Grau a Fausto Panesso: “¿De dónde vienen mis rostros? Casi nadie se ha dado cuenta de que hay toda una relación desde lo precolombino hasta esto, en lo que se han convertido hoy mis imágenes... y es que yo comencé haciendo bocetos sobre figuras precolombinas, sobre todo Quimbaya y algunas de San Agustín. Investigaba esas enormes cabezas tratando de humanizarlas, extrayendo de aquel aspecto terrorífico, fantasmal, algo que yo buscaba, tratando de conseguir no el “Indigenismo” que es otra cosa y contra lo que estoy en contra. Lo que yo buscaba era esas proporciones, el sentido plástico que en sí tienen esas formas. Al comienzo hice una cosa geometrizable que se quedó allí olvidada y que no tuvo mayor importancia, pero luego comenzó a primar más lo mío, toda la atmósfera en que me muevo, y de ahí salió esa imagen toda esa figura completamente barroca”¹⁵¹².

En este giro hacia las fuentes plásticas nacionales, se puede reconocer una voluntad del artista de “nacionalizar” sus búsquedas “modernistas”. Desde el comienzo, Grau mostró

¹⁵¹² Fausto Panesso, *op. cit.*, p.44

atención por lo nacional: *Mulata Cartagenera* (1940), el retrato del poeta maricelista Jaime Gómez O'Byrne¹⁵¹³ (1944), *Madre india* (1945), *Mujer roja* (1945), *Hombre sentado* (1957) son todas obras con un acento nacional. Pero con *Maternidad* se entra en una nueva fase de este discurso: si antes lo nacional estaba prevalentemente en el tema, ahora se encuentra en las formas. La importancia de *Maternidad* radica justamente en el hecho que es uno de los primeros intentos claros, en Colombia, de nacionalizar la forma alejándose de lo natural.



Ilustración 336 - Enrique Grau, *Maternidad*, óleo sobre tela, 1948.

¹⁵¹³ El maricelismo fue una corriente poética que se proponía conjugar lo universal con lo propio.

Por lo que atañe la forma, rostros como los de *Maternidad*, *Mujer en blanco* y *Mujer llorando* parecen el fruto de una radicalización, en sentido geometrizable, del anterior diálogo del artista con los rostros-máscara de Picasso; pero cabe preguntarse cómo llegó Grau a la decisión de combinar plástica moderna y plástica prehispánica. Con gran probabilidad, esto se debió a solicitaciones del medio cultural local, donde jóvenes artistas e intelectuales reflexionaban con creciente intensidad sobre cómo renovar el arte nacional en sentido “modernista”, conservando la dimensión de lo propio y evitando un vanguardismo fin a sí mismo.

Un estímulo pudo venir de Juan Friede, quien ya en la primera mitad de los cuarenta había alentado artistas como Pedro Nel Gómez y Carlos Correa a buscar un diálogo entre arte moderno y arte prehispánico. Si consideramos que en la segunda mitad de los cuarenta Friede escribió un artículo sobre Grau (“Enrique Grau Araujo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1946) podemos suponer un acercamiento, aunque fugaz, entre los dos y una contextual tentativa, de parte del pintor cartagenero, de reactivar en clave “modernista” el viejo discurso “agustinista” de Friede. Solicitaciones ulteriores pudieron venir de los animados debates del Café Automático, donde figuras ya consagradas como León de Greiff, Eduardo Carranza, Jorge Zalamea o Ignacio Gómez Jaramillo se cruzaban, en un ambiente bohemio, con figuras emergentes como Grau, Obregón, Ramírez Villamizar, Marco Ospina, Omar Rayo, Casimiro Eiger o Jorge Gaitán Durán. El problema de cómo renovar la expresión de lo nacional, viejo eje de la producción cultural colombiana, estaba en el centro de las discusiones, sobre todo de los jóvenes, y no se puede descartar que esto haya empujado un pintor como Grau – y otros, como él - a intentar una recuperación, en clave “modernista” e identitaria, del patrimonio formal prehispánico¹⁵¹⁴.

¹⁵¹⁴ Para una profundización sobre el ambiente del café automático véase Jaime Iregui, *El café Automático: arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Alcaldía mayor de Bogotá, 2009.



Ilustración 337 - Enrique Grau, *Mujer en blanco*, 1949.



Ilustración 338 - Enrique Grau, *Mujer llorando*, 1949.

Jaula

Jaula, otro de los trabajos que Grau presentó en el Salón de los 26, se mueve en una dirección diferente con respecto a *Maternidad*. No esquematiza las formas, basándose

sobre los modelos prehispánicos; más bien, se devuelve a una figuración de corte naturalista, pero acentuando la dimensión lírico-simbólica y, sobre todo, introduciendo unas fuertes “distorsiones” en la representación del espacio, como en el caso de la base de la jaula, cuya forma no corresponde a la de la cubierta¹⁵¹⁵. Las modalidades expresivas de esta pintura y el mismo tema la jaula, objeto que evoca un sentimiento de inquietud, parecen acercar Grau al surrealismo, corriente que tuvo mucha difusión en Estados Unidos durante los años cuarenta y cuya influencia se alcanzó a sentir también en Bogotá, sobre todo a la altura del Salón de Artistas Jóvenes de 1947¹⁵¹⁶.

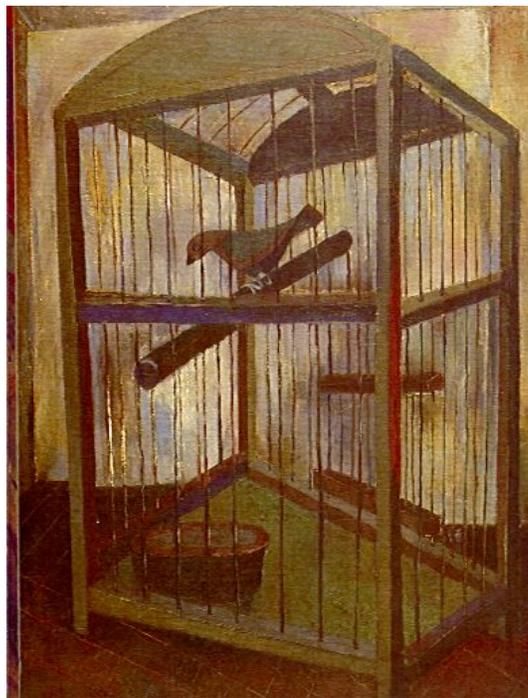


Ilustración 339 - Enrique Grau, Jaula, 1949.

¹⁵¹⁵ En ese momento, este tipo de “distorsiones” se encuentran también en la pintura de Obregón.

¹⁵¹⁶ El Salón de Artistas Jóvenes de 1947 fue muy influido por el surrealismo. En la capital, el surrealismo fue discutido sobre todo en el café Automático, donde a finales de los cuarenta se llegó a organizar un homenaje a Breton.

El tema de la jaula pertenece a los tópicos del surrealismo. Se encuentra en obras como *Las afinidades electivas* (1933) o *El terapeuta* (1937) de René Magritte, un surrealista belga muy conocido en los Estados Unidos desde final de los treinta. En Grau el tema es recurrente. Lo encontramos en obras como *Jaula n. 2* (1949 – Fig. 340), donde al simbolismo y a la “distorsión” del espacio se agregan el lirismo y la expresividad del color; *Silla roja* (1952 – Fig. 341), donde la jaula se combina con el tema del huevo y del sueño; u en obras sucesivas como *La jaula en Florencia* (1956) o *La jaula vacía* (1962).



Ilustración 340 - Enrique Grau, jaula n.2, 1949.

Los primeros cincuenta y el viaje a México

A comienzo de los años cincuenta, mientras la mayoría de sus colegas abandonaba temporáneamente una Colombia rehén de la Violencia para transcurrir periodos de formación en el exterior, Grau siguió viviendo en patria, enseñando pintura, dibujo y artes gráficas en la Universidad Nacional (1950-1952) y continuando sus búsquedas plásticas.

Es evidente, luego del abandono de la etapa expresionista, una voluntad de evitar un “modernismo” destructor, anárquico, caótico. Grau no quería barrer con la tradición; al contrario, buscaba una síntesis entre lo clásico y lo moderno; una síntesis donde primaran la solidez técnica, el arraigo y el sentimiento humano, todo dentro de los confines de la

figuración. En este sentido parece haber cierta convergencia entre lo que Grau pinta hacia finales de los cuarenta y las ideas estéticas del joven crítico Jorge Gaitán Durán, uno de los protagonistas de la bohemia del café Automático, que justo por esos años se propuso apadrinar y guiar el joven movimiento “modernista” nacional. Gaitán Duran denostaba la anarquía de los ismos y la idea de una “deshumanización” y “desnacionalización” del arte. Sus esfuerzos, a la par de los de Grau y de otros artistas jóvenes, eran dirigidos a combinar la atención a los valores plásticos típica del arte moderno, con un humanismo universal y un arraigo en lo local. Obras como *Silla roja* (1952 – Fig. 341) o *Desnudo* (1953 – Fig. 342) reflejan este “retorno al orden” del artista.



Ilustración 341 - Enrique Grau, Silla roja, 1952.



Ilustración 342 - Enrique Grau, *Desnudo*, 1953.

En 1953, sin embargo, Grau siguió sus colegas y salió (otra vez) al exterior en busca de nuevos estímulos. Primero hizo un viaje de algunos meses a México, movido posiblemente por el deseo de tomar contacto directamente con la obra de Tamayo y de los grandes muralistas, dentro de una perspectiva “americanizante”; y luego, en 1955, viajó a Italia para estudiar pintura mural. Este último viaje tuvo un impacto profundo en su obra. Allí sus trabajos empezaron a ser sometidos a un riguroso proceso de geometrización de las formas de corte neocubista, detrás del cual afloran referencias a un pintor renacentista como Piero de la Francesca. Un buen ejemplo de esto es una obra como *La pitonisa de Florencia*, realizada en 1955 (Fig. 343)¹⁵¹⁷. A su regreso en patria, Grau incrementó aún más su “modernismo”. Luego de la caída de Rojas Pinilla (1957), en el marco de un auge abstraccionista alimentado por la creciente influencia de críticos como José Gómez Sicre y Marta Traba, llevó su geometrismo al borde de la pintura no-figurativa. Pero esta fase,

¹⁵¹⁷ El artista atribuye el comienzo de este proceso a la influencia de Piero della Francesca; pero es muy fuerte también el diálogo con Picasso.

representada por una obra como *Composición en negro* (1958 – Fig. 344) y culminada en una exposición individual en la sala de exposiciones de la OEA, en Washington, no sería de larga duración. A pesar de lograr grandes resultados en el plano formal, el artista nunca se sintió cómodo dentro de la abstracción y a comienzo de los sesenta empezó un proceso de definitiva vuelta a la figuración.



Ilustración 343 - Enrique Grau, La pitonisa en Florencia, 1955.

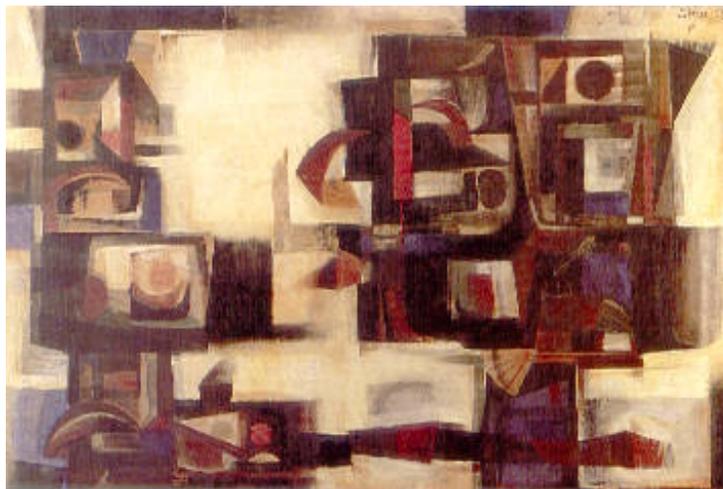


Ilustración 344 - Enrique Grau, Composición en negro, 1958.

Conclusión

Al confrontar las trayectorias individuales de artistas como Marco Ospina (véase el capítulo anterior), Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau podemos sacar algunas conclusiones generales acerca del desarrollo del arte colombiano durante los cuarenta. A pesar de que cada búsqueda fue distinta y relativamente autónoma, aparece con cierta claridad como la Bogotá de la segunda mitad de los cuarenta fue el escenario donde todos - con la excepción de Grau, quien había empezado antes en los Estados Unidos - comenzaron un proceso de radicalización “modernista” que abrió una nueva época para las artes plásticas colombianas. Cada uno se acercó al arte moderno por su propia cuenta durante la primera mitad de la década – Marco Ospina en Bogotá, en dialogo con Vidales; Negret en Popayán, al contacto con Oteiza; Obregón en Estados Unidos y en España; Grau en los Estados Unidos y Ramírez Villamizar, con ligero retraso, luego del encuentro con Negret en el VII Salón de Artistas Nacionales de 1946 – pero fue en la segunda mitad de la década, mientras todos vivían, trabajaban y exponían en Colombia que sus respectivos trabajos empezaron a tomar un rumbo decididamente “modernista”. A pesar de que no todos residían de manera estable en Bogotá – como vimos, Negret vivía en Popayán y Obregón, en cierto momento, se asentó en Barranquilla – todos expusieron en más de una ocasión en espacios de la capital – desde la Biblioteca Nacional a la Sociedad Colombiana de Ingenieros, a la Sociedad Colombiana de Arquitectos y a Galerías de Artes - y tuvieron contactos con intelectuales y críticos activos en la ciudad - desde Luis Vidales a Jorge Gaitán Durán, a Casimiro Eiger y a Walter Engel – que luego escribían sus reseñas en los periódicos nacionales, la mayoría de ellos capitalinos. Si bien en un primer momento el proceso fue deshilachado y poco coordinado, fue en Bogotá que estos artistas conocieron sus respectivos trabajos y empezaron a alimentarse el uno con el otro, consolidando su opción por el “modernismo”, hasta delinear, con el auxilio de la crítica, un frente de jóvenes decididos a cambiar el arte moderno colombiano, alejándolo de los viejos modelos mexicanos (había nuevos modelos mexicanos que eran aceptados, como Rufino Tamayo) y recuperando el oficio y las búsquedas que venían de la escuela de París, entendida, en

sentido amplio, como el hervidero de corrientes de orientación formalista que se desató, en pintura como en escultura, a partir del posimpresionismo y que gravitó, a pesar de que muchos de sus exponentes no eran franceses, alrededor de la ciudad luz.

Es difícil individuar con precisión el origen de este movimiento. El asomarse de la estética trotskista, mediada por Luis Vidales, las primeras experimentaciones abstraccionistas de Marco Ospina, que hay que poner en relación con las ideas de Vidales, algunas de las pinturas más atrevidas realizadas por Grau en Estados Unidos, como el *Pequeño asesino*, las ideas que Jorge de Oteiza plasmó en su *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra* y legó al joven Edgar Negret, la formación internacional de Obregón... toda esta multiplicidad de estímulos intelectuales y plásticos, que a su vez se relacionaban con grandes corrientes intelectuales y políticas supranacionales de la época (las polémicas sobre el arte de vanguardia entre estalinistas y trotskistas, la abertura de los liberal-demócratas norteamericanos a la izquierda trotskista en función antiestalinista o el gran esfuerzo de Estados Unidos por recuperar la benevolencia de Latinoamérica en el marco de la Segunda guerra mundial), constituyeron la base sobre la cual, en la segunda mitad de los cuarenta, se desató el momento pionero del “modernismo” colombiano, destinado luego a consolidarse y profundizarse en los cincuenta. Pero fueron sobre todo dos eventos los que permitieron a los artistas analizados de empezar a conformar una red, con apoyos de parte de instituciones y críticos: el Salón de Artistas Jóvenes de 1947, organizado por Luis Vidales y Juan Friede, y el Salón de los 26, promovido por Alejandro Obregón desde su cargo de director de la Escuela de Bellas Artes. Hacia estos dos eventos convergieron las ideas y experiencias precedentes y de allí empezó aquel proceso de definición de una generación renovadora, que maduraría durante los años cincuenta y sesenta, de la mano de críticos como Gómez Sicre, Marta Traba y Eugenio Barney Cabrera.

Cabe hacer una última reflexión acerca del tema de la “nacionalización de las imágenes”, que constituye el eje de este estudio. En un primer momento, la preocupación principal de los artistas que se han analizado no parece haber sido la de producir un “modernismo”

americanista, cuanto la de adueñarse del oficio y de familiarizarse con los lenguajes plásticos reconducibles a la escuela de París. Más allá de cierto arraigo natural en un territorio dado, el propósito consciente de imprimir un sello americano en sus trabajos fue, en la mayoría de ellos, algo que se manifestó solo en un segundo momento, sobre todo a partir de un diálogo con intelectuales y críticos como Luis Vidales, Jorge Gaitán Durán o Juan Friede, que combinaban una abertura hacia el “modernismo” con una atención al problema de la “nacionalización de las imágenes”. El del nacionalismo/americanismo era un discurso profundamente arraigado en la historia cultural colombiana y no se extinguió con el asomarse de una generación de artistas “modernistas”. Los nuevos voceros de este discurso, al entrar al contacto con el avance “modernismo”, lo que hicieron fue tratar de nacionalizarlo, conjugándolo, por ejemplo, con la plástica prehispánica (un resultado puede ser la *Maternidad* de Grau) o aplicándolo a temas histórico-políticos locales (este puede ser el caso de *Masacre-10 de abril* de Obregón).

CAPITULO 10

La configuración de un sistema artístico “modernista”: crítica, galerías, espacios de sociabilidad y público.

*“Se vislumbra la posibilidad de un arte nacional
que no sea anacrónico en el tiempo, ni impropio en el espacio”*

(Jorge Gaitán Durán, en *El Tiempo*, 1946)

*“El ambiente favorable para las incipientes expresiones del arte moderno se debe al interés
de una nueva élite que pone “de moda” estas expresiones novedosas”*

(Julián Camilo Serna, “El valor del arte. Historia de
las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)”, 2009)

El despegue de una nueva generación de artistas “modernistas” durante los años cuarenta fue respaldado por la aparición de una crítica, unas instituciones, unas galerías privadas y unos espacios de sociabilidad que manifestaron una progresiva abertura a las nuevas modalidades expresivas. Mucho más que en el caso de las trayectorias individuales de los pintores y escultores que protagonizaron este nuevo momento del arte colombiano, el delinearse de un entero sistema artístico de sesgo renovador estaba relacionado con los procesos históricos, sociales y económicos que interesaron al país durante los años treinta y cuarenta. Pesó, en particular, la formación de una nueva élite económica, vinculada al avance de la modernización. La riqueza de esta nueva élite ya no venía de la tierra, sino de la industria o el terciario. Por lo tanto, sus representantes sentían mayor empatía con aquellas propuestas artísticas que, desde diferentes perspectivas y con diferentes lenguajes, otorgaban una forma plástica al espíritu de la vida moderna.

El despertar de un crítica “modernista”: Jorge Gaitán Durán (1942-1962)

Desde la crítica, el giro del arte colombiano hacia el “modernismo” fue apoyado por figuras emergentes como el colombiano Jorge Gaitán Durán y los inmigrados Casimiro Eiger (de

origen polonés) y Walter Engel (de origen austriaco), quienes retomaron y llevaron adelante el trabajo de divulgación y valoración de las nuevas modalidades artísticas empezado anteriormente por Luis Vidales y Marco Ospina. En las páginas siguientes, se tratará de entender cuál fue el aporte de estos críticos en el desarrollo del arte nacional.

Intelectual, poeta y crítico, Jorge Gaitán Durán es considerado uno de los principales “modernizadores” de la cultura colombiana del siglo pasado. Su fama está ligada sobre todo a la fundación, junto con Hernando Valencia Goelkel, de la revista bimestral *Mito* (1955-1962), que contribuyó a abrir nuevos horizontes para la cultura nacional. Menos conocido, en cambio, es su aporte a la crítica de arte y, en particular, su compromiso, durante la segunda mitad de los cuarenta, con la promoción del joven movimiento “modernista”.

La aproximación de Gaitán Durán al mundo del arte se debe posiblemente a una temprana amistad con Eduardo Ramírez Villamizar. Ambos eran originarios de Pamplona, en Norte de Santander, y ambos tenían inquietudes culturales. El acercamiento entre ellos tuvo que acontecer a comienzo de los cuarenta en el campus de la Universidad Nacional de Bogotá, donde el primero estudiaba ingeniería y el segundo arquitectura, dos carreras que luego abandonarían para seguir sus respectivas vocaciones de poeta y artista.

Un hecho clave en la trayectoria de Gaitán Durán fue cuando, hacia 1944, empezó a trabajar para *El Tiempo* como crítico literario y cinematográfico. En la redacción del periódico, se acercó a un grupo de intelectuales renovadores, hoy conocido como los cuadernicolas, del cual hacían parte figuras como Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara y Fernando Arbeláez. Pronto empezaría también a escribir sobre arte, apoyando las tentativas de algunos jóvenes de superar los rezagos del naturalismo académico y abrirse a una pintura y una escultura que, más que representar fielmente la naturaleza, fuesen capaces de dar forma plástica a los sentimientos y a las emociones más hondas del ser humano, entendido tanto en sentido universal como en su declinación “nacional”.

Es importante aclarar que el principal blanco polémico de Gaitán Durán era el naturalismo epidérmico y no el realismo en su acepción más amplia. A diferencia de lo que haría luego Marta Traba, este crítico no contrapuso nunca la generación de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo a la de Obregón y Negret; no opuso realismo social y formalismo, mexicanismo y vanguardismo de cuño europeo; al contrario, retomando posiciones ya sostenidas por figuras como Luis Vidales y Marco Ospina, quienes se configuran como sus principales referentes en este ámbito, buscó una síntesis entre la vocación de la vieja guardia a dar una forma realista a la “estructura de sentimientos” y a los problemas sociales del hombre americano (algo evidente sobre todo en Pedro Nel Gómez) y los aportes que, en materia de soluciones plásticas, podían venir de una reconexión de los jóvenes con la tradición de las vanguardias europeas.

El año artístico de 1946

La idea de la obra de arte como proyección de la subjetividad del autor aparece ya en una de las primeras intervenciones críticas de Gaitán Durán: un artículo publicado en *El Tiempo* a finales de 1946, donde se hace un balance de lo que había acontecido ese año en el ámbito de las artes plásticas. “Está naciendo pues – escribe - una conciencia colectiva, un afán de comprensión hacia las tendencias modernas, un deleite en la contemplación de la plástica del cuadro y no como antes en la consideración de los aspectos anecdóticos, de las linduras iluminadas. Ahora se busca lo esencial, el valor intrínseco de cada obra, la intención poética del creador. Ya no se toma en cuenta la exactitud del paisaje o del retrato, ni la igualdad entre los órganos humanos reales y su representación en el conjunto, ni el ordenamiento preconcebido y obediente a ciertas leyes ficticias de los objetos. Ante todo, se considera el arte como la imagen del Universo interior del hombre, en donde toman características propias del pintor las cosas y los seres que están fuera de él. La escuela naturalista – en virtud de un inexorable movimiento de cambio, de retorno hacia lo metafísico, hacia lo

religioso, producido por las condiciones de la época conturbada y contradictoria -, ha quedado relegada a la incompetencia como actual manera de expresarse”¹⁵¹⁸.

Sin embargo, Gaitán Durán no apoya indistintamente todo acercamiento a las tendencias modernas. Por ejemplo, es crítico hacia el proliferar de imitaciones del surrealismo, que él llama “sub-realismo” y juzga una corriente “tan prejudicial y tan poco aconsejable como la retórica naturalista”¹⁵¹⁹. A sus ojos “no bastan el desordenamiento y la construcción ilógica para formar artistas ubicados en las modernas corrientes...el automatismo dentro del arte nuevo no es el todo, sino solamente uno de los tantos métodos que se pueden usar”¹⁵²⁰. Lo que considera de primaria importancia, al contrario, es un “hondo impulso vital, lírico-sensible, metafísico; la originalidad obediente a las grandes fuerzas universales y humanas; la inquietud de mundos desconocidos donde se halla la eterna verdad...”¹⁵²¹. El hecho que una obra tenga una forma moderna no es entonces suficiente; es necesario que el artista haya vertido en ella una honda y viva concepción del mundo. Es por este camino que, a los ojos de Gaitán Durán, “se vislumbra la posibilidad de un arte nacional que no sea anacrónico en el tiempo, ni impropio en el espacio”¹⁵²².

Junto con las imitaciones superficiales del “sub-realismo”, el crítico cuestiona también toda adhesión acrítica a las soluciones vanguardistas que se alejan de lo representacional. En el plano formal su “modernismo” es, por así decirlo, moderado y apunta esencialmente a la prevalencia de la dimensión plástica por sobre de la anecdótica y del lirismo subjetivo sobre de la objetividad.

El realismo social a la mexicana, por ejemplo, es considerado una modalidad de expresión válida si cumple con estos requisitos. No acaso, el artículo destaca la pintura *Sueño* de Marco Ospina, que había sido presentada en el último Salón nacional. En su estructura

¹⁵¹⁸ Jorge Gaitán Durán, “El año artístico de 1946: pintura y escultura”, en *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1946, p.16.

¹⁵¹⁹ Ibid.

¹⁵²⁰ Ibid.

¹⁵²¹ Ibid.

¹⁵²² Ibid.

ovalada y en sus matices colorísticos sutiles y armoniosos, Gaitán Durán reconoce una obra al tiempo lírica y social que habla de “la teoría estética de la vida con inteligentes proyecciones sociales”¹⁵²³. Por la misma razón, defiende los murales de Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional. “Sus murales - escribe - están muy imbuidos por lo mexicano, pero contienen evidentes excelencias que no se pueden discutir”¹⁵²⁴.

Como último, cabe recordar que el artículo mira con expectativa a la obra de artistas emergentes como Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, quienes en ese momento, junto con Alejandro Obregón, estaban abriendo nuevos caminos para el arte moderno colombiano; caminos que miraban mucho más a París y a Nueva York que a México. Gaitán Durán no considera todavía a estos artistas como puntos de referencia para el arte nacional. Se limita a señalar que se trata de artistas prometedores¹⁵²⁵; sin embargo, en los años sucesivos, su atención hacia sus búsquedas iría aumentando.

El primer Salón de Artistas Jóvenes

En el artículo apenas mencionado no es difícil percibir una cercanía entre la teoría del arte de Gaitán Durán y la de Luis Vidales. Dicha cercanía quedaría confirmada el año siguiente – 1947 - cuando el crítico pamplonés se asoció al poeta de *Suenan timbres* para organizar un evento de gran relieve en la historia del arte moderno colombiano: el primer Salón de Artistas Jóvenes. Descubrimos así a un Gaitán Durán cercano a Luis Vidales, que, además de ejercer la crítica, se hace promotor activo del arte nacional, con la mirada puesta en el arte joven.

¹⁵²³ Ibid.

¹⁵²⁴ Ibid.

¹⁵²⁵ El artículo menciona también las figuras emergentes de Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret. La pintura de Grau es presentada como “un verdadero derroche de color y de formas atrevidas, de ritmos novedosos”. Se señala que el artista está “resentido aún por la influencia de las innumerables corrientes pictóricas americanas”, pero se subraya que tiene personalidad y que pronto encontrará su camino propio. De Ramírez Villamizar se anota que realizó una exposición de acuarelas, notables por el equilibrio entre la nueva y la vieja temática pictórica. Gaitán Durán considera que el color es muy débil todavía, pero que la obra del artista tiene innegables aciertos en el dibujo y en la composición. De Negret, el autor subraya que su obra “está formada por bloques mágicamente dispuestos, obedientes a una armonía interior, siguiendo a veces movimientos horizontales de expansión, otras estáticamente sometidos a la línea y al contorno” (Ibid.).

Aunque estuvieron ausentes artistas de renombre como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alejandro Obregón, Jorge Ruiz Linares, Enrique Grau y Carlos Correa, el salón fue propuesto desde el comienzo como un evento que abría nuevas perspectivas para el arte nacional. Entre las obras expuestas, se destacaba un grupo de trabajos que imitaba el estilo surrealista, un conjunto de 10 frescos (¿portátiles?) de Alipio Jaramillo – artista entre los predilectos, en ese momento, por Gaitán Durán y Vidales – donde el realismo monumental de cuño mexicano se combinaba con geometrificaciones de corte cubista, dando lugar a algo que se podría llamar “realismo modernista”¹⁵²⁶. Remarcables, además, fueron las participaciones de artistas emergentes como Hernando y Lucy Tejada, en los cuales la sensibilidad a los problemas sociales se sumaba a una concepción poética del mundo, de Edgar Negret, que expuso *Anunciación*, una obra en la cual se mezclaban estilización, lirismo y dimensión conceptual, y de Ramírez Villamizar, quien no había salido todavía de su naturalismo juvenil.

En una larga nota que escribió sobre el salón, Gaitán Durán comentó emocionado: “He estado en el centro ardiente del proceso de gestación que ahora culmina; y lo he defendido, exaltado y propiciado apasionadamente; y más aún he asistido a muchos instantes de fiebre creativa, de lucha con la forma que se escapa, con el color que no cuaja, con la idea novedosa que se disuelve en la futilidad”¹⁵²⁷.

¹⁵²⁶ La referencia a los diez frescos de Alipio Jaramillo se encuentra en Jorge Gaitán Durán, “El año artístico de 1947”, en *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1947, recorte de prensa en el archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 1836. En la nota, Gaitán Durán menciona también el tema de los frescos de Alipio Jaramillo en la Universidad Nacional, cuya realización, lamentablemente, se había detenido en el marco del regreso al poder de los conservadores. “A propósito de este artista – se lee -, los preocupados por el arte colombiano se preguntan cuándo se reiniciarán los muros de la ciudad universitaria, tan admirados por el eminente profesor Julián Huxley, en su reciente viaje a Bogotá. Es lamentable que se haya detenido la ejecución de estos murales, sin duda alguna la más notable obra artística que se estaba haciendo en Colombia; en tanto que se prosiguen con toda suerte de ayuda y estímulo algunos dibujos coloreados de mínima cuantía”. (Ibid.).

¹⁵²⁷ Jorge Gaitán Durán, “Panorama de la pintura joven: la pintura nueva de Colombia”, en *El Tiempo*, Bogotá, 20 de abril de 1947, p. 2; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1080548/language/es-MX/Default.aspx>

A la par de otros comentadores, el crítico reconoce que las obras del Salón tienen una calidad desigual, sin embargo, atribuye a este evento “una importancia mayor que la de cualquier otro certamen de la misma especie en la historia cultural del país”, llegando a plantear que dividía el arte nacional “en dos etapas, con linderos firmes y definitivos”. Antes, con pocas excepciones, había predominado el “anacronismo naturalista”, la “retórica académica”, el “retraso artístico”, que, en algunos artistas, como Gonzalo Ariza, respondía a una auténtica “voluntad de retroceso”; ahora, el arte colombiano empezaba a encauzarse en la gran corriente del arte moderno internacional y en ello empezaban a vibrar, con el sello de su peculiar lugar de enunciación, las inquietudes propias del hombre moderno.

Desde un enfoque muy cercano a la sociología del arte, Gaitán Durán considera que, hasta aquel momento, con la complicidad de una crítica “muda, casi ausente”, Colombia se había mantenido al margen de las inquietudes del mundo contemporáneo y de las tendencias modernas que cruzaban a toda América. Desde su punto de vista, durante el siglo XX el mundo había comenzado a transitar “desde el individualismo y el racionalismo científico hacia lo colectivo y lo religioso” y era solo confrontándose con este proceso histórico que un artista podía alcanzar la dimensión de lo universal; sin embargo, en Colombia se había seguido creando de espaldas a las emociones y a los problemas fundamentales de la época, dando lugar, fatalmente, a la producción de obras mediocres y desarraigadas.

Retomando ideas propias de Luis Vidales y de Trotsky, aunque con un enfoque más religioso-metafísico, Gaitán Durán considera al arte moderno como reflejo de las inquietudes que se agitan en el ánimo del hombre moderno, exigiendo una superación de la objetividad del naturalismo. El camino lo abrió Paul Gauguin, quien “reemplazó la conciencia de la expresión natural por la conciencia de la expresión personal del artista”. Luego siguieron “los numerosos y contradictorios “ismos”, casi siempre turbulentos y desorbitados, pero interpretando cabalmente el ritmo trágico de una época conturbada por las más oscuras fuerzas universales”; y solo en la obra de genios como Orozco y Picasso – no acaso, los dos artistas modernos predilectos por Luis Vidales - empezaban a vislumbrarse unas soluciones.

En otro artículo de ese mismo año, Gaitán Durán aclara que en un siglo de convulsiones el arte adopta dos formas generales: la evasión (tanto hacia las formas abstractas y puras, como en el caso del cubismo, como hacia la profundidad del ser, como en el caso del sub-realismo) y la realidad (captar la tremenda desnudez de la vida con un verismo que llega hasta la fealdad); pero considera que ambas estas formas están relacionadas, responden y en últimas dependen de la realidad. La polémica de Gaitán Durán es con el frío naturalismo, no con el realismo, que, para él, como para Vidales, sigue siendo una modalidad de expresión válida. “El naturalismo – escribe - es la copia exacta y fría de la naturaleza, sin ningún factor metafísico, ni religioso. En cambio, el realismo es el reflejo fiel de la vida, de la tragedia humana, de los estados de alma individuales y universales. Capta totalmente lo metafísico, lo religioso y lo transhumano. Busca la realidad total, es decir, la conjunción de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo racional y de lo irracional. Esta síntesis ha sido tal vez el gran aporte del arte moderno a la humanidad, porque le dio horizontes ilimitados al concepto de realidad, que estaba circunscrito a lo visible, a lo auditivo, a lo tangible. El realismo no excluye, como lo dice acertadamente Luis Aragón, la interpretación de él mismo. Más aún, no elimina tampoco su símbolo. Así, de la pintura de Orozco podría decirse que es un realismo simbólico. Creo, desde luego, que el gran creador de nuestro tiempo es el que hace la unión de las dos formas generales de expresión: la evasión y el realismo. Tal es el caso de Picasso, que ha ido hacia uno u otro extremo en sus diferentes épocas”¹⁵²⁸

Volvemos ahora al artículo sobre el primer Salón de artistas jóvenes. En ello, Gaitán Durán considera que el gran mérito de la nueva pintura colombiana expuesta era “su vinculación con las diversas tendencias de la pintura universal, su interpretación débil, pero más o menos exacta de la época y de sus variabilidades en nuestro pueblo, su actualidad en relación con el momento histórico y con el momento artístico, su tendencia hacia lo transhumano y religioso, su voluntad de captar lo telúrico y popular, su rebelión contra la anatomía y la imitación naturalista”. El arte colombiano pasaba entonces de ser “una entidad anacrónica e inferior a ser un cuerpo actual, vivo y palpitante. Este – escribió - es el

¹⁵²⁸ Jorge Gaitán Durán, “Plásticas: El arte de Édgar Negret”, en *Revista de las Indias*, no. 100, Bogotá, octubre-diciembre de 1947, pp. 149–150.

significado importante y verdadero, la veta preciosa que brilla en lo hondo, del primer salón de artistas jóvenes de Colombia”¹⁵²⁹.

El Salón era solo un inicio. Un tanteo. Faltaba todavía mucho camino por recorrer. La calidad de las obras era todavía “pobre y escasa” en relación con la pintura universal; faltaba “el hallazgo definitivo de una verdad plástica”; los artistas estaban todavía “perdidos en una confusa maraña de influencias y de iluminaciones foráneas”, entre las cuales las más nefastas eran las imitaciones del surrealismo de Dalí; pero lo importante era que el arte colombiano ya había dado un giro y había empezado a pensarse dentro de un contexto universal¹⁵³⁰.

Artistas jóvenes, “modernismo” y nación

Detrás de la organización del Salón, aparece con claridad la idea de fomentar una convergencia entre estímulos “modernistas” y expresión de lo nacional. “La importancia del salón reside en la intención de hacer arte actual, nuevo, vigoroso, enraizado en lo humano y telúrico, buscando una auténtica correspondencia con lo esencial de la época”, escribe Gaitán Durán. “Desde luego – continua - hubo en el Salón mucho pastiche subrealista, mucha copia de los artistas consagrados, mucho reflejo de diversas escuelas, en fin, mucha retórica modernista, que en última instancia es tan prejudicial como la retórica académica contra la cual combatimos. Pero todas esas deficiencias, lógicas pero que deben ser subsanadas con sinceridad y preparación técnica, no alcanzan a empañar [...] el comienzo de una era donde se ha de formar con caracteres propios, nacionales, nuestro arte, el arte de Colombia”. Y esto es realizable porque “existe un espíritu de movimiento, una organización entre los pintores jóvenes que les permite abocar los problemas de manera fructífera, una compactación de voluntades y de experiencias donde el descubrimiento no es celosamente guardado, sino cumple una labor colectiva, desde la crítica y la consulta”¹⁵³¹.

“Meditaciones sobre arte colombiano”

¹⁵²⁹ Jorge Gaitán Durán, “Panorama de la pintura joven: la pintura nueva de Colombia”, *op. cit.*

¹⁵³⁰ *Ibid.*

¹⁵³¹ Jorge Gaitán Durán, “El año artístico de 1947”, *op. cit.*

El involucramiento en la organización del Salón de Artistas Jóvenes parece haber alimentado, en Gaitán Durán, el deseo de incidir de manera más efectiva en la escena artística local. De hecho, el certamen marcó el comienzo de un periodo en el cual el crítico se propuso orientar los artistas jóvenes hacia un ideal estético en el cual las soluciones formales de corte “modernista” no fueran fin a sí mismas, sino que se combinaran con la expresión sincera y profunda de su propia subjetividad, condicionada por la realidad convulsionada y trágica del hombre del siglo XX, en todas sus variantes locales.

La voluntad de influir en la escena joven se hace patente en el artículo “Meditaciones sobre arte colombiano”, que el crítico publicó sobre *El Sábado* en el marco del Salón de Artistas Jóvenes. En ello, se definen los pasos a seguir para el nuevo arte nacional: empaparse de las corrientes universales y tener un hondo conocimiento de la realidad y del hombre locales, para así lograr una síntesis entre corrientes universales y realidad local. En primer lugar, Gaitán Durán auspicia “la saturación en las corrientes universales, el acercamiento a todas las palpitaciones del arte moderno, aún a las más arbitrarias y disociadas. La búsqueda en las maneras plásticas y en la aplicación de los materiales aun cuando se llegue a la abundancia y al exceso”¹⁵³². Con relación a las vanguardias, la visión del crítico se acerca bastante a la de Luis Vidales, con el cual estaba empeñado en la realización del Salón. Los ismos, a pesar de ser caóticos y a veces contradictorios, son leídos como una etapa de transición hacia un arte todavía por venir. Gauguin, el fauvismo, el cubismo, el primitivismo lírico del aduanero Rousseau, Matisse, el dadaísmo, la escuela metafísica de De Chirico, el “sub-realismo” (en especial Salvador Dalí, en el cual se individua una convergencia de “sub-realismo”, dadaísmo y metafísica) y la misma escuela mexicana, en cuanto reafirmación de lo humano y lo popular ante las fuerzas telúricas e universales, son interpretados, en su conjunto, como señales de una progresiva superación del naturalismo heredado del siglo XIX y, con ello, de la mentalidad burguesa, anclada en el racionalismo y en el individualismo, entendido, este último, en oposición al socialismo. Para Gaitán Durán, el arte nuevo, tomado en su globalidad, manifiesta un regreso de la metafísica y un avance hacia el

¹⁵³² Jorge Gaitán Durán, “Meditaciones sobre arte colombiano”, en *Sábado*, Bogotá, 22 de marzo de 1947, p.5.

socialismo. ¿Cuál será la forma definitiva del arte del futuro?, se pregunta. “Yo – escribe - estoy de acuerdo totalmente, sin restricciones ni salvedades, con los que afirman que esa forma será el gran mural arquitectónico, estático y colectivo; sin volúmenes, ni perspectiva; ejecutado con simples planos o con el rasgo fuerte y profundo tomado del oriente”. Estas palabras parecen profetizar el mural “modernista”, que en Colombia no se desarrollaría sino en los cincuenta y cuyos principales protagonistas serían justamente algunos de los artistas emergentes de los cuarenta, como Obregón, Grau o Ramírez Villamizar. Pero Gaitán Durán no plantea fracturas generacionales. Entre los principales representantes del arte nuevo identifica figuras tan distantes como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa, Alejandro Obregón, Marco Ospina, Enrique Grau, Alipio Jaramillo y Edgar Negret. Lo que parece sugerir es, más bien, una síntesis entre los acentos de las diferentes generaciones. En fuerte sintonía con Luis Vidales, quiere abrir la vieja generación al contacto con los ismos y la nueva a los temas nacionales y sociales.

¿Quiénes son los responsables del retraso colombiano? “Las oscuras fuerzas retardatarias del individualismo”, que “operan desde las instituciones del Estado – con honrosas excepciones como la de Extensión Cultural, que actualmente organiza con generosidad y amplitud una exposición de pintores jóvenes de Colombia – y desde los órganos periodísticos, sofisticando el gusto popular con un arte anacrónico, débil y derivado”. Gaitán Durán piensa, por ejemplo, en el mural de Santiago Martínez Delgado en el Capitolio, que no respondía a las condiciones de la época; o en la decisión de cubrir los frescos capitalinos de Gómez Jaramillo, que a su juicio representaban la expresión de un avance del arte nacional hacia lo universal por la vía indicada por los mexicanos.

Junto con la asimilación de los lenguajes “modernistas”, Gaitán Durán auspicia también una adherencia del arte colombiano al contexto sociocultural local. En particular, aboga por un “estudio consciente y profundo de las condiciones económicas, sociales y políticas de nuestra raza y de nuestra nación. Un estudio que abarque tanto el drama humano como las fuerzas telúricas y que sirva como materia prima de la creación artística”.

Formalmente, el crítico propone “un proceso de síntesis, de depuración, de eliminación de toda materia inútil, de riguroso ajustamiento a formas límpidas y esenciales, de aprovechamiento de la tradición”; mientras, desde el punto de vista del contenido, apunta a un arte arraigado en el humus local. Estamos entonces frente a una primera idea de “nacionalización de las imágenes” en sentido “modernista”.

Sobre Ramírez Villamizar y Negret

A los ojos de Gaitán Durán, un avance en la dirección correcta, con respecto al vacío proliferar de imitaciones “sub-realistas” del primer Salón Artistas Jóvenes, es constituido por la evolución de las obras de Eduardo Ramírez Villamizar y de Enrique Grau.

En un artículo publicado a final del 1947 sobre *Revista de Indias*, anota que Ramírez Villamizar, luego de unos inicios cercanos a la academia, ha entrado en una “etapa de liberación, de búsqueda”¹⁵³³.

“En tanto que los pintores de su generación – escribe - estallaban en un sub-realismo simulado, y en otras suertes de extravagancias, Ramírez Villamizar hacía un avance metódico, equilibrado, actualizando su obra, sin llegar a extremos perjudiciales. Descubrió la esencia lírica de su mundo interior y llenó con ella algunas obras de perdurable calidad. Tal es el caso de *Entierro de sombras*, de *Retrato de un artista proletario*. Pero faltaba todavía algo como un contacto más sanguíneo, más vital, más profundo: con lo humano, dentro y fuera de sí mismo”¹⁵³⁴.

De estas palabras emerge claramente una concepción del arte de corte expresionista: el arte como proyección lírica del mundo interior del artista, en la cual se transparente tanto lo humano universal como las circunstancias externas que lo condicionan. En particular,

¹⁵³³ Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Eduardo Ramírez”, en *Revistas de las Indias*, Bogotá, n. 100, octubre-diciembre de 1947, pp. 151–152; accesible online:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1094108/language/es-MX/Default.aspx>

¹⁵³⁴ *Ibid.*

Gaitán Durán sostiene que Ramírez, luego de la incertidumbre mostrada en el Salón, “en una deslumbrante rapidez creativa, ha ido adquiriendo las esencias de que carecía [...] su pintura se ha llenado de drama, de humanidad, de angustia. Su "San Sebastián ", es una interpretación auténtica del hombre desgarrado de nuestra época. Por otra parte, ha ganado inmensamente en estructuración. Su arte posee ya calidades propias e integrales. Está concebido dentro de ciertas líneas, quizá algo abstractas, pero que no sofrenan el poderoso impulso lírico, el fuerte aluvión trágico, la tensión sanguínea y agonista”¹⁵³⁵.

En otra nota publicada en el mismo número de *Revista de Indias*, Gaitán Durán reconoce un acento dramático también en la obra reciente de Edgar Negret y lo interpreta como una expresión de la angustia y de la realidad trágica del siglo XX. “La escultura de Edgar Negret – escribe - comienza a manifestarse dentro del campo eminentemente abstracto, dentro del juego sutil de las formas puras y desnudas. Allá busca el artista resolver el problema de la creación estética. Pero ya en su Barba Jacob, en su Gabriela Mistral, en su Whitman, hay algo así como un gran germen dramático, una fuerza intelectual pero poderosa. Actualmente, sin abandonar completamente la noción abstracta, está empapando sus esculturas en un aliento lírico de vastas resonancias. Esto se puede apreciar en su "Anunciación", colmada de un hálito místico que se remonta a Claudel; y. en su "Venus", donde no sé si inconscientemente existe una reminiscencia de algunos inefables momentos precolombinos. Sinceramente, me parece que el porvenir del gran artista que es Edgar Negret, está en la expresión de la realidad trágica de nuestro siglo”¹⁵³⁶.

1948 y el *Bogotazo*

El esfuerzo de Gaitán Durán y Luis Vidales para impulsar el arte joven colombiano sobre la base de un encuentro entre estímulos “modernistas” y realidad local sufrió una desaceleración en 1948 por causa de la grave crisis política que se abrió tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán. El futuro fundador de *Mito* no quedó pasivo frente a los hechos. Luego del *Bogotazo*, protagonizó, junto con Jorge Zalamea, la toma de la

¹⁵³⁵ Ibid.

¹⁵³⁶ Jorge Gaitán Durán, “Plásticas: el arte de Édgar Negret”, *op. cit.*

Radiodifusora nacional, al fin de calmar las masas y organizar una revolución de carácter intelectual. Pero fue perseguido por la policía política y se vio obligado a refugiarse por un tiempo en Cúcuta. El involucramiento en ese momento de profunda convulsión política disminuyó su atención hacia los acontecimientos de la escena artística; sin embargo, alcanzó igualmente a comentar el *Salón de los 26*, que Alejandro Obregón organizó en octubre de 1948 en el Museo Nacional.

El *Salón de los 26* fue una especie de segunda edición del Salón de Artistas Jóvenes que el mismo Gaitán Durán organizó en 1947, junto con Luis Vidales. Al escribir sobre ese evento, el crítico habla de “un progreso tanto colectivo como individual” con respecto al evento al del año anterior¹⁵³⁷. En particular, reconoce un avance en la desaparición de un surrealismo puramente derivativo, aunque sigue viendo un problema en la tendencia de muchos artistas a caer en lo decorativo y superficial¹⁵³⁸.

Entre otras cosas, sus comentarios se detienen sobre la participación de algunos artistas de su interés: Eduardo Ramírez Villamizar, en cuyo trabajo identifica influencias de Van Gogh y de algunos norteamericanos; Marco Ospina, que en esta ocasión expuso un óleo abstractizante titulado *Nueve de abril*; y Enrique Grau Araujo, que había vuelto a los azules y rojos definidos. Además, la nota señala que “Alejandro Obregón afirmó categóricamente que es uno de los más grandes que ha dado Colombia en toda su historia”¹⁵³⁹. En suma, la postura de Gaitán Durán sigue siendo la de defender aquellos artistas jóvenes que se enraízan en la tradición artística y, manteniéndose apegados su tierra, la enriquecen, sin provocar fracturas violentas, con los aportes técnicos que reciben de la asimilación del trabajo de grandes artistas internacionales como Gauguin, Cezanne, Rousseu, Dalí y Picasso.

Una teoría de la pintura nacional

En 1949, una vez regresado de manera estable a Bogotá, Gaitán Durán volvió a frecuentar asiduamente los círculos artísticos e intelectuales, comenzando por el café Automático. En

¹⁵³⁷ Jorge Gaitán Durán, “La nueva pintura colombiana”, en *El Tiempo*, recorte de prensa en el archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 4002.

¹⁵³⁸ *Ibid.*

¹⁵³⁹ *Ibid.*

marzo de aquel año, fue una de las voces entrevistadas por Rogelio Echevarría en el artículo *Vigor y optimismo en la pintura nacional: una polémica sobre pintura*. Su contribución a esta entrevista múltiple merece ser reportada, en cuanto constituye la más clara formulación de lo que entendía, en ese momento, por “pintura americana”.

“Para hacer “pintura americana” – dijo- primero hay que empaparse del moderno movimiento pictórico europeo. Europa tiene la tradición técnica que es indispensable. Cuando se tenga sentido del movimiento universal pictórico se podrá hacer pintura americana verdadera, es decir, universalista. Todo lo demás es folclorismo barato para turistas yanquis o cartel político. Así, pues, en Colombia comienza a haber un buen terreno para la creación de una verdadera pintura americana, con futura calidad universal, no lugareñista”¹⁵⁴⁰.

También un extranjero podía hacer pintura americana. Era el caso, por ejemplo, de Guillermo Wiedemann, quien, como el mismo Gaitán Durán escribió en un artículo que publicó sobre *El Tiempo* en junio de 1949, capta “algo de lo esencial nuestro, sin abandonar su oficio plástico de tradición europea”¹⁵⁴¹. Aprender a pintar bien, dominar la técnica era, para Gaitán Durán, un hecho imprescindible para lograr una buena pintura americana. Desde un punto de vista meramente técnico, Europa seguía siendo el modelo al cual mirar. No era verdad, como habían sostenido algunos americanistas, que la cultura europea había muerto con la segunda guerra mundial. “Se apresuraron – escribió el crítico hablando de la obra de Wiedemann - quienes antes de tiempo y con ridícula irresponsabilidad, le dieron

¹⁵⁴⁰ Rogelio Echevarría, “Vigor y optimismo en la pintura nacional: una polémica sobre pintura”, en *El Espectador, Magazin Dominical*, 13 de marzo de 1949, p. 5, 23; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091111/language/es-MX/Default.aspx>

¹⁵⁴¹ Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Wiedemann”, en *Suplemento literario de El Tiempo, Bogotá*, 26 de junio de 1949, pp. 3-4; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1094124/language/es-MX/Default.aspx>

partida de defunción [a la cultura europea], como si de un día para otro pudiera morir lo que es milenario". En Europa había, al contrario, una "renovación poderosa y sabia"¹⁵⁴².

¿Pero en qué consistía, para Gaitán Durán, lo americano en una obra de arte? No era algo que tenía que ver con el tema - esto queda claro en la respuesta que dio a Rogelio Echevarría - sino con el espíritu que animaba la obra. Este tópico del espíritu americano lo ahondó en otro artículo de 1949, titulado *Consideraciones sobre la pintura nueva*.

"Dentro de la antigua batalla del tema – escribe - ya es un lugar común que este en sí no tiene ninguna importancia esencial y que lo básico es el espíritu que lo anima... Además, existe el peligro de ahogarse en aquel detestable arte lugareñista y folklórico, excelente para los turistas, pero que no mueve sensaciones profundas ni la verdadera idiosincrasia de un país o de un continente". Gaitán Durán afirma con claridad que temas como los del indígena, de la sabana de Bogotá o de la mitología chibcha no tienen la exclusiva dentro del arte nacional. "Inventar diferencias estéticas entre arte civilizado entendido como igualdad universal de formas y de intención anímica, y arte nacional, es una perfecta tontería [...] La obra es perdurable si está cruzada por las ráfagas espirituales que son propias de una región geográfica o de un hombre, pues esta honda sinceridad interior le confiere rasgos suficientes e inexorables de originalidad y realidad". En el caso concreto de la pintura colombiana, el crítico anota que "la gran característica es la posición de los artistas ante el misterio" y que es desde esta perspectiva que se debía mirar a la producción plástica del momento.

De manera afín a ciertos rasgos de la poética de Pedro Nel Gómez, Gaitán Durán sostiene que "nuestros intentos de cultura tienden hacia lo sobrenatural mágico, medular y entrañable [...] El duende colombiano...es apenas una actitud nacional frente al misterio... el duende del hombre nuestro lo hace temblar de pavor cuando escucha en la hondonada

¹⁵⁴² Ibid. La presencia en Colombia de un "modernista" como Wiedemann fue, junto con los viajes a Europa de muchos artistas de las nuevas generaciones, uno de los principales caminos por medio del cual la técnica europea alimentó el surgir de un arte moderno de entonación americana en el país.

el alarido de “La llorona”, o llena de estremecimientos al niño cuando el ama comienza sus relatos aparecidos”¹⁵⁴³.

“Creo - redondea - que la parte perdurable de la nueva pintura colombiana está tocada por el halito de lo desconocido”; “Cuando se penetra en ella se ha llegado a un mundo de dramatismo en la conmoción de oscurísima tristeza en el color, de tensión en el dibujo. Una noche extraña, quieta y surcada por una lunada dinámica se detiene sobre las figuras sobrecogidas y sobrerreales. Lo auténtico comienza a sobrenadar entre las aguas turbias del naturalismo y del “pastische”; y más adelante, retomando el tema de la importancia de la técnica, concluye que “es lógico que los pintores de mayor calidad técnica sean los que han logrado mayor profundidad y más agudas vetas de misterio. Para sacar del fondo del hombre común la presencia estremecida y mágica se necesitan precisamente el artista y la capacidad del artista”¹⁵⁴⁴.

A su juicio, lo español, sumado a lo africano y a lo indígena, constituyen la savia popular colombiana y sólo la aprehensión y la interpretación de esta savia puede conferir perdurabilidad a las obras de arte, elevándolas por encima de las modas estéticas de una determinada época.

Sobre Grau

En septiembre de 1949, Gaitán Durán se vinculó al concejo de redacción de la revista *Espiral*, donde permanecería hasta 1951¹⁵⁴⁵, y en octubre de ese mismo año publicó en la revista *Proa* un artículo sobre Enrique Grau en el cual señala el comienzo de un nuevo y afortunado rumbo de su obra.

¹⁵⁴³ Jorge Gaitán Durán, “Consideraciones sobre la pintura nueva”, en *El Tiempo*, 1949, recorte de prensa en el archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 1851.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*

¹⁵⁴⁵ Se vincularía nuevamente concejo de esta revista desde noviembre de 1954 a junio de 1955. El involucramiento de Gaitán Durán en una revista como *Espiral*, cercana a la izquierda liberal y a la estética muralista, es otro elemento que comprueba la cercanía del crítico a Luis Vidales, quien fue el primer director de la publicación y contribuyó de forma sensible a definir su ideario al tiempo modernizador, nacionalista y social. Una radicalización de las posturas “modernistas” de Gaitán Durán se daría solo en los años sucesivos, en el ámbito de la revista *Mito*.

El artículo de *Proa* marca el ingreso de Grau en el selecto grupo de creadores que, desde el punto de vista de Gaitán Durán, estaban renovando el arte nacional. Si obras como *Esperpento* y *Cristo*, que el artista había presentado poco antes del *Salón de los 26*, pertenecían a una etapa desafortunada, demasiado decorativa y emparentada con la pintura epidérmica de Luis Alberto Acuña, la pintura que Grau empezó a mostrar a partir del *Salón de los 26* le pareció inaugurar una fase digna de nota. Dentro del “dramático ritmo de angustia” que caracteriza toda la obra del artista, el crítico destaca de manera particular a la pintura honda, lírica y hierática de obras recientes como *Naturaleza muerta con retrato*, *Lilias*, *Jaula n.2* (Fig. 340)¹⁵⁴⁶.



Ilustración 340 - Enrique Grau, *Jaula n.2*, óleo sobre tela, 1949.

Sobre Obregón

A final de 1949, Gaitán Durán escribió también un importante artículo sobre Alejandro Obregón, en ocasión de la exposición que este último realizó en Galerías de Arte poco antes de viajar a Europa¹⁵⁴⁷. Por la eficaz combinación entre técnica europea y espíritu americano,

¹⁵⁴⁶ Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Grau Araujo”, en *Proa*, Bogotá, n.28, octubre de 1949, pp. 33-35.

¹⁵⁴⁷ Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Alejandro Obregón”, en *Suplemento literario de El Tiempo*, 1949, p. 3, recorte de prensa en el archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3864. El artículo distingue tres épocas en la pintura de Obregón: primero los inicios; luego, una época, comprendida entre 1946 y 1949, donde consigue ápices de maestría técnica en obras como *Nube gris* y *El retorno*, en las cuales, por medio de densos ocre y sepia y de influencias como las de Picasso, Chagall y Tamayo, trata de

Obregón es, entre todos los artistas emergentes, él que mejor encarna el ideal de americanismo “modernista” defendido por el crítico. “De Obregón – escribe - no puede afirmarse que no tenga influencia de algunos destacados pintores europeos actuales, pero es asimismo muy cierto que posee una suerte de lucidez plástica que lo mantiene siendo él mismo: hombre de nuestro tiempo, hombre americano, a pesar de dichos fantasmas que naturalmente deben desaparecer en la futura madurez”¹⁵⁴⁸. Enraizado en una tradición constructiva que parte de Cezanne y atraviesa los diferentes cubismos, Obregón se distingue por poetizar la geometría, como sucede en otro artista americano de fondo constructivo, Rufino Tamayo. En estos artistas – escribe Gaitán Durán - la idea de construcción o reconstrucción “no obedece ya... a un concepto científico de la geometría sino a un concepto poético e intuitivo de ella”¹⁵⁴⁹. “No se trata ya – comenta - de aplicar la fórmula de Cezanne, ni el empirismo matemático-estético del cubismo, sino de hallar una lírica geometría plástica donde el plano, la línea y el color van integrándose e integrando un mundo de profundidad y drama”. El drama, la tragedia humana: esto explica los rompimientos de la estructura geométrica y las improvisas tensiones que aparecen en el dibujo de Obregón, determinando una ruptura de los planos. Por un lado, el artista trata de estructurar y componer, pero al mismo tiempo, en algún momento, lo rompe todo con explosiones líricas, rayos de color y de pasión, a los cuales el crítico se refiere como “desplazamientos plásticos” y “traslaciones internas en la obra”.

La dimensión colorista y el dramatismo expresionista que se evidencian en la pintura de Obregón, unidos al profundo conocimiento del medio pictórico, de la técnica europea y a la fuerza de un prepotente espíritu americano, inducen Gaitán Durán a establecer, con muchos años de anticipación con respecto a la Marta Traba de la *Historia abierta del arte* colombiano, una relación entre este último y el posimpresionista Andrés De Santamaría.

captar la angustia de su tiempo; y, para terminar, una época reciente, que comienza con la exposición en Galerías de Arte de 1949. En esta última fase se relaja un poco la maestría técnica, pero su obra se vuelve más personal, evidenciando el contrapunto entre una alegría interior y unas profundas notas trágicas, como en el caso de *Fruta negra* (1949), obra emblemática de esta última manera.

¹⁵⁴⁸ Ibid.

¹⁵⁴⁹ Ibid.

Los dos se acercan a su ideal de americanismo “modernista”, donde la técnica europea deja transparentar un espíritu americano. Ambos atestiguan “ese realismo mágico que expresa el mundo de las sensaciones a través del color, y lo hacen con una fuerza singular, con una desbordada lucidez que hunde sus vetas más densamente puras en la conciencia naciente del hombre americano. Cuando todo hacía prever, por su factura técnica, un arte si se quiere un tanto foráneo, los dos pintores, quizás sin proponérselo, estaban uniéndose a su medio y a su tiempo y sumando, con ese poder que sólo da el talento esencial, la técnica europea y el espíritu americano”¹⁵⁵⁰.



Ilustración 345 – Jorge Gaitán Durán, “La pintura de Alejandro Obregón”, en Suplemento literario de El Tiempo, 1949.

El viaje a Europa

Los artículos que Gaitán Durán escribió entre 1948 y 1949 sobre Ramírez Villamizar, Negret, Grau y Obregón atestiguan el deseo de alentar a un grupo de artistas jóvenes que, más allá de sus peculiaridades individuales, se distinguían por querer renovar el americanismo colombiano, rompiendo con el realismo folclórico-social y recuperando técnicas y soluciones plásticas propias de las vanguardias europeas. Pero el ensombrecerse del clima político del país por el asesinato de Gaitán, el *Bogotazo* y el comienzo de la *Violencia*,

¹⁵⁵⁰ Ibid.

sumado a la decisión de varios artistas de viajar a Europa para completar su formación “modernista”, determinaron una desaceleración del proceso de renovación y el mismo Gaitán Durán no escapó de estas dinámicas.

En 1950, el crítico viajó a Francia con la ayuda económica de su padre. Su nombre se agregó así al de una larga lista de artistas e intelectuales – ya se mencionaron los casos de Alejandro Obregón, Edgar Negret o Eduardo Ramírez Villamizar – que, entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, decidieron pasar una temporada en Europa.

Su estadía en el viejo continente se extendió hasta 1953. Fue un periodo fértil, en el cual comenzó a escribir su *Diario* y viajó por diferentes países europeos y asiáticos. Incluso se casó con una mujer italiana, Diana Moscovici, de la cual en 1952 tuvo una hija.

La lejanía de Colombia no le impidió de seguir preocupándose por el arte joven de su país. Desde París, envió una carta a Casimiro Eiger, en la cual, además de informarlo acerca de sus experiencias en los círculos intelectuales locales, pone en comparación el arte joven que veía en Francia con el de Colombia. “He ido – escribe -al museo de arte moderno, que naturalmente es magnífico, y allí he estado junto a los pintores de que tanto hablaba sin saber nada. Sobre todo, Chagall me ha deslumbrado. Los recién aparecidos, mejor dicho, los últimos llegados al museo – debe haber cosas magnificas fuera de todo lo oficial – sí me desconsolaron: son de una mediocridad absoluta. Nuestros pintores jóvenes son por lo menos mucho más interesantes”¹⁵⁵¹.

Sin embargo, cuando Gaitán Durán regresó a Colombia, en 1953, sus prioridades habían cambiado. La crítica de arte militante pasó en segundo plano y sus energías se dirigieron hacia un proyecto editorial de amplio alcance, al cual otorgaba la máxima importancia: la creación de la revista cultural *Mito*, cuyo primer número saldría en 1955. No es este el lugar para analizar el inmenso aporte de *Mito*; baste con decir que sus 42 números inauguraron una nueva fase de la cultura colombiana; una fase que podríamos llamar de renovación y

¹⁵⁵¹ Carta de Alejandro Obregón a Casimiro Eiger, París, 15 de junio 1950, en Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 0182; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1133205/language/es-MX/Default.aspx>

de “modernismo” beligerante, que en el ámbito artístico – Mito se preocupó también por el arte - tendría entre sus principales intérpretes a Marta Traba¹⁵⁵².

Casimiro Eiger (1909-1987)

Otro aporte relevante al despegue del “modernismo” vino del crítico y galerista de origen polonés Casimiro Eiger (1909-1987). Hijo de una acaudalada y culta familia judía, llegó a Bogotá en 1943, huyendo de las persecuciones nazi. Dotado de una sólida formación humanística – era graduado en Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad de Ginebra (Suiza) y tenía estudios de Letras e Historia del arte en la Universidad de la Sorbona (Paris, Francia) –, empezó a desempeñarse como director del Centro Polaco de Información y secretario de la Legación del gobierno polaco en el exilio. Luego, entre 1946 y 1959, trabajó como profesor de lengua, literatura y cultura francesa en el Colegio Mayor de Cundinamarca, hasta que en 1946 fue nombrado jefe de los servicios culturales de la Embajada de Francia. Este último cargo fue particularmente importante porque le permitió entablar una amistad con el escritor Álvaro Mutis, quien lo introdujo en la medula de los círculos intelectuales y artísticos de la capital.

Hacia 1948, Casimiro Eiger empezó unas intervenciones como crítico de arte desde los micrófonos de la Radiodifusora Nacional de Colombia, donde por varios años (1948–1955 y 1959-1960) dirigió y presentó los programas *Bogotá hoy y mañana* y *Exposiciones y Museos*. En una de sus primeras apariciones radiales habló de la importancia de favorecer una descentralización de la creación de la plástica colombiana, tema que en los años sucesivos despertará la atención de Marta Traba y otros actores del medio. En particular, en ocasión

¹⁵⁵² Sobre *Mito*, Marta Traba ha publicado reseñas monográficas sobre algunos de los artistas clave del modernismo colombiano - Obregón, Ramírez Villamizar, Wiedemann - pero también algunos de sus ensayos teóricos más influyentes, como el celeberrimo *Problemas del arte en Latinoamérica* (n. 18, febrero-abril de 1958).

del *Salón de los 26*, habló del efecto positivo que hubiera podido traer la realización de eventos similares en ciudades como Cali o Manizales¹⁵⁵³.

Desde la radio, el crítico siguió también de cerca algunas de las numerosas iniciativas artísticas que tuvieron lugar en Bogotá alrededor de la IX Conferencia Panamericana¹⁵⁵⁴. Por ejemplo, el 9 de septiembre de 1948 hizo una intervención acerca de la abertura de Galerías de Arte, un espacio seminal para el desarrollo del “modernismo” en Colombia. Se refiere al evento como a una notable “hazaña realizada últimamente en Bogotá y que consistió en transformar un sótano, un lugar inhospitalario y – en apariencia – inadecuado para otro uso que un sórdido depósito, en la galería más moderna de arte, centro brillante y acogedor de las artes plásticas, del espíritu y de la elegancia”, señalando que la iniciativa se debía a Cecilia Vásquez, una joven artista que movía sus primeros pasos en el medio¹⁵⁵⁵.

En otra ocasión, comentó también la exposición conjunta que Ramírez Villamizar y Edgar Negret inauguraron en la Sociedad de Ingenieros poco antes del comienzo de la Conferencia Panamericana¹⁵⁵⁶. La describe como una de las muestras más interesantes de los últimos tiempos, remarcando la presencia de “obra atrevida” de corte “voluntariamente modernista”. Desde su punto de vista, ambos artistas “han salido ya del periodo de la experimentación”. Ramírez y Negret son presentados como personalidades definidas, caracterizados por una “técnica al servicio del propósito artístico, la riqueza de los medios plásticos y la fuerte voluntad de no pisar caminos corridos. Difícilmente – escribe - puede hallarse en Colombia una obra de originalidad más definida, dentro de las corrientes locales, que rompa más decididamente con todas las huellas del pasado”¹⁵⁵⁷.

¹⁵⁵³ “Descentralización de la creación plástica en Colombia”, en Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3245. Se trata de una intervención pronunciada en 1948 - el día anterior a la abertura de la muestra de Marco Ospina en Galerías de Arte – en la Radiodifusora Nacional de Colombia.

¹⁵⁵⁴ Cfr. Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3248 y 3298.

¹⁵⁵⁵ Cfr. Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3229. Se trata de una intervención fechada 9 de septiembre de 1948 y dedicada a la abertura de Galerías de Arte por parte de Cecilia Vásquez.

¹⁵⁵⁶ “Muestras de arte y arquitectura en la Conferencia Panamericana”, en Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3220.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*

En la misma alocución radial, hizo también una referencia al Salón de Artistas Jóvenes del año anterior, definiéndolo, en línea con Gaitán Durán, un “momento crucial de la historia de las artes plásticas en Colombia”¹⁵⁵⁸. El comentario servía para evidenciar el rápido progreso, en sentido “modernista”, que la obra de Ramírez había tenido a partir de aquel momento. Si a la altura del Salón de Artistas Jóvenes había todavía “huellas tradicionales en el dibujo, en la composición en la distribución de las manchas de color”, ahora la obra del artista se destacaba por el valor poético de sus manchas de colores y por su mezcla violenta y abigarrada¹⁵⁵⁹.

Estos comentarios evidencian como, ya hacia 1948, Casimiro Eiger era un atento observador del acontecer artístico nacional, aunque no tuviese todavía un papel activo en la determinación de sus destinos. El año sucesivo (1949) su mirada se fijó, entre otras cosas, sobre la exposición itinerante *32 artistas de América* que tuvo lugar en el Museo Nacional. Se acercó al evento con cierta prevención, ya que el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la institución de la cual provenían las obras expuestas, tenía la fama de interesarse a las nuevas corrientes sin poner mucha atención al valor de las obras. “No vamos a ocultar – dijo –, frente al conjunto escogido, cierto explicable escepticismo. El Museo de Arte Moderno tiene la fama (probablemente inmerecida o exagerada) de interesarse particularmente por las distintas corrientes pictóricas del mundo y de adquirir las obras no según su ingénito valor artístico, sino con el criterio de representar, más o menos exactamente, una corriente nueva, sea cual fuere su valor duradero. Las colecciones obtenidas de tal manera, pueden presentar un conjunto muy completo y valioso para el desarrollo de las artes plásticas, pero no constituyen una reunión de obras de inconfundible valor por sus caracteres artísticos”. Pero esto no se verificó, ya que las obras expuestas poseían “no solo las características de tal o cual estilo pasajero, sino valores perdurables inherentes a la buena pintura”¹⁵⁶⁰.

¹⁵⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁵⁹ Ibid.

¹⁵⁶⁰ Intervención radial del 14 de febrero de 1949 dedicada a la etapa bogotana de la exposición *32 artistas de América*, en Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3257.

Al comentar la muestra, mostró aprecio por la obra de “americanistas” como los mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco o el brasileño Cândido Portinari. De estos artistas resalta sobre todo dos cosas: por un lado, “su facultad de integrar a la pintura la realidad americana – en su doble forma de resurgimiento del antiguo arte azteca, maya u otros, así como de la utilización de los motivos indígenas aún persistentes”; por el otro, “el gran talento puramente plástico de algunos de los representantes de tal arte, su gran pericia formal unida a una audacia en el empleo de los materiales” que apuntan a “un nuevo síntesis pictórico”¹⁵⁶¹.

Tenemos así un Casimiro Eiger que, hacia 1949, si bien prestaba una creciente atención a los atisbos de “modernismo”, seguía considerando a la escuela mexicana como la que mejor supo conjugar el arte moderno con la expresión de la identidad y de los problemas americanos. En su juicio sobre la exposición *32 artistas de América*, los mexicanos priman y son considerados difícilmente igualables. La obra *El cementerio* de José Clemente Orozco, en la cual aparecen una serie de ataúdes dispuestos en horizontal en distintos planos del cuadro, le pareció una de las más sabias por como manejaba la repetición de un elemento (el ataúd) y por el equilibrio de colores. Pero al mismo tiempo - y esto es un elemento decisivo - Eiger estaba abierto también a esa renovación del “americanismo” en sentido “modernista” que era representada por un artista como Rufino Tamayo, en el cual una impostación de carácter purista se fusionaba con temas, formas, colores, estados anímicos y dimensiones simbólicas netamente americanas. Sobre el trabajo de Tamayo que pudo apreciar en la exposición, señala que es “netamente influido por las corrientes europeas – se le notan a leguas las reminiscencias cubistas –” y que se aleja de la obra de Orozco por su carácter de “pintura pura”, desprovista de simbolismos y significado. En conjunto, el resultado le parece “bastante convincente”¹⁵⁶².

A finales de los cuarenta, el crítico parece haber llegado ante un bivio: por un lado, es apegado al viejo “americanismo” de corte realista social, pero, al mismo tiempo, es abierto

¹⁵⁶¹ Ibid.

¹⁵⁶² Ibid.

a su renovación en sentido “modernista”. La consciencia de esta bifurcación del “americanismo” se asoma en otra intervención de 1949, donde señala que en Colombia no había todavía alguien que, como Tamayo, lograra conjugar el “modernismo” formal con un contenido auténticamente americano.

Refiriéndose al arte de la primera mitad del siglo XX, Eiger señala que “con más o menos éxitos los artistas y literatos de América iban creando un estilo propio, primitivo y a veces hosco, demasiado influido por lo social, ofuscado por la crudeza natural, por el indio o por el paisaje, pero que lograba trabajosamente este imperativo: el arte continental. Todos conocemos los nombres de estos grandes descubridores y sabemos de su victoria imperfecta. Que, sin embargo, constituye la cimiento indispensable para el futuro. Las jóvenes generaciones colombianas no han querido quedarse a la zaga de aquel esfuerzo. Algunos espíritus atrevidos osaron buscar en lo terrígeno la inspiración y aún lanzarse a formas de expresión mayores y hasta entonces desconocidas como lo es el mural. Al mismo tiempo, se inició el esfuerzo ingente de recuperar el tiempo perdido y de vincular el arte nacional con las corrientes más actuales del arte mundial. Así se creó el incipiente arte moderno en Colombia, con la fuerte dosis imprescindible de imitación, de influencias directas, de balbuceos”. El sueño de estos jóvenes, cuyo movimiento empezó hace unos años, era “alcanzar el movimiento universal, igualar por sus audacias las corrientes más atrevidas del arte contemporáneo”. Pero en un primer momento les faltó autenticidad. “No realizaban, al intentarlo, que aquella expresión no constituía en los países europeos una forma suelta, sino que estaba estrechamente vinculada con todas las demás formas de vida de aquella época y que respondía profundamente a las inquietudes de una juventud desmoralizada por una gran contienda. De aquí que sus realizaciones carecieran, muchas veces, de importancia, o, por lo menos, de verdadera impulsión. La prueba más convincente de lo antedicho la suministró hace dos años el Salón de Artistas Jóvenes, importante como

fecha en el despertar artístico de Colombia, pero que no pudo ofrecer casi ningunas obras definitiva y ni siquiera...”¹⁵⁶³.

El pensamiento de Casimiro Eiger apunta en una única dirección: la necesidad de asimilar y, con ello, americanizar el “modernismo”. El nuevo arte colombiano no debía reducirse a una simple e inauténtica transposición de lenguajes que respondían a estados anímicos ajenos; debía convertirse en una expresión original y sincera del ser americano. Sin embargo, en lo que el crítico escribe a finales de los cuarenta, este discurso no alcanza todavía a cristalizarse en una formulación clara. Pero todo irá definiéndose en los años sucesivos, cuando Eiger empezó a entrar al interior de los engranajes que movían el joven sistema del arte moderno colombiano, volviéndose una figura de referencia para los jóvenes artistas, como demuestran los carteos que mantuvo con figuras como Eduardo Ramírez Villamizar o Enrique Grau, cuando estos últimos viajaron a Europa¹⁵⁶⁴.

A lo largo de los años cincuenta, y luego en los sesenta, el crítico sostuvo activamente el desarrollo de un “modernismo americanista” específicamente colombiano. Lo hizo sobre todo por medio de un trabajo sistemático de promoción del arte moderno nacional durante la década (1951-1961) en la cual fue director de la galería *El Callejón*, una dependencia de la Librería Central de Bogotá. La centralidad que Eiger asumió dentro del panorama artístico nacional está comprobada también por su involucramiento en la junta directiva de Galerías Centrales de Artes – un espacio expositivo dirigido por Jaime Umaña, activo en los cincuenta como dependencia distrital - y por el hecho que hacia 1955, bajo la dictadura de Rojas Pinilla, colaboró activamente con el ministro de educación Aurelio Caycedo Ayerbe, en una de las iniciativas más significativas de la época: el proyecto de crear un Museo de Arte

¹⁵⁶³ Intervención radial de 1949 sobre el nacimiento del movimiento moderno y sobre el paso del viejo americanismo terrígeno a uno más universal, en Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3339.

¹⁵⁶⁴ Por lo que se desprende sus escritos y de sus cartas, es posible que, entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, Casimiro Eiger haya sido una de las figuras que más alentaron los jóvenes artistas a hacer experiencias de formación en Europa.

Moderno en Bogotá¹⁵⁶⁵. El crítico se perfila así, al lado de Luis Vidales, Marco Ospina y Jorge Gaitán Durán, como uno de los primeros en apoyar y alentar una reconexión del arte moderno colombiano con las vanguardias europeas, sin por eso abandonar una postura americanista o el modelo del muralismo mexicano.

Walter Engel (1908-2005)

Otro crítico que, con sus intervenciones, acompañó el giro modernista del arte colombiano durante la segunda mitad de los años cuarenta fue el austriaco Walter Engel. Nacido en Viena en 1908, se acercó al arte desde muy temprano. Estudió dibujo, pintura e historia del arte con Oscar Lichtenstein en Viena (1925-1927), con Joseph Floch en París (1928) y con Ludwig Heinrich Jungnickel en Viena (1929-1930), manifestando una decidida pasión por el arte moderno. Luego, hacia 1938, tras la muerte del padre y la anexión de Austria a la Alemania nazi, decidió emigrar a Colombia, donde se desempeñó como industrial y comerciante – actividades de las cuales traía su sustento material – y siguió cultivando, desde la crítica, su pasión por el arte moderno, convirtiéndose en una de las voces más autorizadas y escuchadas del panorama nacional. Su permanencia en Colombia se extendió hasta 1969, fecha en que se mudó a Toronto (Canadá) para dirigir una galería de arte con su nombre.

Si consideramos que el primer artículo conocido de Engel se publicó en 1941, su carrera como crítico de arte en Colombia roza los 30 años y se configura como una de las más largas y prolíficas entre las que conoció el país en este ámbito. De su actividad, quedan un gran número de notas, artículos y ensayos publicados en los principales periódicos y revistas del país, que se distinguen por la sobriedad del estilo, la medición de los juicios y la rigurosidad del análisis. Aquí nos concentraremos sobre su producción crítica de los años cuarenta, con

¹⁵⁶⁵ Hay pocos datos disponibles acerca de Galerías Centrales de Arte. Posiblemente se trató de un espacio vinculado a la dictadura del general Rojas Pinilla y, en particular, al liderazgo artístico asumido por el abogado Aurelio Caycedo Ayerbe durante el periodo en el cual fue ministro de Educación (agosto 1954-agosto 1955) en el gobierno del general. De ser así, el involucramiento de Eiger en la dirección de este espacio, sumado a su participación en el proyecto de Caycedo Ayerbe de crear un Museo de Arte Moderno en Bogotá, señalarían un alineamiento ideológico del crítico con la dictadura.

el ánimo de aclarar cuál fue su posicionamiento frente al despegue del “modernismo” en aquella década; sin embargo, nos adentraremos también en su producción de los años cincuenta y sesenta, tratando de individuar eventuales cambios significativos en su postura teórica frente al problema de la plástica nacional.

Los exordios de Engel como crítico están ligados a un puñado de publicaciones: la *Revista de Indias*, órgano del ministerio de Educación, el magazín *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, cercano al liberalismo moderado, y la revista *Espiral*, expresión de la izquierda liberal¹⁵⁶⁶. Sin embargo, lo que parece haber introducido a Engel en el ambiente intelectual y artístico bogotano, abriéndole las puertas de los periódicos y las revistas, fue el haber realizado, en 1941, una exposición en la Biblioteca Nacional de su colección particular de obras del ilustrador, grabador y dibujante belga Frans Masereel (1889-1972). Esta exhibición, junto con una conferencia sobre Masereel que el mismo Engel dictó en esa ocasión, empujaron Eduardo Carranza a pedirle al exiliado austriaco un texto para la *Revista de Indias*, que saldría publicado en octubre de ese año con el título “El arte moderno en Europa y Frans Masereel”¹⁵⁶⁷, dando así comienzo a la carrera de Engel como crítico de arte en Colombia¹⁵⁶⁸.

Engel trajo de Europa una colección particular compuesta prevalentemente de obras de Masereel¹⁵⁶⁹. Por lo tanto, entendiendo a este artista podemos aproximarnos a la que era entonces la postura estética de Engel.

Masereel fue un pacifista y antifascista convencido. En las inmediaciones de la Primera Guerra Mundial, se refugió en Suiza para no ser implicado en el conflicto y entró en contacto con intelectuales como Stefan Zweig y Romain Rolland; luego, en los años veinte y treinta, tomó partido por la Unión Soviética y se movilizó contra el fascismo, instalándose

¹⁵⁶⁶ Sucesivamente el abanico de sus colaboraciones se extendió de manera significativa, incluyendo el periódico *El Liberal* y las revistas *Plástica*, *Revista de América*, *Proa*, *Sábado*, *Vida*, *Panorama*, *Cromos*, *Índice Cultural*, *Boletín Cultural* y *Bibliográfico*, etc.

¹⁵⁶⁷ Walter Engel, “El arte moderno en Europa y Frans Masereel”, en *Revista de Indias*, Bogotá, n. 34, octubre de 1941, pp. 118-209

¹⁵⁶⁸ Es el propio Engel quien recuerda este episodio. Cfr. Walter Engel, “Carta abierta a Gonzalo Ariza”, en *El Tiempo*, 29 de octubre de 1944, p. 3.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*

finalmente en París, tras la Segunda guerra mundial. El pacifismo y el acercamiento a intelectuales como Zweig y Rolland son suficientes para delinear una postura “humanista”, a la cual hay que sumar una aguda sensibilidad social, visible por ejemplo en una novela por imágenes como *La ciudad*, en la cual pone en relieve las profundas desigualdades que caracterizan las grandes ciudades modernas. Su arte puede ser asociado al de Kate Kollowitz o al del Picasso juvenil y no hay duda de que esta línea estética Masereel-Kollowitz-Picasso juvenil - línea moderna, sin duda, pero de fondo realista, humanista social – constituya el ideal artístico que Engel propuso en Colombia a lo largo de los años cuarenta, viniendo de esta manera a coincidir con la postura de un crítico como Gaitán Duran, que a su vez se arraigaba en una larga y sólida tradición de intelectuales y artistas colombianos que desde los años veinte habían abrazado el nuevo humanismo planteado por figuras como Stefan Zweig y Romain Rolland.

Cuando llegó a Colombia, Walter Engel ya era un convencido partidario del arte moderno, pero no era un “modernista”, un formalista, un artempurista, sino alguien convencido de que debía haber un equilibrio entre la forma (los valores puramente plásticos) y el contenido (el tema y los valores humanos que este vehicula). El favor con el cual miraba al arte moderno está implícito ya en su colección de trabajos de Masereel, pero se explicita también en uno de sus primeros artículos, “El público, contrario al arte moderno”, publicado en febrero de 1942 sobre la *Revista de Indias*. En ello, discute la facilidad con la cual el público, muchas veces de forma irresponsable y sin razones de peso, tiende a restarle valor al arte moderno. “La libertad del pensamiento – escribe - implica la libertad de cada persona para juzgar las obras de arte según su propio gusto y entender. Pero esta libertad tiene límites; límites que con demasiada frecuencia y ligereza son sobrepasados. Es que a gran parte del público falta el sentido de responsabilidad para emitir juicios acerca de obras modernas de las artes plásticas. Respecto a obras de música o de literatura, hay personas que dicen: "No entiendo eso" o "eso es demasiado difícil para mí." En cambio, tan pronto como de un cuadro se

trata, cualquiera se atreve a decir: "Eso no es nada, eso no es arte ", y aún más, "eso lo sabría hacer yo mismo ""¹⁵⁷⁰.

La postura humanista de Engel, favorable a un arte de contenido social, emerge nítida del texto más importante que escribió en los años cuarenta: "La pintura moderna tendrá dos polos en la postguerra", publicado sobre la revista *Espiral* en octubre de 1944¹⁵⁷¹. En este artículo confluyen estímulos diferentes, como la visita de Siqueiros, acontecida el año anterior, o la visión de Latinoamérica como reservorio de mitos humanos que retorna puntualmente, tanto en autores europeos como americanos, en correspondencia con los derrumbes de la civilización europea. Impregnado de americanismo, aunque de un americanismo más moderado del de Siqueiros, el texto vaticina que en la segunda posguerra Latinoamérica, donde ha venido desarrollándose un gran movimiento artístico de corte humanista y social, se convertiría, junto con París, uno de los polos del arte mundial. A los ojos de Engel, luego de la guerra, París, enriquecida por los aportes de artistas fortalecidos por años de lucha contra el nazismo, iba a recuperar su título de capital del arte moderno europeo. "Pero París – escribe - ya no será el único centro de gravedad de la

¹⁵⁷⁰ Engel, Walter, "El público, contrario al arte moderno", en *Revista de Las Indias*, Bogotá, febrero de 1942, pp. 381-391. La nota es importante también porque, en ella, Engel ofrece sus primeras impresiones (bastante positivas) y comentarios sobre el medio intelectual y artístico colombiano de entonces. En particular, se destaca el consejo de crear un Museo de Bellas Artes. "Un deber – escribe Engel - que sí incumbe a la democracia es el de educar al pueblo. Implantar en los niños el amor por el arte, en las escuelas. Despertar el interés en todos los ambientes, por medio de exposiciones; creación de un Museo de Bellas Artes con una galería permanente de obras de calidad; adquisición de las mejores obras de los salones anuales para este Museo; instrucción por la prensa. Teniendo en cuenta la presente crisis mundial, hay que admitir que es mucho lo que se hace en Colombia. Los salones anuales, a pesar de todas las objeciones que se les pueda hacer, son un elemento sumamente valioso en el progreso artístico. Las demás exposiciones y las conferencias, todas con entrada gratuita, en contraste con las costumbres europeas, son también esfuerzos apreciables; lo mismo los catálogos, que en ningún país europeo se ponen a disposición del público sin costo. La labor de la sección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación, con personalidades de primera categoría al frente, justifica la más franca adhesión y admiración de los aficionados al arte. Publicaciones del nivel de la *Revista de Indias* o de los suplementos dominicales de *El Tiempo*, son otras tantas cosas alentadoras para el desarrollo del arte colombiano. Si continúan estos sanos impulsos, acompañados por una crítica sana, se abren perspectivas que permiten el más sincero optimismo. Sobre todo, si se aprende no sólo de las adquisiciones positivas del arte europeo, sino también de las faltas y los errores que contra el arte fueron cometidos en el Viejo Mundo. Así muchos retrocesos y tropiezos inútiles quedarán evitados en el desarrollo del arte colombiano y americano" (pp. 390-391).

¹⁵⁷¹ Walter Engel, "La pintura moderna tendrá dos polos en la post- guerra," en *Espiral*, n. 7, Bogotá, octubre de 1944, pp. 10-12.

pintura. Sólo es uno de los dos polos: el otro es Latinoamérica”, donde reconoce sobre todo dos focos artísticos: uno, el principal, en México, y el otro en la región de la vieja Gran Colombia (Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia). México es aventajado por su cercanía a los Estados Unidos, que lo hace más visitado por turistas y críticos norteamericanos. Esta, a sus ojos, es la razón por la cual existe una multiplicidad de publicaciones acerca de los muralistas mexicanos, mientras poco o nada se escribe y se publica acerca los artistas de la otra región – la grancolombiana – que queda retirada de las rutas del turismo y de los críticos norteamericanos y a la cual le corresponde el esfuerzo de darse mayormente a conocer. No existe, por ejemplo, ni un libro sobre Pedro Nel Gómez, artista cuyo “sentir social... es – escribe - más genuino, más elemental y más actual que el de muchos frescos mexicanos”. Y al nombre de Pedro Nel Gómez, Engel asocia también los de los ecuatorianos Eduardo Kingman y Diógenes Paredes y del venezolano Hector Poleo, todos interesados, en aquellos años, a expresar plásticamente la realidad humana y social de la región andina. Al lado del “sentir social”, el crítico otorga importancia también a la pintura que se concentra sobre “el pueblo, el paisaje, los sentimientos religiosos y los mitos de su patria”, tomando como ejemplo la obra de Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa. Engel entrevé el fin de la dependencia artística de Latinoamérica frente a Europa y vaticina que en la posguerra la pintura latinoamericana podría llegar a influir sobre la europea, no por algo que tiene que ver con la forma, sino por el contenido. “Europa recibirá de Hispanoamérica esta verdad fundamental: que la pintura moderna puede tener un CONTENIDO, un contenido de interés social, popular, religioso y mítico, sin sacrificar nada de sus valores puramente artísticos; que el exagerado miedo a lo “anecdótico” ya ha pasado a la historia”, escribe, considerando que uno de los canales por medio de los cuales podría verificarse esta influencia de Latinoamérica sobre Europa era el regreso al viejo continente, luego de la guerra, de un gran número de artistas y críticos que se habían exiliado en el nuevo mundo.

La sintonía estético-política entre Engel y *Espiral* continuó en los años sucesivos y se materializó, entre otras cosas, con la publicación en 1946, por parte de Ediciones Espiral, del libro *Problemas sociales en las artes plásticas*. En línea con publicaciones coevas como

el *Tratado de Estética* de Luis Vidales o el ensayo *Pintura y realidad* de Marco Ospina, el texto de Engel considera el arte como un producto social y muestra cómo, en el curso de la historia, diferentes culturas y artistas han dado forma plástica a hechos sociales como la lucha de clases, la libertad o la guerra. En el último capítulo se hace una breve historia del muralismo mexicano, que es considerado como “el primer movimiento de una pintura social y autóctona en Latinoamérica”; y un movimiento que “ya no es sólo mexicano, sino legítimamente latinoamericano”¹⁵⁷².

Poniendo en comparación el arte europeo con el arte latinoamericano, Engel reconoce una diferencia basilar: el primero prioriza la búsqueda de soluciones formales y estilísticas, mientras el segundo busca reflejar al hombre en su dimensión más vital. Se trata, en el fondo, del mismo argumento ya esgrimido en el artículo “La pintura moderna tendrá dos polos en la posguerra”: el arte moderno europeo, con raras excepciones, representa la dirección formalista, la idea de la autonomía del arte; el arte moderno latinoamericano, en cambio, representa la dirección humanista, en la cual forma y contenido se compenetran, preparando un nuevo Renacimiento. “Con lo realizado ya y con las fuerzas activas en la pintura indoamericana del siglo XX – escribe Engel -, se abren para el arte del mundo nuevas perspectivas, nuevos objetivos, un nuevo y trascendental Renacimiento. En esta era de mecanización universal, la misión del arte es más importante y más sagrada que nunca. Los nuevos rumbos se encuentran señalados primordialmente por la pintura de este continente. Desde un mero placer estético de una minoría demasiado reducida, el arte está volviendo a ser expresión del pueblo, voz de la conciencia y del amor humanos. Y todo eso

¹⁵⁷² Walter Engel, *Problemas sociales en las artes plásticas*, Bogotá, ed. Espiral, 1946. Entre otras cosas, Engel escribe que “el primer movimiento de una moderna pintura social, autóctona y continental nace en México, en momentos en que el resto de las Américas apenas comienza a enterarse del nuevo arte europeo, para seguir sus pasos con el correspondiente atraso” (p.101). Con este comentario, Engel le resta importancia histórica a los experimentos formalistas que se dieron en distintos lugares de Latinoamérica durante los años veinte, considerándolos formas de atraso y no de vanguardia. La vanguardia, a sus ojos, estaba representada por el muralismo mexicano, que a su vez – anotamos – reelaboraba, nacionalizándolos, algunos de los principios fundamentales del “retorno al orden”. ¿Qué artistas incluye Engel en su canon latinoamericano? Eduardo Kingman y Diógenes Paredes, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo.

sin traicionar sus valores intrínsecos, sin renegar de su misión de crear belleza y armonía plásticas: es decir, sin dejar de ser arte”¹⁵⁷³.

Engel, sin embargo, no olvida que en el viejo continente hay artistas cuya obra reúne formalismo y humanismo. El caso más sobresaliente es el de Picasso, al cual otorga una importancia crucial. “La encrucijada del arte contemporáneo – escribe - se personifica hasta cierto punto en un solo pintor, parisiense por adopción, pero no francés (los franceses mismos insisten en eso), un pintor en cuya obra se expresan los dos grandes complejos en los cuales se encuentra dividida la pintura avanzada de nuestro siglo. El pintor es el malagueño Pablo Picasso. De las dos tendencias, una sólo va en busca de problemas y soluciones formales, y en su última consecuencia (a la cual, es verdad, nunca llega Picasso), identifica el valor de una pintura con el de un precioso tapiz decorativo; la otra tendencia, sin descuidar lo formal, no acepta que la preocupación por éste excluya la sensibilidad humana y social. Picasso aún antes de iniciar sus experimentos de deformación, ya es un pintor eminentemente humano. Sus cuadros y grabados creados en París en el lustro desde 1901 hasta 1906 reúnen tan magistralmente una rígida estructura clásica con un profundo sentir social, que parecen encaminar el arte europeo hacia una orientación que considerara al hombre no sólo como objeto que absorbe o refleja la luz y se presta a graciosos juegos de líneas y colores, sino también como ser que vive y sufre, experimentando todos los menesteres y las miserias de la vida terrenal. Pero la promesa de la obra juvenil de Picasso quedó en Europa tan incumplida como la de Goya en el Siglo anterior. Después de haber concebido obras de admirable consonancia entre estilo y contenido, Picasso va en busca de nuevas formas, empeñado en resolver, de manera independiente y abstracta, problemas de configuración pictórica, fuera de sus representaciones humanas. Pero, en contraste con otros destacados artistas, la obra del pintor español no se limita nunca a lo meramente decorativo, sino que se dedica a lo constructivo, a la exploración del mundo de las formas, del espacio, de las dimensiones. Paralela con su obra abstracta va la producción de representaciones humanas, en cuadros de majestuosa solidez estática, plasmados de pujantes volúmenes que constituyen un patético himno a la forma humana, al ser humano,

¹⁵⁷³ Ibid., p. 111.

al hombre. En la creación de Picasso, hay una íntima interdependencia entre la obra abstracta por un lado e interpretaciones claramente legibles por otro lado. El gran genio español no renuncia ni a sus experimentos en el imperio de las formas puras, ni a las conclusiones de tales experimentos aplicadas en un arte prodigiosamente clásico”¹⁵⁷⁴.

No puede escapar la fuerte analogía que existe entre las ideas sobre Picasso expresadas por Engel y las que había venido proponiendo Luis Vidales, el primer director de la revista *Espiral*, con el cual Engel tuvo seguramente intercambios. Se delinea así un ambiente teórico colombiano, en el cual confluyen Vidales, Ospina, Gaitán Durán y Engel, cuyo anhelo fundamental consiste en doblar la inmensa gama de recursos formales resultante de las búsquedas de los artistas modernos a la expresión de la estructura de sentimientos, de los problemas sociales y de la identidad de los diferentes pueblos, comenzando por el colombiano. Abertura a las innovaciones formales, pero orientándolas hacia el hombre y la sociedad locales, esta parece ser la posición dominante de la crítica colombiana hacia mitad de los cuarenta, con la revista *Espiral* como principal foco de ideológico y el mural como técnica privilegiada de realización.

Salvo algunas excepciones, como Masereel y Kate Kollowitz, Engel considera que “en Europa, prevalece la inspiración por Picasso abstracto, y poco importa si los movimientos se llaman cubismo, dinamismo o expresionismo francés, el influjo por el pintor malagueño es evidente. No menos evidente aparece la fuerza de Picasso en la formación de la poderosa corriente pictórica surgida en Indoamérica. Pero aquí no son sus experimentos abstractos los que seducen, sino el lado humano de su producción, su vigorosa construcción de formas macizas, su concepto del hombre tal como se presenta en sus cuadros realistas (denominación que sólo sirve para distinguirlos de los abstractos). Todo lo cual, en esencia, vale decir que lo más valioso, lo más durable, lo más depurado en el arte de Picasso, tiene sus decisivas repercusiones no en Europa (salvo unas pocas excepciones, como Masereel), sino en el Nuevo Mundo”¹⁵⁷⁵.

¹⁵⁷⁴ Ibid., pp. 107-108.

¹⁵⁷⁵ Ibid., pp. 108-109.

Los artistas latinoamericanos en los cuales Engel está pensando son los mismos que señala en “La pintura moderna tendrá dos polos en la posguerra”: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros en México, Eduardo Kingman y Diógenes Paredes en Ecuador, Héctor Poleo en Venezuela, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo en Colombia. Pero en este texto, de dos años posterior al precedente, amplía las referencias colombianas, tomando en cuenta también artistas emergentes como Alejandro Obregón o Enrique Grau, que habían comenzado a afirmarse en la escena justo en esa época, al lado de nombres como Carlos Correa, Marco Ospina, Luis Benito Ramos, Alicia Cajiao, Salas Vega, Alfonso Ramírez Fajardo y el alemán nacionalizado colombiano Guillermo Wiedemann. “De profunda penetración humana – escribe - son los vigorosos lienzos de Alejandro Obregón y de Enrique Grau Araújo. Con notable fuerza imaginativa plasma Carlos Correa la fecundidad y los mitos de su tierra natal. En la obra de Marco Ospina alternan pinturas de notable significado social con paisajes, y cuadros abstractos. Escenas típicas configuran con energía Luis B. Ramos, Alicia Cajiao y Salas Vega, y en originales acuarelas Alfonso Ramírez Fajardo. Y en tierras colombianas se inspira desde 1939 la producción de Wilhelm Egon Wiedemann pintor de origen alemán, que nos descubre en cuadros de briosa armonía insospechadas bellezas pictóricas de las mujeres negras, indias y mestizas observadas dentro del ambiente tropical.”¹⁵⁷⁶

Engel concibe Obregón y Grau como promesas de una pintura moderno-humanista; y caben pocas dudas de que estos mismos artistas, al comienzo de sus carreras, hayan inscrito su trabajo en el surco de aquella tradición intelectual, bien arraigada en Colombia, que se oponía a la perspectiva de una “deshumanización del arte”, sin por eso rechazar de entrada toda innovación formal. La abertura hacia las experimentaciones formales, en el marco de una perspectiva humanista, permitió que la escena artística capitalina – en la cual confluían, aunque no de manera estable, la mayoría de los artistas del país – mantuviese cierta armonía entre viejas y nuevas generaciones. Las soluciones formales innovadoras eran miradas con interés – véanse los casos de Ospina o de Obregón – pero la perspectiva

¹⁵⁷⁶ Ibid., pp. 110-111.

humanista quedaba como el común denominador, más allá de los diferendos estéticos y políticos que había entre los artistas.

Hacia 1948, año clave para el avance de la plástica moderna colombiana, Engel publicó otro artículo sobre *Espiral* - "La figura en la pintura colombiana" – en el cual vuelve a proponer, aplicándola al género del retrato, la diferenciación de fondo entre una Europa formalista y una América humanista¹⁵⁷⁷. Sostiene que en Europa la figura humana se representa de manera “estética y desalmada”, mientras en México y en el resto de Latinoamérica prevalece una interpretación “ligada a su suelo”, dominada por “el ser que lucha por su existencia en las duras faenas del campo”. Sólo pocos europeos – es el caso, por ejemplo, del Picasso de los comienzos, de Frans Masereel y de Kate Kollowitz – se mueven en una dirección similar a la de los latinoamericanos. En Colombia, los campeones de esta manera de interpretar la figura humana son artistas como Pedro Nel Gómez (“Humana, terrígena, esencialmente propia es la materia de la cual Pedro Nel Gómez edificó sus frescos en Medellín”); Luis Alberto Acuña, por su recuento, en formas rotundas, de las costumbres colombianas; Ignacio Gómez Jaramillo, por sus mujeres tropicales; Guillermo Wiedemann, por su interpretación pictóricas de las mujeres indígenas y negras; o Marco Opina, por un cuadro como *Sueño*. Hablando de los artistas de la generación posterior – la de Obregón, a quien aprecia enormemente por su talento y su hondura plástica – Engel señala que siguen demostrando interés por la figura humana, pero que – y esta es una primera señal de ruptura de un orden - “relegan a un plano secundario la conciencia de lo colombiano y latinoamericano”. Esta actitud es visible también en un pintor como Enrique Grau, que empezó como intérprete de la mujer costeña, pero que luego de permanecer en Estados Unidos mostró sí “un acentuado sentido humano, pero a la vez cierta propensión hacia efectos teatrales”. A los ojos del crítico austriaco, “uno de los más latinoamericanos, para no decir el único” de esta nueva generación es Alipio Jaramillo. “El sí tiene el sentido de la forma grande y maciza construida de compactas figuras humanas, figuras de campesinos, de labradores del campo, de gente nacida en estas tierras y alimentadas con sus frutos, gente humilde ligada al suelo y a las plantas y a los animales, gente trabajadora y dueña del

¹⁵⁷⁷ Walter Engel, "La figura en la pintura colombiana", en *Espiral*, n. 19, Bogotá, diciembre de 1948, pp. 6-7.

futuro, gente latinoamericana”. El artículo, en fin, dedica unos comentarios también a Antonio Valencia y a Lucy y Hernando Tejada, individuando en la reciente exposición de este último en Galerías de Arte “un nuevo interés por lo propio y terrígeno”.

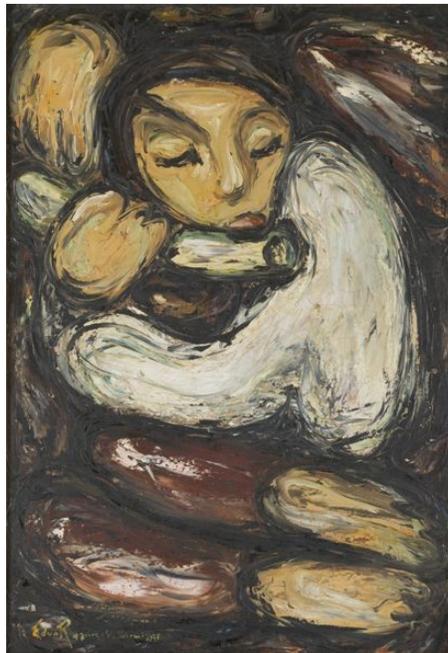


Ilustración 346 - Eduardo Ramírez Villamizar, El ángel flautista, 1948.

Estos comentarios revelan la importancia que Engel atribuía a la perspectiva de una “nacionalización de las imágenes”. Lo consideraba un paso necesario para construir una pintura moderna que fuera realmente capaz de entrar en resonancia con el pueblo. Nacionalizar y humanizar, sin por esto dejar de dialogar con la pintura internacional, estos eran los ejes conceptuales de su trabajo crítico durante los cuarenta. Ya en “La pintura moderna tendrá dos polos en la postguerra” subrayó lo central que era, en el arte latinoamericano, la “acentuación de lo nacional, de lo indígena, tanto en los tipos humanos como en la mitología, en la fauna y en el paisaje”, aunque existía el riesgo de caer en un indigenismo trivial y dulzarrón, para turistas. La actitud favorable a una nacionalización de las imágenes emerge también de un comentario que hizo en 1944 acerca de una exposición de las pinturas de Luis Alberto Acuña dedicadas a los mitos chibchas: “De ella – escribe el autor - nace un gran despertar, un apasionado grito por lo propio, por el descubrimiento para el arte de estas tierras, tan llenas en tesoros culturales y naturales, y tan vírgenes hasta

entonces en interpretación artística... Estas divinidades chibchas se basan en la mitología local en cuanto al contenido, y en la raza indígena en cuanto al tipo humano... La interpretación plástica que no reniega cierta afinidad conceptual con el arte egipcio y del Extremo Oriente, es nueva y poderosa”¹⁵⁷⁸.

Sin embargo, aunque este tipo de posicionamientos estaban en línea con las más hondas aspiraciones de la crítica nacional, Engel no tuvo siempre relaciones armoniosas con el ambiente intelectual colombiano. Cabe recordar, por ejemplo, los ataques que le dirigió el pintor y crítico de arte Gonzalo Ariza en un artículo - “Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia” - que salió publicado en *El Tiempo* del 22 de octubre de 1944¹⁵⁷⁹. Luego de proclamarse favorable a recibir en Colombia a destacados intelectuales extranjeros como Luis de Zulueta, Paul Rivet y Karl Brunner, Ariza cuestiona la autoridad del “comerciante Walter Engel” y de otros críticos extranjeros “ajenos al ejercicio de las artes plásticas”, como el “vendedor de repuestos de automóviles” Juan Friede, para emitir juicios sobre la cultura nacional; e insinúa que estos “individuos” querían aprovecharse de la “difícil situación de los artistas colombianos” para perseguir “fines políticos, financieros o sociales...”.

“Quisiéramos saber – escribe Ariza - a título de que condescendencia nuestra pretenden asumir la condición de directores y orientadores del arte nacional individuos que como el comerciante Walter Engel pontifican en todas las revistas y publicaciones, desde las de más alta categoría intelectual, como la Revista de Indias, órgano del ministerio de educación nacional, hasta publicaciones periódicas de dudosa moral: quisiéramos saber que autoridad tiene para hablar con idéntico desprecio y chabacanería insultante de nuestro insigne pintor el retratista Garay, o de los abrigos de piel de las damas que asisten a una exposición”¹⁵⁸⁰.

Estas palabras pueden ser interpretadas como una reacción de carácter nacionalista ante el hecho que, ese mismo mes, Engel se había instituido como profeta del arte nacional en el artículo “El arte tendrá dos polos en la posguerra”. La respuesta del crítico austriaco no se

¹⁵⁷⁸ Walter Engel, "Luis Alberto Acuña", en *Revista de Las Indias*, Bogotá, marzo de 1944, pp. 253-271.

¹⁵⁷⁹ Gonzalo Ariza, "El V Salón de artistas colombianos: variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia", en *El Tiempo*, Bogotá, 22 de octubre de 1944, p. 3.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*

hizo esperar mucho. Llegó por medio de una carta abierta que *El Tiempo* publicó en su edición del 29 de octubre. En ella, Engel asegura que su condición de comerciante no demerita la labor crítica que había realizado hasta el momento. Aclara que los ingresos que recibía por su actividad comercial le servían para costear la vida de él y de su familia, mientras que los que le venían de su actividad crítica los destinaba a la compra de libros y, en pocas ocasiones, obras de arte. Asegura que con sus escritos no perseguía “ningún fin político, ningún fin financiero, ningún fin social” y que para él “hacer crítica en mi concepto significa ver los valores donde existen y comunicarlos a los demás”. Además, hace un recuento de su formación en Europa, finalizado a demostrar que tenía un conocimiento adecuado de las artes plásticas. En cuanto a sus intervenciones sobre arte colombiano, aclara que no son improvisadas, ya que empezaron solo luego de cuatro años de observación de la vida artística local (el crítico llegó a Colombia en 1943 y su primer ensayo sobre arte colombiano se publicó en 1943 en el n. 50 de la *Revista de Indias* con el título de “Dos pintores antioqueños”). Asimismo, rechaza la afirmación de Ariza según la cual escribía para “publicaciones de dudosa moral” – la alusión es a su colaboración con *Espiral* - y niega de actuar como “director y orientador del arte nacional”, concluyendo que, de aquí en adelante, haría el mayor silencio sobre la trayectoria artística de Ariza.

Las colaboraciones con *Espiral* y el libro *Problemas sociales en las artes plásticas* constituyen el núcleo duro de la producción crítica de Engel durante los años cuarenta. Una producción de corte moderno-humanista, que hace énfasis más en el tema que en la forma. A partir de 1948, sin embargo, la perspectiva estética de Engel empezó a cambiar. La llegada de la Violencia política, la decisión de muchos de los jóvenes artistas de dejar al país para transcurrir periodos de formación en el exterior, unas señales de estancamiento mostrados por los artistas de la vieja guardia, sumados al soplo siempre más fuerte del viento del “modernismo”, desbalancearon la atención de los artistas hacia el polo de la forma, en detrimento del contenido. Frente a estos cambios, Engel tendió a uniformarse. Si se mira el conjunto de lo que escribió en los años cincuenta – en particular, a partir del comienzo de su colaboración con la revista *Plástica* - se nota un decidido aflojarse del discurso humanista; mientras toman fuerza consideraciones de carácter formalista. No

desaparecería, sin embargo, el discurso relativo a la nacionalización de las imágenes, verdadero *leit motiv* del arte moderno colombiano del siglo XX.

Los primeros espacios expositivos privados: Galerías de Arte SA

Un hecho importante en el marco del despertar del “modernismo” en Colombia fue el surgimiento, en el centro de Bogotá, de un espacio expositivo privado, de carácter comercial, dedicado al arte moderno¹⁵⁸¹. Galerías de Arte SA – así se denominaba el espacio – nació a mediados de 1948 por iniciativa de los hermanos Rubio Cuervo y durante su corto, pero intenso periodo de actividad (1948-1951) logró realizar un gran número de exposiciones individuales y colectivas, que tuvieron amplia resonancia en la escena intelectual y artística, tanto capitalina como nacional. A pesar de tener enfoques diferentes, los observadores más atentos de la época – Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Casimiro Eiger o Carlos Correa – coinciden en evidenciar la benéfica influencia que las Galerías de Arte SA tuvieron sobre el campo artístico local. Las principales contribuciones fueron las siguientes: estimulados por las ventas de sus obras, los artistas empezaron a vislumbrar la posibilidad de vivir de su trabajo; alrededor de la galería, se creó un primer embrionario núcleo de coleccionistas de arte moderno; gracias al flujo continuo de las exposiciones y a las notas de prensa que, en muchas ocasiones, las acompañaban, se comenzó a acercar el gran público al arte moderno; y, último pero no menos importante, en un momento en que los Salones Nacionales se habían suspendido debido a la inestabilidad política, este espacio se convirtió en el principal punto de referencia para los actores de la vida artística de la ciudad¹⁵⁸².

¹⁵⁸¹ Luego de las iniciativas pioneras de Juan Friede y Jorge Moreno Clavijo en la primera mitad de los años cuarenta – el primero a través del espacio comercial Galería de Arte, del cual se habla en el capítulo 5 de este estudio, y el segundo por medio de una sala de ventas que abrió en los sótanos de la Avenida Jiménez - Galerías de Artes SA se distingue por el reconocimiento, la duración y la autonomía que tuvo. Cabe aclarar que en esos años había otros espacios expositivos, no públicos, donde se vendían obras, como el Centro Colombo Americano, la Sociedad Colombiana de Ingenieros o la Sociedad Colombiana de Arquitectos, pero no se trataba propiamente de galerías privadas.

¹⁵⁸² En un primer momento la galería, ubicada en la Avenida Jiménez n. 5-61, fue dirigida por Álvaro Rubio Cuervo, que luego sería remplazado por Cecilia Ospina de Gómez. La galería fue acogida de manera muy

La abertura de la galería acontece, no casualmente, en un momento de gran efervescencia de la plástica nacional. Durante el año de 1948, de hecho, se sucedieron una serie de importantes eventos que contribuyeron a dinamizar la escena artística local, orientándola

favorable por artistas y críticos de la época. Mirando retrospectivamente, Ignacio Gómez Jaramillo, quien fue el primero en tener una exposición individual en Galerías de Arte, interpreta la aparición esta galería como el fruto de las luchas por el arte moderno comenzadas quince años atrás por él y otros artistas de su generación: “Con ella comienza a entrar definitivamente el arte moderno al suelo colombiano. Se pierde el temor al público y a una crítica ignara. La batalla ha sido dura, pero después de quince años de lucha, los nuevos artistas encuentran abierta la brecha, el camino casi libre de prejuicios y una gran curiosidad, un deseo de comprensión y un serio respeto por el arte nuevo”. (Gómez Jaramillo, “Estado de la pintura colombiana”, en *El Tiempo*, 25 de mayo de 1958). Por otro lado, recién abierta la galería, Luis Alberto Acuña se refirió a ella como a una “institución que tiene por finalidad fomentar un intenso mercado de obras de arte, estimular la adquisición de la pintura nacional al abrirle nuevos y ventajosos mercados, creando una inteligencia entre el artista y el público y facilitándole a este las compras de los productos de aquel por los más racionales y expeditos medios.... Las Galerías de Arte S.A. constituyen un organismo muy moderno, muy original y en gran modo benéfico, pues si de una parte acrece cada día el número de los artistas y profesionales, esto es de aquellos que con justa razón aspiran a vivir del noble oficio que practican, de otra parte en el público se hace también cada vez más notorio ese síntoma inequívoco de alta cultura consistente en dedicar al arte atención principalísima, de lo cual dan prueba irrecusable el caudaloso público que afluye a las exposiciones, las frecuentes adquisiciones de obras, las recientes iniciaciones de coleccionistas particulares y la conciencia en el público culto de que el entronizar en hogares u oficinas vitelas y tricromías constituye una demostración de mal gusto o de pobreza moral y material que es urgente combatir sustituyendo tales laminas por obras originales” (Luis Alberto Acuña, “La pintura colombiana en 1948”, en *El Tiempo*, 31 dic. 1948, pp. 17-18). Carlos Correa, quien también tuvo una personal en Galerías de Arte, comentó lo siguiente: “Afortunadamente para la pintura, Galerías de Arte ha venido a llenar el vacío que, por desidia o falta de dinero, ha dejado el Ministerio de Educación Nacional. Casi podemos decir que el Ministerio ha descargado sobre los hombros de Galerías de Arte todo el peso de la dirección y organización, en lo concerniente a las Artes Plásticas. Galerías de Arte ha hecho el reconocimiento de la profesión artística, desde el momento en que se organizó como entidad comercial, y ha considerado la obra de los pintores y escultores digna de cotización monetaria, al igual que las demás profesiones que se ejercen en Colombia. Algo más: Galerías de Arte, en persona de su gerente, don Álvaro Rubio Cuervo, ha estimulado y protegido el arte vanguardista, que de otro modo hubiera corrido muy diversa suerte. Galerías de Arte es un hogar de la alta cultura colombiana y en su primer año de labores nos llena de regocijo y estímulo para continuar, sin descanso, en la lucha artística por el advenimiento y consolidación de una gran Escuela de Pintura colombiana, vale la pena decir americana y, por ende, universal” (Cfr. Fernando Guillén Martínez, “27 años de pintura. El pintor Carlos Correa”, en *El Tiempo*, Bogotá, agosto 1949). Casimiro Eiger, por su lado, hizo el siguiente comentario: “Antes que todo queremos hacer partícipes de una buena nueva a aquellos de nuestros oyentes que pudiesen ignorarla: las Galerías de Arte, importante empresa cultural con sede en Bogotá, están prosiguiendo, aunque en forma y dirección no completamente definidas, sus actividades tan propicias para el desarrollo plástico del país y continuarán la serie de eventos. Así, por estos días está abierta en su local una nueva exposición, la de obras del joven artista antioqueño Fernando Botero”. (Casimiro Eiger, “Salón femenino”, en Mario Jursich Durán (comp.). *Casimiro Eiger. Crónicas del arte colombiano (1946-1963)*, Bogotá, ed. Banco de la República, 1995, p.208; originariamente este texto fue presentado como intervención radial el 22 de junio de 1951).

en un sentido “modernista”: el Salón de los 26, el Salón de los 6, la asunción, de parte de Alejandro Obregón, de la dirección de la Escuela de Bellas Artes, la exposición del mismo Obregón en la Sociedad de Arquitectos, la exposición conjunta de Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar en la Sociedad de Ingenieros y, para finalizar, dos eventos directamente ligados a la celebración, en Bogotá, de la IX Conferencia Panamericana: una grande exposición de arte latinoamericano, que al final no se pudo concretar, y la abertura del Museo Nacional, en el edificio del antiguo Panóptico¹⁵⁸³. El nacimiento de Galerías de Arte SA es al mismo tiempo un síntoma y un factor de este momento de singular dinamismo para una ciudad tradicionalmente parca como Bogotá.

Julián Camilo Serna, en un estudio titulado “El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)”, recuerda que, durante su primer año de existencia, Galerías de Arte realizó diecisiete exposiciones, entre individuales y colectivas, exhibiendo aproximadamente ochocientas obras¹⁵⁸⁴. Particular significación tuvo el momento inaugural, donde se puso en escena un sugestivo confronto entre el arte moderno europeo y colombiano. Por un lado, hubo el Primer Salón de europeos, en el cual se exhibieron obras de artistas como Picasso, Chagall, Vlaminck, Modigliani, Goya o De Chirico (Fig. 347); por el otro, el Primer Salón Colectivo de Contemporáneos Colombianos, que contó con la presencia de artistas como Luis Alberto Acuña, Marco Ospina y Julio Abril, entre otros. Entre las exposiciones individuales, se destacan las de Ignacio Gómez Jaramillo, Hernando Tejada, Guillermo Silva Santamaría, Erwin Kraus, Marco Ospina, Andrés de Santamaría (retrospectiva en ocasión de su fallecimiento), Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Correa¹⁵⁸⁵.

¹⁵⁸³ Es posible que la perspectiva de la celebración, en Bogotá, de un grande evento político internacional como la IX Conferencia Panamericana haya contribuido a dinamizar, directa e indirectamente, la escena artística local.

¹⁵⁸⁴ Julián Camilo Serna, “El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009, n. 17, pp. 61-84; p. 65; accesible online: <http://bdigital.unal.edu.co/43522/1/45870-222512-1-SM.pdf>

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

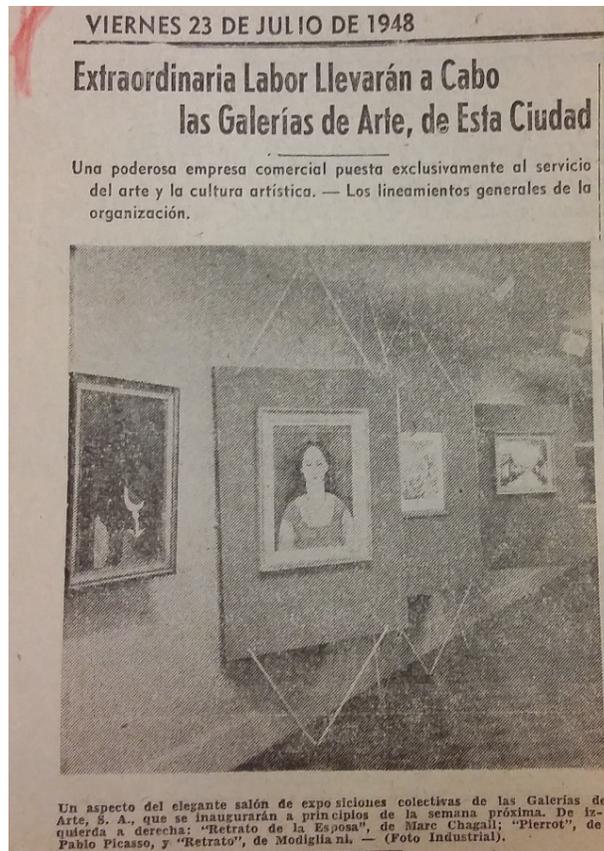


Ilustración 347 - Una imagen del Primer Salón de europeos en Galerías de Arte, 1948.

Por número de exposiciones, calidad de las obras exhibidas y cantidad de ventas, el periodo de mayor pujanza de la galería fue el bienio 1948-1949. Luego todo se contrajo por el montar de la violencia política, la ausencia del país de los artistas más prometedores y la dificultad de ensanchar la base de los coleccionistas. Sin embargo, a pesar de su brevedad, la aventura de Galerías de Arte SA es importante en cuanto propició un primer encuentro entre un grupo de jóvenes artistas orientados al “modernismo” y un público finalmente dispuesto a comprar arte moderno.

La aparición de un público “modernizante” constituye una premisa fundamental para la sostenibilidad en el tiempo de las prácticas artísticas de vanguardia. Para comprender la génesis de este público en Colombia, no basta con referirse a la historia cultural, hay que llamar en causa la historia social y económica. Carlos Uribe Celis recuerda que los años 40 y 50 fueron “años de contradicción política y maduración o, propiamente, aceleración de los

procesos capitalistas”¹⁵⁸⁶; habla de un “proceso iniciado a partir de 1945, que se resume en tres palabras: capitalismo y violencia acelerados [...] La economía creció a buen ritmo prácticamente durante diez años que cubrieron los gobiernos de Ospina Pérez, Laureano Gómez y el general Rojas, quien disfrutó de una excelente bonanza cafetera en el año de 1954”¹⁵⁸⁷. Este cuadro macroeconómico, en larga medida sustentado por los buenos precios del café, favoreció el despegue de la producción industrial, la inversión extranjera y la inversión nacional en infraestructura y medios de comunicación. “Bajo estos signos – apunta Marco Palacios – cuajó una élite plutocrática más heterogénea [...] Bajo estos principios se formó una élite de poder más compacta y moderna, ajena al mundo del populismo latinoamericano”¹⁵⁸⁸.

Es de las filas de esta nueva élite económica que, con toda probabilidad, vino el núcleo duro del público que asistía y adquiría obras en las exposiciones de Galerías de Arte. “Específicamente para el caso del posicionamiento de las Galerías de Arte – escribe Julián Camilo Serna – es necesario tener en cuenta las consecuencias sociales y culturales de la situación económica del país en los años mencionados. A partir de esta coyuntura se establece una nueva élite con capacidad económica para invertir en obras de arte y con un interés determinado por los fundamentos de la cultura moderna. Esta élite emergente pretende consolidarse en su posición mediante una serie de herramientas de diferenciación social que la legitimen dentro de un entorno social y la separen de la élite agraria que ha imperado en el país hasta este momento. Así, las explicaciones que se dan del éxito de la exposición de 1949 de Obregón se pueden sintetizar en una sola: el ambiente favorable para las incipientes expresiones del arte moderno se debe al interés de una nueva élite que pone “de moda” estas expresiones novedosas. Esto se suma al prestigio de Obregón, quien, en el momento, está a la cabeza del movimiento de la pintura moderna en Colombia”¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸⁶ Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del colombiano*, Bogotá, ed. Alborada, 1992, p. 73; cit. in Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, p.69.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 89; cit. in Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁸⁸ Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia*, Bogotá: Norma, 1995, p. 176; cit. in Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁸⁹ Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, pp. 70-71.

Estas argumentaciones evidencian que el lento, pero seguro despegue del “modernismo” en Colombia durante la segunda mitad de los años cuarenta no estuvo ligado solo a los discursos plásticos de los artistas o a la influencia de factores ideológicos, como la estética trotskista o la elaboración, en los Estados Unidos, de una nueva estética liberal, anclada al arte de vanguardia. Un componente determinante, que hizo que el despegue del “modernismo” fuera un fenómeno sostenible (aquí como en otros países de Latinoamérica) fue el ascenso de una burguesía urbana de corte modernizador, cuya aparición modificó la estructura social y cultural del país. De acuerdo con la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, esta nueva elite burguesa se apropió del arte moderno como signo de distinción con respecto a las viejas elites nacionales, ancladas a la tierra y al gusto realista tradicional. Por lo tanto, a la hora de relatar la progresiva afirmación del arte moderno en Colombia no se puede descuidar el peso de la historia económica y social.

No fue un proceso lineal, sin sobresaltos. El asesinato de Gaitán, en ese mismo fatídico 1948, y la consecuente explosión de la violencia política, seguida por la dictadura de Rojas Pinilla, significaron una brusca frenada en el despegue del “modernismo” y, con ello, de una nueva elite modernizante. El mismo decaimiento y luego el cierre, en 1951, de Galerías de Arte SA representan señales inequívocas de una desaceleración en el proceso de modernización de las élites colombianas¹⁵⁹⁰.

Así se explica la clausura de Galerías de Arte SA en un artículo aparecido sobre la revista *Semana*: “A pesar de los nuevos horizontes que abrieron para el arte plástico nacional, las Galerías de Arte fracasaron. La situación política del país y el natural receso en la actividad cultural fueron las causas determinantes. Muchos artistas decidieron alejarse hacia países

¹⁵⁹⁰ La última exposición de Galerías de Arte S. A. tuvo lugar en 1951 y fue una muestra de fotografías de Leo Matiz, quien acaba de llegar de México a radicarse en Colombia. Tras la muestra, el mismo fotógrafo le compró a Álvaro Rubio el local de Galerías de Arte, estableció allí su taller fotográfico y, aprovechando el prestigio alcanzado por Galerías de Arte S. A., continuó la labor expositiva bajo el nombre de Galerías de Arte Leo Matiz. Cfr. Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, p. 74.

donde se les permitiera trabajar en paz. La actividad de exposiciones bajó entonces a un nivel modesto”¹⁵⁹¹.

Pero las semillas ya habían sido enterradas y seguirían madurando durante la Violencia – los periodos europeos de artistas como Obregón, Negret, Ramírez Villamizar a comienzo de los cincuenta tienen que ser vistos en esta perspectiva - para dar sus frutos en las fases finales de la dictadura de Rojas Pinilla y, con aún mayor fuerza, luego del regreso de la democracia.

El Café Automático

El año siguiente a la abertura de Galerías de Arte SA, el empresario antioqueño Fernando Jaramillo Botero inauguró un local destinado a volverse, por unos años, uno de los centros más pujantes de la vida literaria y artística del país: el café Automático, ubicado en la Avenida Jiménez 5-48, a poca distancia de Galerías de Arte SA.



Ilustración 348 - Una sala del Café Automático con obras de arte colgadas en la pared, entre las cuales se reconoce, a la izquierda, Esperpento, de Enrique Grau, ca. 1948.

¹⁵⁹¹ “Cecilia vive en una prisión de colores” en *Semana*, s.f.; cit. en Juan Camilo Serna, “El valor del arte”, *op. cit.*, p. 74.

Era por lo menos desde los años dorados del café Windsor, en los veinte, que los intelectuales bogotanos solían darse cita en los cafés de la ciudad para sumergirse en largas discusiones políticas y culturales, entre tintos, tragos, cigarrillos, chistes y bromas. En estos espacios de sociabilidad horizontal, libres del peso de las jerarquías institucionales y donde se desdibujaban las diferencias de carácter económico, social, generacional o ideológico, cuajaron algunas de las ideas y de los proyectos culturales más significativos de la primera mitad del siglo XX. Lo que más importaba, en los cafés, era tener personalidad, discurso y realizaciones que sustentaran lo que se planteaba. Entre 1949 y la mitad de los años cincuenta, el café Automático ocupó un lugar análogo al que tuvo el Windsor durante los años veinte. Se volvió el principal polo de atracción de la bohemia intelectual y artística capitalina, la cual, dado el diferente origen de la mayoría de sus componentes, era en realidad representativa de toda la nación. Los artículos de prensa y los estudios sobre el café Automático – en particular el volumen misceláneo *El Automático. Arte, crítica y esfera pública* (2009) – recuperan una serie de datos y de anécdotas que ponen en relieve como por sus mesas pasó, de forma más o menos regular, lo más granado de la política y la cultura colombiana¹⁵⁹². Entre los frequentadores, se destacan viejos periodistas/escritores y políticos “centenaristas”, como Luis Eduardo Nieto Caballero o Armando Solano, al lado de exponentes de los “nuevos” como Jorge Zalamea o Alberto Lleras Camargo; intelectuales marxistas como Luis Vidales, Marco Ospina y Clemente Airó (todos cercanos a la revista *Espiral*); poetas de larga trayectoria como el “pánida” León de Greiff, junto con exponentes de corrientes nuevas como los “piedracielistas”, liderados por Eduardo Carranza y Carlos Martín, o los “cuadernícolas”, con a la cabeza Fernando Arbeláez; escritores de diferente generaciones, como Gabriel García Márquez y Hernando Téllez; jóvenes críticos literarios y de arte, como Jorge Gaitán Durán o Casimiro Eiger; mujeres destacadas, como la poetisa Emilia Pardo Umaña, la artista Lucy Tejada, Cecilia de Gómez, directora de Galerías de Arte SA o la periodista venezolana Sofía Imber; y, naturalmente, artistas, desde maestros

¹⁵⁹² AAVV, *El Automático. Arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Alcaldía Mayor de Bogotá, Universidad de Los Andes, Cámara Colombiana del libro, 2009.

consolidados como Ignacio Gómez Jaramillo a jóvenes renovadores como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Hernando Tejada, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Leo Matiz u Omar Rayo.

Archivadas las viejas polémicas con el academicismo, el foco de las discusiones en materia de arte eran las nuevas tendencias del arte moderno que llegaban de Europa y de Estados Unidos, sobre todo a través de las revistas, en relación con la tradición del arte moderno de cuño realista y social, de impronta mexicana, que había dominado la escena en los años treinta. Maestros consolidados de la década anterior, como Ignacio Gómez Jaramillo, y jóvenes inquietos y talentosos, como Alejandro Obregón, compartían las mismas mesas. Sin duda tenían diferencias, pero los testimonios no evidencian rupturas radicales de tipo generacional, estilístico o político. Había, más bien, un escenario de convivencia relativamente pacífica. Cuando había rupturas, estas se debían por lo general a motivos personales (envidias, broncas...) y no a diatribas sobre principios estéticos. El viejo “principio de pluralidad”, válido ya en los tiempos del café Windsor, siguió vigente también en el Automático. Aún los artistas más innovadores, en lugar de romper violentamente con el pasado, de acuerdo con las estrategias discursivas de las vanguardias históricas, mantenían el respeto por los mayores, por la tradición y por el principio de la convivencia pacífica entre diferentes exponentes de un mismo campo. La condición común de intelectuales y artistas, sumada a los lazos de amistad, primaba sobre las diferencias de gusto y de estilo, e incluso sobre las diferencias políticas y de clase.

Para los artistas jóvenes, así como para los críticos de nueva generación, el desafío no era tanto el de cortar los lazos con las generaciones anteriores, sino el de comprender y asimilar las novedades que llegaban del resto del mundo, sin renegar de la tradición “americanista”, hostil a la idea de la “deshumanización del arte”, que había predominado en el ambiente intelectual y artístico colombiano por lo menos desde los años veinte. Lo que se buscaba era la novedad en la continuidad y un espacio de sociabilidad como el Automático, sobre todo en el periodo 1949-50 – o sea, antes de que figuras protagónicas como Obregón, Ramírez Villamizar o Jorge Gaitán Durán dejaran el país para irse a Europa a abrevarse directamente a las fuentes del “modernismo”, y antes de que la Violencia empezara a asolar

el país – funcionó como un foro dialéctico entre dos maneras de concebir el arte moderno: por un lado la tradición de cuño realista-social y por el otro el “modernismo” de orientación formalista.

Más allá de los matices, las posiciones estéticas tomadas a finales de los cuarenta por figuras como Luis Vidales, Marco Ospina, Walter Engel, Casimiro Eiger y Jorge Gaitán Durán, así como los discursos que se transparentan detrás de la obra realizada en esos mismos años por artistas como Obregón, Grau o Ramírez Villamizar, se generaron a partir de este tipo de dialéctica, en lugares como el café Automático, las redacciones de revistas y periódicos, espacios expositivos públicos y privados, etcétera. No se dejó de hablar del hombre americano (tema que suponía una actitud al tiempo humanista y americanista) pero cambió el modo de hacerlo: las viejas representaciones realistas, de carácter abiertamente histórico-social, fueron dejando el paso a oportunas deformaciones expresivas o construcciones de índole geométrico. La combinación entre formalismo, contenido humano y americanismo estuvo a la base de las recetas artísticas del momento. Pero la tendencia más marcada, empujada por las dinámicas del arte internacional, era la de trabajar cada vez más el costado formal de la obra, combinándolo con un contenido americano. Esta es la dirección hacia la cual apuntan todas las dinámicas analizadas en estos últimos dos capítulos – trayectorias de los artistas, de los críticos, funcionamiento de espacios como Galerías de Arte SA o el café Automático – y es a partir de estas dinámicas que tomaría forma aquel “modernismo americanista” que, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, ocuparía el centro de la escena artística nacional, apoyado en patria por la pluma militante de Marta Traba e, internacionalmente, por las gestiones de José Gómez Sicre desde la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos.

CAPITULO 11

“Violencia”, dictadura y plástica moderna

*“América es un complejo espiritual, económico y racial
altamente diferenciado del resto del mundo”*

(Aristides Meneghetti, en *El Colombiano*, 1957)

*“Usted debe aprender a polemizar, porque el “tono” de América es la polémica. El artificio de la
“cultura americana” debe revisarse y discutirse. Esto le propone Marta Traba en su libro próximo a
aparecer: La Pintura Nueva en Latinoamérica”*

(Anuncio aparecido en *La Nueva Prensa*, 1961)

A comienzo de los años cincuenta, la efervescencia “modernista” que se había manifestado a finales de la década anterior entró en una fase de desaceleración que duró aproximadamente hasta 1955. Este descenso – en ningún momento se puede hablar de un corte abrupto - puede ser atribuido a una serie de factores concomitantes, tanto de orden político-cultural como atinentes a dinámicas específicas del medio artístico, a los cuales ya se hizo referencia en el capítulo anterior.

La política colombiana vivió momentos de fuerte tensión. El regreso al gobierno de los conservadores con un ejecutivo de unidad nacional guiado por el moderado Mariano Ospina Pérez (1946), el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán (1948) y la sucesiva llegada a la presidencia del ultraconservador Laureano Gómez (1950) fueron acompañados por un progresivo desborde de la violencia política entre liberales y conservadores – los historiadores hablan de una época de la Violencia, cuyo pico se dio entre 1950 y 1953, durante los gobiernos de Laureano Gómez (1950-1951) y de Roberto Urdaneta (1951-1953), quien asumió la presidencia de forma interina a raíz de las precarias condiciones de salud de su predecesor) - y por la asunción de un talante cada vez más represivo y antimoderno de parte del oficialismo. El carácter represivo del conservatismo se ve reflejado en la

decisión que Mariano Ospina Pérez tomó en 1949 de clausurar el congreso y decretar el estado de sitio, tras que el parlamento, a mayoría liberal, intentara someterlo a juicio; y luego, de forma aún más acentuada, durante el gobierno de Laureano Gómez, quien, tomando a modelo el franquismo español y el fascismo italiano, intentó transformar a Colombia en un estado corporativo, corroyendo las bases mismas de la democracia política. Al mismo tiempo, Laureano Gómez tenía credenciales antimodernas de primer orden. Fue él quien, a comienzo de 1937, firmó el célebre artículo “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, que constituye uno de los más virulentos y contundentes ataques al arte moderno que se hayan registrado en el país¹⁵⁹³, y cuya fue, en 1948, la decisión, tomada en calidad de ministro del Exterior, de mandar a cubrir con una cortina los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Congreso en vista de la IX Conferencia Panamericana. Bajo la presidencia de Laureano Gómez, los artistas de corte moderno y “modernista” tenían escasas posibilidades de obtener apoyo de parte del Estado o de instituciones vinculadas al Estado.

No es de extrañar si el clima político-cultural que vino a crearse luego del regreso de los conservadores al gobierno, pero sobre todo a partir de la escalada de represión y violencia comenzada en el bienio 1949-50, terminó frenando la avanzada del “modernismo”. Es probable que el ensombrecerse del clima político haya influido en la decisión de Alejandro Obregón de dejar, en 1949, la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes para viajar a Francia; así como en la decisión de seguirlo tomada, al poco tiempo, por otros destacados representantes de la escena “modernista”: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, junto con el crítico Jorge Gaitán Durán. Sin duda, los artistas tenían otras razones de peso para viajar al viejo continente, como completar sus aprendizajes “modernistas”, a contacto directo con los grandes maestros del arte occidental y las tendencias más vibrantes del momento, aprovechando, además, el bajo costo de la vida en una Europa que se estaba recuperando de las destrucciones de la Segunda guerra mundial; sin embargo, el agudizarse

¹⁵⁹³ Laureano Gómez, “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, en *Revista colombiana*, Bogotá, n.85, 1 de enero de 1937. El objetivo polémico del artículo eran los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín.

de la violencia política y las perspectivas poco favorables para el arte moderno debieron contribuir a empujarlos a dejar atrás la creciente popularidad adquirida en la escena capitalina para convertirse, de un momento al otro, en pintores y escultores anónimos en las calles de una ciudad superpoblada de artistas como Paris. De los protagonistas de la primera eclosión del “modernismo”, solo Enrique Grau no dejó el país a comienzo de los cincuenta. De la misma manera, es siempre al clima político que vino a crearse durante la época de la Violencia que puede reconducirse primero la crisis y luego el cierre, hacia 1951, de un espacio como Galerías de Arte S.A. que con sus exposiciones había dado continuidad y empuje al naciente movimiento “modernista”.

Sin ninguna clase de apoyo estatal, sin los principales protagonistas de la renovación artística de los cuarenta y sin un significativo espacio para la circulación de las obras, como fue Galerías de Arte S.A., la escena “modernista” de la capital quedó mermada y, si no se derrumbó del todo, fue gracias a la abertura de nuevas galerías privadas, como Galerías de Arte Leo Matiz, El Callejón y Buchholtz, que, desde perspectivas diferentes, recogieron la herencia de Galerías de Arte S.A., manteniendo en vida al embrionario sistema del arte moderno.

Galerías de Arte Leo Matiz y el joven Fernando Botero

Galerías de Arte Leo Matiz abrió sus puertas en 1951, en los mismos locales de la avenida Jiménez con carrera 5 donde antes funcionaba Galerías de Arte S.A.. El célebre fotógrafo y caricaturista, recién regresado de una temporada en México, compró el espacio a Álvaro Rubio, tras haber sido el último en exponer en su galería. Quería abrir allí su estudio de fotografía y, al mismo tiempo, seguir realizando un programa de exposiciones, aprovechando el legado de la gestión anterior¹⁵⁹⁴.

¹⁵⁹⁴ Casimiro Eiger, “Leo Matiz”, 8 de julio de 1951”, en Mario Jursich Durán (comp.). *Casimiro Eiger. Crónicas del arte colombiano (1946-1963)*, Bogotá, ed. Banco de la República, 1995, p. 223. Cit. en J. C. Serna, *op. cit.*, p. 74; accesible online: <http://bdigital.unal.edu.co/43522/1/45870-222512-1-SM.pdf> El programa de exposiciones de la Galería Leo Matiz requeriría de un estudio detallado para determinar si mantuvo la orientación “modernista” de Galerías de Arte o si, al contrario, estuvo más acorde a una estética realista, nacionalista y social de resonancia mexicana.

Como galerista, el principal logro de Leo Matiz fue el de lanzar, con éxito, el pintor antioqueño Fernando Botero en uno de los periodos históricos menos propicios para las artes. Clase 1932, Botero era unos diez años menor que Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Grau, pero su talento cristalino y su determinación en perseguir el éxito le permitieron abrirse paso rápidamente en el medio artístico, hasta ser asociado, por parte de la crítica y de la opinión pública, al grupo de sus colegas más ancianos.



Ilustración 349 - Desde la izquierda, Leo Matiz, Fernando Botero y el artista español Pastor Calpena frente a la Galería Leo Matiz en ocasión de la exposición de 1951

Tras dar los primeros pasos en Medellín como autor de escenografías e ilustrador para el diario *El Colombiano*, Botero empezó a ganar fama nacional gracias a dos exposiciones que realizó - una en 1951 y la otra en 1952 - en la galería de Leo Matiz. La primera coincidió con la inauguración del espacio. El artista tenía entonces solo 19 años. Era autodidacta y nunca había expuesto individualmente. En esa ocasión, exhibió sobre todo acuarelas, que revelaban tanto una vocación nacionalista como una marcada capacidad de asimilación estilística. Algunas de ellas, como *Plegaria*, *Jornaleros* o *Mujer llorando* (Fig. 350 al 352), eran reconducibles a la tradición de la acuarela expresionista antioqueña, cuyo principal representante era Pedro Nel Gómez. Pero en *Plegaria* y, sobre todo, en *Jornaleros* se perciben también ecos del realismo social de ascendencia mexicana de otro artista de área antioqueña, el caldense Alipio Jaramillo, a cuya obra es posible que el joven Botero haya

mirado. Más original, dentro del talante expresionista de la muestra, parece *Mujer llorando*, en particular por el inusual dramatismo de la composición, combinado con toques de azul eléctrico, de corte wiedemaniano, que preanuncia el maestro colorista de la madurez.



Ilustración 350 - Fernando Botero, Plegaria, acuarela sobre papel, 1949.

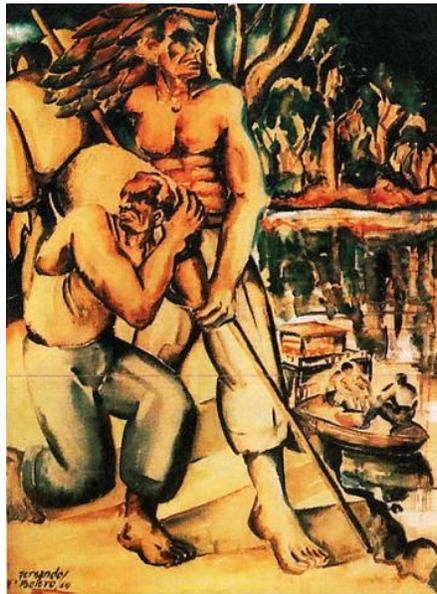


Ilustración 351 - Fernando Botero, Jornaleros, acuarela sobre papel, 1949.

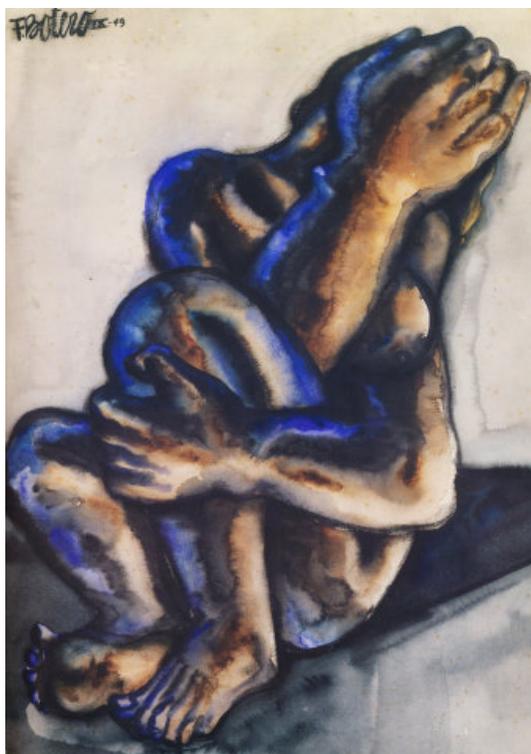


Ilustración 352 - Fernando Botero, *Mujer llorando*, acuarela sobre papel, 1949.

Cabe señalar, sin embargo, que en esa misma exposición Botero exploró también soluciones estilísticas radicalmente diferentes. El caso más emblemático es el del estudio para el mural *Sino*, que presenta un grupo de figuras fuertemente esquematizadas, cuyos rostros remiten manera directa a las máscaras primitivas que Picasso utilizó en obras como *Las damoiselles de Avignon*¹⁵⁹⁵. El episodio de *Sino*, junto con la época neofigurativa por la cual Botero pasará a comienzo de los sesenta, constituye una de las pocas concesiones al “modernismo” de parte del artista antioqueño, cuya concepción estética ha sido siempre de una modernidad más bien conservadora.

¹⁵⁹⁵ La admiración de Botero por Picasso se hace pública ya desde 1949, cuando el artista publica sobre *El Colombiano* - el principal diario antioqueño - el artículo “Picasso y la inconformidad en el arte” (17 de julio de 1949, p.3). El acercamiento de Botero a Picasso no puede, por lo tanto, ser puesto en relación con la frecuentación del medio intelectual capitalino y, en particular, del café Automático, que el artista empezó a frecuentar solo a partir de 1951, tras mudarse a Bogotá.



Ilustración 353 – Fernando Botero, boceto para el mural *Sino*, 1950.

¿Cómo es posible que un joven como Botero, proveniente de un medio hostil al “modernismo” como el Medellín de Pedro Nel Gómez, se aventurara en un proyecto vanguardista como el de *Sino*? Por un lado, este proyecto pudo ser el reflejo de un solitario encuentro con Picasso a través de las revistas internacionales – el interés del joven artista por el pintor malagueño es testimoniado por el artículo “Picasso y la inconformidad en el arte” que firmó sobre *El Colombiano* del 17 de julio de 1949 – pero se puede pensar también en un influjo del clima de profundas inquietudes “modernistas” que el medio artístico colombiano experimentó durante la segunda mitad de los cuarenta y que llegó a interesar también a un realista-social de formación siqueirista como Alipio Jaramillo. En particular, la modalidad de esquematización de la figura humana que aparece en *Sino* parece dialogar con el modo en el cual Alipio Jaramillo construye las figuras en su célebre óleo *El 9 abril*, pintado en 1948 a raíz del Bogotazo (Fig. 354). Aparece entonces natural que un artista de índole netamente “asimilacionista” como Botero, ya de por sí interesado en Picasso, se midiera precozmente con el “modernismo”, posiblemente a través del propio Alipio Jaramillo, atreviéndose hasta a proyectar de aplicar este lenguaje al mural. En el arte del primer Botero confluyeron entonces dos tendencias: por un lado, la del expresionismo antioqueño, vinculado, aunque no de forma directa, a los modelos mexicanos; y, por el otro,

las sugerencias del joven movimiento “modernista” y, con ello, de sus referentes internacionales.

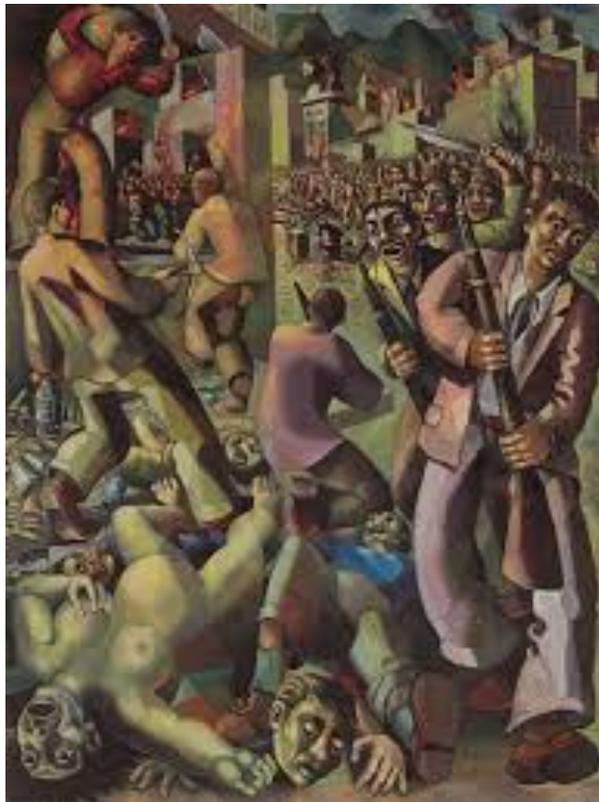


Ilustración 354 - Alipio Jaramillo, El 9 de abril, óleo sobre tela, 1948.

A pesar de su heterogeneidad, la primera exposición de Botero fue la revelación de un talento cristalino. Walter Engel escribió una nota resaltando el potencial del joven; y lo mismo hicieron otros críticos, entre los cuales Casimiro Eiger¹⁵⁹⁶. Pero aún más convincente y exitosa fue la segunda exposición del artista en Galerías Leo Matiz. En esta ocasión, Botero dejó la acuarela por el óleo y los temas sociales por un folclorismo no exente de sugerencias exóticas, aunque estas últimas no remitían a un lejano país, sino a áreas todavía “vírgenes”

¹⁵⁹⁶ Walter Engel, “Exposición de acuarelas de Fernando Botero”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 24 junio de 1951, p.4; Casimiro Eiger, Alocución para la Radiodifusora Nacional de Colombia del 29 de junio de 1951 en el programa *Exposiciones y museos*, citado en Mario Jursich Durán (comp.) *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano (1946-1963)*, Bogotá, Banco de la República, 1995., p. 213; “Arte. El torero y la niñera”, en *Semana*, Bogotá, 7 de julio de 1951, p.28.

de la propia Colombia. El artista dejó a un lado también el “modernismo”, prefiriéndole un realismo tendiente a lo monumental, aunque el tratamiento elongado de las figuras revelaba, por sí solo, una concepción de la forma de matriz radicalmente moderno. Para preparar la exposición, el artista se fue a vivir por unos meses en la costa caribe, entre las localidades de Tolú, Coveñas y las islas de San Bernardo del Viento. Por su misma admisión, lo hizo imitando al pintor francés Paul Gauguin, pero quizás fue estimulado también por el ejemplo, más cercano, del alemán Guillermo Wiedemann, que en los cuarenta transcurrió unos años en el Chocó, midiendo su pincel con la naturaleza y la población local ¹⁵⁹⁷. Botero quería estudiar la luz y los colores del trópico, para luego transferirlos al lienzo. Una vez montada, la exposición dejó a muchos boquiabiertos por la maestría alcanzada en tan poco tiempo por el joven en el manejo de la técnica del óleo. En comparación con las obras de la muestra anterior, trabajos como *Cocos*, *Entierro de Carnaval* y *Frente al mar* (Figg. 355 al 357) revelaban una maduración estilística asombrosa, sobre todo en el manejo del espacio, la luz y los colores, así como en el tratamiento monumental de la figura humana. La muestra consolidó al artista como una promesa de la plástica nacional - hecho que pronto la historia se encargaría de confirmar – señalando ya, aunque de forma todavía confusa, ese peculiar interés por el volumen que se volvería el centro de la obra madura del artista¹⁵⁹⁸.

¹⁵⁹⁷ Ecos de Wiedemann son evidentes en una acuarela como *Boceto para “los disfraces”*, de 1951.

¹⁵⁹⁸ Cfr. Walter Engel, *Botero*, Bogotá, ed. Eddy Torres, 1952.

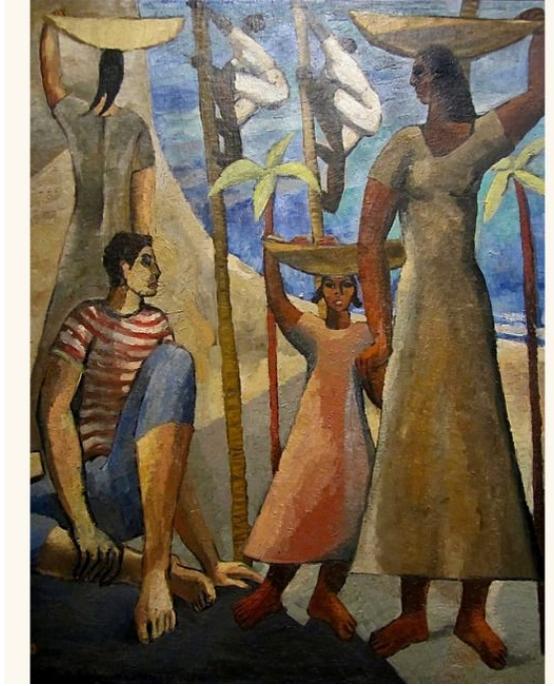


Ilustración 355 - Fernando Botero, Cocos, óleo sobre lienzo, 1951.

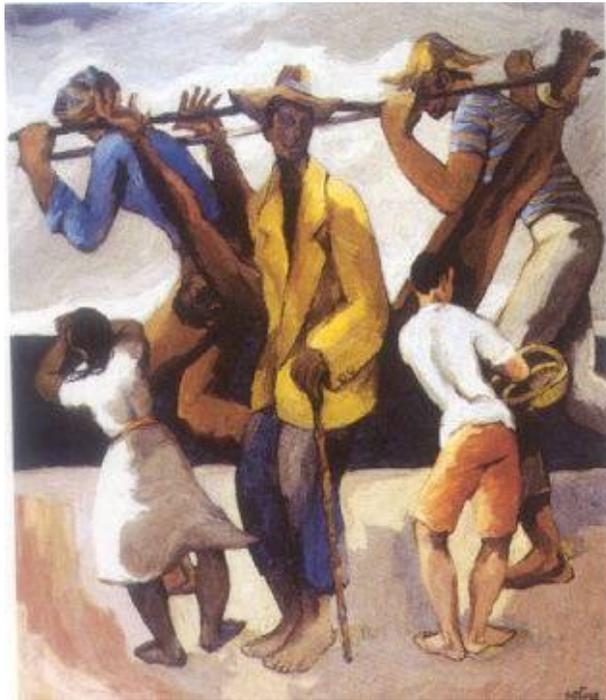


Ilustración 356 - Fernando Botero, Frente al mar, óleo sobre lienzo, 1951.



Ilustración 357 - Fernando Botero, Entierro de carnaval, óleo sobre lienzo, 1951.

Más allá del lanzamiento de Botero, otro acontecimiento destacado que tuvo lugar en la galería de Leo Matiz fue el Salón de los rechazados de 1952 (Fig. 358)¹⁵⁹⁹. El evento fue protagonizado por un grupo de artistas modernos - no necesariamente “modernistas” - que no habían sido admitidos a participar en el IX Salón de Artistas (1952). Sus obras habían sido consideradas de mal gusto por parte de un jurado de admisión de orientación conservadora, respaldado por la presidencia Gómez/Urdaneta, que actuaba en el marco de un propósito de restauración academicista, centrado en la estética de lo bonito¹⁶⁰⁰. El Salón vio la participación de artistas de orientación diferente como Luis Alberto Acuña, Sofía Urrutia, Gisela Ballesteros, Manuel Hernández y Guillermo Wiedemann. La realización del evento puso en evidencia el compromiso de Leo Matiz con el arte moderno, pero, sobre todo, una

¹⁵⁹⁹ Cfr. Camilo Calderón Schrader, *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p. 67; y Eduardo Mendoza Varela, “Pintores y críticos. El Salón de los rechazados”, en *El Espectador*, Bogotá, 27 de agosto de 1952, sip.

¹⁶⁰⁰ De acuerdo con Juan Camilo Serna, “este acontecimiento se constituyó en un intento de redirigir la evolución de las artes plásticas por parte del sector conservador con intereses en la cultura del país” (J. C. Serna, *op. cit.*, p. 78).

decidida voluntad, de parte de este último, de contrastar la estética promovida por el oficialismo conservador.



Ilustración 358 - El salón de los rechazados en Galerías Leo Matiz, 1952 (pero puede tratarse también del retiro de las obras rechazadas en el IX Salón de Artistas, que luego daría origen al Salón de los rechazados, posible foto de Leo Matiz).

Las otras galerías

A comienzo de los cincuenta, Bogotá vio también la apertura de otras dos galerías privadas, cuya actividad contribuyó a mantener a flote el sistema artístico nacional: la galería Buchholtz (Fig. 359) y la galería El Callejón. La primera comenzó a operar en 1951 en una sala de la Librería Buchholz, fundada ese mismo año por el librero alemán Karl Buchholz, quien había llegado a Colombia el año anterior, procedente de la Alemania posbélica. El espacio se distinguió por exhibir arte moderno europeo – entre otras cosas, propuso una significativa muestra de grabados de Picasso¹⁶⁰¹ - y por prestar una particular atención a los artistas alemanes residentes en el país, comenzando por Guillermo Wiedemann, quien fue uno de los principales protagonistas de la escena artística nacional entre los años cuarenta y sesenta. Sin embargo, la galería dio también espacio a los artistas nacionales de avanzada.

¹⁶⁰¹ Cfr. Walter Engel, “Picassos originales en Bogotá”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 8 de junio de 1952, p.1.

Por ejemplo, en junio de 1953 hospedó una exposición conjunta de dos pintores abstractos (Marco Ospina y Eduardo Ramírez Villamizar – este último recién regresado de Paris) y de dos figurativos (Guillermo Silva Santamaría y el danés Henry B. Rasmussen)¹⁶⁰².



Ilustración 359 - Una imagen de la galería Buchholtz en los años cincuenta.



Ilustración 360 - Un artículo de la revista Estampa relativo a una exposición colectiva que tuvo lugar en la galería Buchholtz en junio de 1953. Participaron Ramírez Villamizar, Marco Ospina, Guillermo Silva Santamaria y el danés Herny B. Rasmussen.

¹⁶⁰² Cfr. “Exposición de pintura en la galería Buchholtz”, en revista *Estampa*, 13 de junio de 1953, p. 10.

La galería El Callejón, en cambio, fue inaugurada en 1952 en un salón anexo a la Librería Central, de propiedad del austriaco Hans Ungar. La dirección artística del espacio, que en la segunda mitad de la década se convertiría en uno de los nudos imprescindibles de la geografía “modernista” del país, recayó sobre el crítico de origen polaco Casimiro Eiger, quien se había destacado como uno de los más activos promotores de un giro vanguardista en el arte colombiano. Una vez al frente de El Callejón, Eiger siguió privilegiando a la pintura de avanzada, realizando exposiciones de artistas como Enrique Grau (1952) y Eduardo Ramírez Villamizar (1953 – Fig. 361). Es oportuno recordar que la exposición de Enrique Grau fue inaugurada el 9 de febrero de 1952 con un discurso del escritor Álvaro Mutis, que justo a partir de ese año, luego de empezar a trabajar como jefe de relaciones públicas de la compañía petrolera norteamericana Esso, se volvió uno de los principales protectores y promotores del movimiento de jóvenes escritores y artistas nacionales¹⁶⁰³. Importante fue también la exposición de Ramírez Villamizar, donde el artista, recién regresado de París, expuso sus primeros ensayos escultóricos, al lado de unas pinturas abstractas caracterizadas por un radical planismo¹⁶⁰⁴.

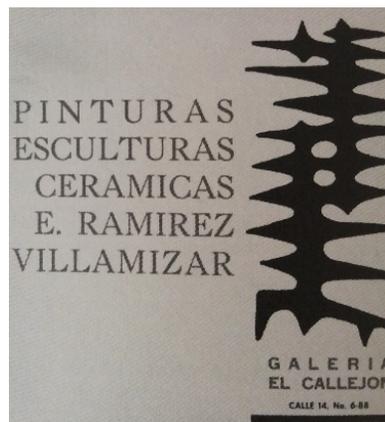


Ilustración 361 - Plegable o afiche de la exposición de Ramírez Villamizar en la Galería El Callejos (1953 o 54).

¹⁶⁰³ El aporte de Álvaro Mutis al movimiento moderno merecería ser estudio de manera profundizada.

¹⁶⁰⁴ “Eduardo Ramírez. Pintura abstracta”, 14 de julio de 1953, sin indicación de medio, recorte de prensa en el archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 3400. Antes de esta exposición, Ramírez expuso su obra en la Biblioteca Nacional (1952) y en la galería El Callejón (mayo de 1953). En ese momento era el “modernista” más radical presente en la escena nacional.



Ilustración 362 - Eduardo Ramírez Villamizar, Caliz, óleo sobre papel, 1954.

El Automático

El desborde de la Violencia y el talante antidemocrático del gobierno de Laureano Gómez y Roberto Urdaneta terminaron enfriando también la bohemia del café Automático, en larga medida cercana a la sensibilidad liberal y, por esto mismo, mal tolerada por los conservadores. A comienzo de los cincuenta, el café se volvió teatro de frecuentes allanamientos de parte de la policía; sin embargo, sus mesas siguieron siendo un centro propulsor de ideas y corrientes literarias y artísticas de avanzada. Por ejemplo, en 1952 los principales intelectuales de la ciudad se dieron cita allí para conmemorar los veintiocho años de la publicación del primer Manifiesto Surrealista por parte de André Breton. Esta celebración no causa extrañeza, ya que en Bogotá el surrealismo había sido una tendencia bastante en boga durante la segunda mitad de los cuarenta¹⁶⁰⁵. El evento alcanzó también a trascender las paredes del café, gracias a la publicación de un número especial de la recién fundada revista *Índice cultural*, que contaba con una portada dibujada por Hernán Merino y con varias ilustraciones realizadas por artistas como Ignacio Gómez Jaramillo, Enrique

¹⁶⁰⁵ Se recuerde que, en relación con el Salón de Jóvenes Pintores Colombianos de 1947, Juan Friede denunció el exceso de imitaciones superficiales del estilo surrealista. Cfr. Juan Friede, "El Salón de los jóvenes pintores colombianos", en *Revista de las Indias*, Bogotá, mayo de 1947, pp. 465-468.

Grau, Leo Matiz, Jorge Elías Triana, el mismo Hernán Merino y Omar Rayo ¹⁶⁰⁶. Este último, de origen vallecaucano, es otro valor de la plástica nacional que, a la par de Botero, surgió en la primera mitad de los cincuenta, testimoniando que la escena artística seguía viva, a pesar del deterioro de la situación política. Uno de los puntos de partida de Rayo fue justamente el surrealismo – el artista denominó esta etapa de su pintura con el término de bejuquismo (Fig. 363) - pero luego, hacia mitad de la década, el artista se orientó hacia una abstracción de corte geometrizable, que en un primer momento tuvo un contenido americanista, pero que luego fue asumiendo un aspecto cada vez más formalista¹⁶⁰⁷.



Ilustración 363 – Omar Rayo, *Mulata*, tempera sobre papel, 1952.

¹⁶⁰⁶ Cfr. “Actos programados en Bogotá en homenaje al surrealismo”, en *Sábado*, 4 de octubre de 1952, sip. Publicada por la editorial Iqueima, la revista preveía la publicación de un número 0000 que iba a ser obsequiado al mismo Bretón. Estaba también en programa una mesa redonda transmitida por radio Nuevo Mundo, que tenía nexos con Álvaro Mutis.

¹⁶⁰⁷ Originario del Valle del Cauca, Omar Rayo estudió en la Academia Zier de Buenos Aires (Argentina) y a mitad de los cuarenta se asentó en Bogotá, donde trabajó como ilustrador para varias publicaciones y frecuentó la bohemia del café Automático. A final de los cuarenta, su obra oscila entre las geometrificaciones de las caricaturas “maderistas” (así llamadas porque las figuras son construidas combinando planos que reproducen miméticamente la madera) y las formas orgánicas de sus trabajos bejuquistas, claramente influenciados por el surrealismo de artistas como Dalí y Tanguy. Un largo viaje por Suramérica, entre 1954 y 1958, produce un giro en su trabajo. Aparece la serie *Via Sur*, donde un geometrismo constructivo de ascendencia torresgarciana (Rayo había estado también en Uruguay) se combina con resonancias formales prehispánicas, en el marco de una intención americanista de fondo. A partir de 1959, gracias a una beca de la Organización de Estados Americanos, Rayo se muda a Ciudad de México para estudiar artes gráficas. Allí concibe su personal técnica del *intaglio*, que luego mejoraría. En 1961 se traslada a Nueva York, donde su obra se torna más formalista, aunque sin perder del todo un acento americano.

La dictadura de Rojas Pinilla

En 1953 la situación política sufrió un nuevo cambio relevante. La escalada de la violencia bipartidista y la deriva totalitaria del gobierno interino de Roberto Urdaneta, detrás del cual estaba la sombra de Laureano Gómez, convencieron algunos líderes liberales y la facción antilaureanista de los conservadores que la mejor opción para derrocar a sus rivales y pacificar al país era la de ofrecer el gobierno al ejército, institución que conservaba cierta legitimidad ante la nación por haberse mantenido relativamente neutral durante el conflicto civil. Fue así que el 13 de junio de 1953, con la sola oposición de las alas extremas del espectro político – los conservadores laureanistas a la derecha y los comunistas a la izquierda – el poder fue entregado al general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975), quien lo mantendría, en un crescendo de tensiones, hasta el comienzo de mayo de 1957.

Graduado en ingeniería civil en los Estados Unidos, Rojas Pinilla fue un militar de índole pragmática, que amaba presentarse ante la nación como un pacificador y un modernizador. La memoria colectiva lo recuerda, sobre todo, por haber sido el único dictador de la historia del país, por haber promovido la construcción de grandes infraestructuras y por haber sido el introductor de la televisión. Mucho menos se recuerda – y quizás aquí opere una *damnatio memoriae* promovida por el bipartidismo luego de su derrocamiento - su intento de dar un giro en la historia política del país, promoviendo la construcción de una “tercera posición”, unitarista, bolivarista, corporativista y cristiano-social, capaz de superar el sectarismo político de liberales y conservadores, pero también de contrastar la lógica de la lucha de clase promovida por los comunistas, a quienes aborrecía.

Al comienzo, el gobierno del militar gozó de amplia popularidad. Una amnistía que el general concedió a las partes beligerantes en aras de la “reconciliación nacional” y la coyuntura económica favorable de la cual gozó el país en las fases iniciales de su gestión, hicieron que buena parte de la prensa, los empresarios, la iglesia, los sectores urbanos y varios intelectuales y artistas miraran con favor a su gobierno. Pero ya hacia 1954-55, cuando Rojas Pinilla comenzó a dar señales de querer emanciparse del tutelaje de los líderes de los viejos partidos y de querer perpetuarse en la presidencia, auto-otorgándose poderes

cada vez mayores, su base política empezó a desmoronarse. Ante la amenaza de una verdadera dictadura, los jefes bipartidistas, liderados por Laureano Gómez (conservador) y Alberto Lleras Camargo (liberal moderado), lograron reorganizarse y empezaron una intensa campaña en contra del “tirano”, construyéndose – ellos, quienes fueron entre los principales causantes de la Violencia - como adalides de la paz, la libertad y la democracia. El prestigio que rodeaba sus nombres y el fuerte apoyo mediático del cual podían disponer dio amplio eco a las arremetidas antipinillistas de Lleras Camargo y Laureano Gómez, haciendo que pronto los equilibrios políticos empezaran a cambiar en su favor. Pero hubo también otros factores que alimentaron la oposición a la dictadura, como el descontento que se difundió, entre las clases adineradas, por una evolución desfavorable de la economía y la implementación de una reforma fiscal que las golpeaba. Frente al disenso creciente, el “jefe supremo”, como se hacía llamar, reaccionó adoptando medidas represivas, de corte iliberal. En este sentido, el acto más espectacular fue la decisión de cerrar los dos principales periódicos liberales, *El Tiempo* y *El Espectador*, los cuales, sin embargo, reaparecieron pronto bajo otros nombres, respectivamente *Intermedio* y *El Independiente*. Al mismo tiempo, su discurso fue tiñéndose de un colorido cada vez más gaitanista, que apunta a acercar el líder y las masas oprimidas, en contra de las viejas oligarquías. De hecho, los socialistas gaitanistas, entre los cuales Antonio García, fueron entre sus principales sostenedores durante esta fase de gobierno. Pero ni la represión ni el giro populista, que tenía asonancias con la Argentina peronista, funcionaron. El general quedó cada vez más aislado y, tras un tenso pulso final con sus enemigos, el 10 de mayo de 1957 se vio obligado a dejar el poder en las manos de una Junta Militar provisoria, que lo mantendría hasta la elección democrática, en 1958, de Alberto Lleras Camargo, cuyo gobierno inauguraría el Frente Nacional, un acuerdo, firmado aún bajo la dictadura de Rojas, en base al cual los viejos partidos liberales y conservadores, pasando por encima a los derechos de las minorías políticas existentes en el país, se alternarían en el poder por 16 años.

El general y la “Sala de Arte”

¿Cómo se posicionaron los artistas frente a Rojas Pinilla? ¿Cómo se articularon arte y dictadura? El discurso inicial del general, orientado a la superación del sectarismo político y

a la “reconciliación nacional”, encontró la adhesión de varios artistas. Quizás esta adhesión pudo fundamentarse en la pervivencia, en el nuevo clima político, del viejo “principio de pluralidad”. A los ojos de algunos exponentes de la intelectualidad, la actitud *super partes* del general lograba representar los intereses del conjunto de la nación de manera mucho más eficaz que los intereses encontrados de los partidos. Pero pudo existir también una razón más pragmática: la esperanza que la llegada de Rojas Pinilla significara un cambio en la actitud despectiva mostrada hasta aquel momento por parte del gobierno conservador hacia el arte moderno, tanto el de tradición “mexicanista” como el “modernista”. El nacionalismo de resonancias gaitanistas que impregnaba el discurso del general, junto con la perspectiva, clara desde el comienzo, que el país iba a implementar una política económica fundada sobre el aumento del gasto público, debieron convencer algunos artistas de la posibilidad que el Estado pudiese por fin llegar patrocinar el surgimiento de un movimiento muralista de orientación nacional y popular, similar al que alcanzó a despegar durante la “revolución en marcha”, pero que luego fue hundido por la restauración conservadora. A la luz de estas consideraciones, los viejos muralistas de la época de la Revolución en Marcha, como Ignacio Gómez Jaramillo en Bogotá o Pedro Nel Gómez en Medellín, aparecen como los candidatos naturales a apoyar, desde el arte, la dictadura; y de hecho existe más de un elemento para comprobar que así fue.



Ilustración 364 - Un artículo de prensa acerca de la Sala de Arte, en Estampa, n. 747, Bogotá, 17 de octubre de 1953.

A los pocos días de instaurada la dictadura, Ignacio Gómez Jaramillo se unió a Marco Ospina y a Jorge Elías Triana para abrir un espacio denominado Sala de Arte, ubicado a poca distancia del café Automático. De acuerdo con un anuncio aparecido en *El Espectador* del 18 de junio de 1953, solo 5 días después de la llegada al poder de Rojas Pinilla, el objetivo de la iniciativa era “adelantar un vasto movimiento en pro de la pintura mural”¹⁶⁰⁸. “Nuestra intención – declararon los tres fundadores - es precisamente la de iniciar el movimiento de la pintura pública, llevarle al pueblo – en lugares de fácil acceso: edificios públicos, mercados, escuelas, centros de asistencia social, etc.– la pintura colombiana, y la escultura igualmente...”¹⁶⁰⁹.

La Sala de Arte abrió sus puertas el 11 de julio de 1953 en un salón ubicado al tercer piso de un edificio de la céntrica avenida Jiménez, al número 5-16. La inauguración fue acompañada por una muestra colectiva de los fundadores, a la cual hubiera tenido que seguir un programa con otras exposiciones y tertulias. Ignacio Gómez Jaramillo se perfila claramente como el líder del grupo. No sólo era el artista de mayor trayectoria, sino que escribió una serie de editoriales para *El Espectador*, titulados sencillamente “Sala de Arte”, donde condensó las ideas claves del grupo: un (nuevo) llamado a la agremiación de los artistas y una decidida apuesta hacia la integración plástica entre pintura, escultura y arquitectura en los espacios públicos.

Para el fomento de la integración plástica, los integrantes de la Sala de Arte buscaron relacionarse directamente con los arquitectos del país, tanto que en septiembre de 1953 Gómez Jaramillo mencionó en una de sus notas del *El Espectador* que el tema de la “unidad plástica” había sido incluido en la agenda del IV Congreso Nacional de Arquitectura, que había tenido lugar ese año en Barranquilla¹⁶¹⁰.

¹⁶⁰⁸ “La arquitectura nacional ha perdido sus complementos: la pintura y la escultura”, en *El Espectador*, Bogotá, 18 de junio de 1953, sip.. “Nuestra campaña – señalan los fundadores de la Sala de Arte - tiende a dignificar la pintura en general... y ya que el Estado no nos tiene en cuenta, o si los tuvo fue a un grupo de pseudoartistas del partido del ex gobierno...”.

¹⁶⁰⁹ Álvaro Monroy, “La arquitectura nacional ha perdido sus complementos: la pintura y la escultura”, en *El Espectador*, Bogotá, 18 de junio de 1953, cortesía de la Fundación Marco Ospina Proarte, México D.F.

¹⁶¹⁰ Cfr. Ignacio Gómez Jaramillo, “Sala de Arte”, en *El Espectador*, 17 septiembre de 1953, p. 11

En el complejo, la iniciativa constituía un evidente intento de revitalizar el viejo programa enunciado por Siqueiros a su paso por Bogotá, aunque en este caso se evitó de tomar posiciones radicales en contra del “modernismo”, cuya práctica, en mayor o menor medida, ya era algo consolidado en el medio colombiano y era rastreable en los mismos trabajos producidos en aquellos años por los integrantes de la Sala de Arte¹⁶¹¹.

Se observa, así, como el encogimiento general del medio “modernista” luego del cierre de Galerías de Arte, sumado a la llegada al poder del general Gustavo Rojas Pinilla, quien era portador de un discurso nacional y popular, fue percibido por algunos artistas como una oportunidad que había que aprovechar para un repunte del realismo nacionalista, que durante los gobiernos conservadores había pasado por una evidente crisis. Ignacio Gómez Jaramillo, viejo artista “oficial” de la “revolución en marcha”, cuya celebridad había comenzado a opacarse, fue quien más creyó que la nueva situación política constituyera una oportunidad para ganar nuevamente visibilidad y centralidad en la vida artística nacional. Marco Ospina y Jorge Elías Triana, en cambio, parecen haber tenido un papel secundario en la aventura de la Sala de Arte, aunque sin duda estuvieron alineados con el proyecto. El primero, más allá del costado “modernista” de su obra, nunca había dejado de pintar temas de carácter nacional y popular y mantuvo siempre un discurso favorable al mural (se recuerde al artículo “Pintura mural”, escrito en 1941 y publicado en 1943, en ocasión de la visita de Siqueiros¹⁶¹²); mientras el segundo estaba todavía al comienzo de su carrera y se caracterizaba por una impronta “mexicanista”, que adquirió durante un cuatrienio (1944-1948) en el cual estudió pintura mural en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México, gracias a una beca del departamento del Tolima¹⁶¹³.

¹⁶¹¹ Siqueiros, con el cual Gómez Jaramillo nunca dejó de estar en contacto, siguió defendiendo la idea de la integración plástica también en los años cincuenta y sesenta. Su principal realización, en este ámbito, son las esculto-pinturas del Polyforum Siqueiros, en México D.F.

¹⁶¹² Marco Ospina, “Pintura mural”, en *Diario Popular*, 6 de abril de 1943, pp. 2-3

¹⁶¹³ La relación entre Triana y Gómez Jaramillo se remonta por lo menos al mes de marzo de 1953, cuando el segundo publicó un artículo en el *El Tiempo* a propósito de una exposición que Triana realizó en la galería El Callejón. Cfr. la cronología del volumen Juan Gustavo Cobo Borda (org.), *Ignacio Gómez Jaramillo*, ed. Villegas, Bogotá, 2003, pp. 223

La existencia de un nexo entre la Sala de Arte y el gobierno de Rojas Pinilla es corroborada también por un hecho mencionado por Cristina Lleras en su texto “Arte, Política y Crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952”¹⁶¹⁴. Luego de la llegada al poder del dictador, los fundadores de la Sala de Arte, junto con Eduardo Ramírez Villamizar, habrían anunciado la intención de visitar al nuevo presidente para pedirle apoyo a las artes y habrían manifestado también la voluntad de obsequiar al general el óleo *San Sebastián en las trincheras* de Gómez Jaramillo (Fig. 365)¹⁶¹⁵. Sin embargo, de acuerdo con Cristina Lleras, nada de esto parece haber acontecido. “Aparentemente – escribe - la audiencia no fue concedida, o no se realizó, porque no se efectuó el regalo de obras como *San Sebastián en las trincheras* que perteneció al autor y su familia hasta que pasó a ser parte de la colección del Museo Nacional de Colombia”¹⁶¹⁶. De la misma manera, tampoco se llevó a cabo otro proyecto que los integrantes de la Sala de Arte habrían presentado al gobierno nacional entre octubre y noviembre de 1953: el de un Monumento a la Paz¹⁶¹⁷. No hubo entonces trabajos significativos ejecutados por los integrantes de la Sala de Arte con el patrocinio del gobierno. Paradójicamente, una de las pocas realizaciones documentadas de la Sala de Arte fue comisionada por una empresa privada: un mural pintado en 1953 en Bogotá, en la fábrica de papel de Alberto Lotero. Se esfumaron así las aspiraciones a comisiones gubernamentales manifestadas desde el comienzo por la agrupación¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁴ Cristina Lleras, “Arte, Política y Crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952”, en revista *Textos*, n.13, Bogotá, Universidad Nacional, 2005, p. 28, n.47.

¹⁶¹⁵ “San Sebastián en las trincheras es obsequiado al teniente general Rojas Pinilla”, en *El Espectador*, Bogotá, 24 de junio de 1953, p 13.

¹⁶¹⁶ Cristina Lleras, “Arte, Política y Crítica...”, *op. cit.*, p. 28 n.47

¹⁶¹⁷ Cfr. la cronología del volumen “Ignacio Gómez Jaramillo”, ed. Villegas, Bogotá, 2003, pp. 223

¹⁶¹⁸ *Ibid.*



Ilustración 365 - Ignacio Gómez Jaramillo, San Sebastián, óleo sobre tela, 1951. La tela alude a la Violencia y constituye una nueva versión del mural al fresco San Sebastián en las trincheras que el artista había realizado en 1941 en la Escuela de Bellas Artes, aludiendo a la Segunda guerra mundial.

En cuanto a los posibles resultados en el campo de la integración plástica, la investigadora Sylvia Suárez sostiene que “es difícil establecer los logros del grupo de la Sala de Arte en su promoción de la integración plástica, debido al descuido profundo del patrimonio artístico en Colombia, que ha permitido la destrucción de muchas obras de arte instaladas en la ciudad, por una parte y, por otra, por la complejidad de la vida política del país durante el período en cuestión y su nefasta incidencia en el mundo del arte”¹⁶¹⁹.

Si bien la investigadora considere que “no obstante, las obras y documentos sobrevivientes dejan ver la riqueza del movimiento emprendido por estos artistas y su

¹⁶¹⁹ Sylvia Suárez, “Una crónica divergente del arte moderno en la Colombia”, en revista *Credencial*, abril de 2016; accesible online: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-la-integracion>

profunda incidencia en el acontecer artístico de esos años”¹⁶²⁰, hay razones para sospechar que en las inmediaciones de la toma del poder de parte de Rojas Pinilla no hubo ningún despegue muralista fomentado por el gobierno y que la Sala de Arte no fue sino un entre las muchas efímeras iniciativas de agremiación que se han sucedido la historia del arte nacional del siglo XX.

Sin embargo, un influjo indirecto de los posicionamientos de la Sala de Arte se puede detectar en lo que fue quizás el mayor hito de los cincuenta en materia de integración plástica: la construcción, en 1954, de la iglesia “modernista” de Nuestra Señora de Fátima, proyectada por el arquitecto Juvenal Moya Cadena. En la decoración de la capilla estuvo involucrado un miembro de la Sala de Arte, Marco Ospina, quien realizó murales sobre baldosas y vitrales; y a su lado trabajaron también los escultores Hugo Martínez y Gomer Medina. El proyecto no estuvo vinculado directamente a la Sala de Arte, pero no se puede descartar que su fuerte vocación a la integración plástica pudo nacer del estrecho dialogo entre artistas y arquitectos promovido por los integrantes de la Sala de Arte.

Pedro Nel Gómez y la dictadura

La dictadura de Gustavo Rojas Pinilla coincidió también con un repunte del prestigio de Pedro Nel Gómez, el otro gran protagonista del despertar muralista de la Revolución en Marcha. Si bien en Antioquia, la región donde el artista vivía y trabajaba, su primado nunca había sido puesto seriamente en discusión - durante los cuarenta no hubo allí un movimiento “modernista” como el que hubo en la capital, capaz de discutir los valores establecidos - hacia mitad de los años cincuenta se asistió a un sensible incremento de la cantidad de comisiones públicas otorgadas al muralista antioqueño, así como a una ampliación de la proyección nacional e internacional de su trayectoria. Este segundo e inesperado auge de Pedro Nel Gómez y, por consecuencia, del realismo de entonación nacional-popular que había dominado la escena durante los treinta, no se puede

¹⁶²⁰ Ibid.

comprender a fondo sino poniéndolo en relación con la dictadura de Rojas Pinilla y con el clima estético-político que vino a crearse en ese específico frangente histórico.

Daniel León Arango, quien ha investigado a fondo la trayectoria de Pedro Nel Gómez, no tiene dudas en adscribir el reverdecimiento del artista a nexos con el gobierno. “Gracias al apoyo del gobierno del general Rojas Pinilla (1953-1957) – escribe - y con la mediación del consejero de Estado Carlos Mario Londoño, amigo de Pedro Nel Gómez, se autoriza emprender un programa nacional de murales, que emula el plan de apoyo estatal al muralismo mexicano, y que convoca la participación de los artistas nacionales. El programa arbitró recursos de entidades estatales como el Banco Popular, el Instituto de Crédito Territorial, el Banco de la República y la Universidad Nacional misma. Dentro de este programa, contando con la anuencia del gobierno central y el apoyo de las directivas sectoriales, Pedro Nel Gómez culmina alguna de las decoraciones restantes del Aula Máxima y emprende la realización de frescos en Bogotá, Cali y Medellín”¹⁶²¹.

Pedro Nel Gómez parece entonces haber logrado lo que el grupo bogotano de la Sala de Arte buscó sin éxito, o sea un concreto apoyo de parte del gobierno y de entidades gubernamentales para un plan muralista. Entre los frescos que el artista realizó durante este periodo están *El hombre y el drama de la vivienda*, pintado en 1954 en el Instituto de Crédito Territorial de Bogotá; un mural de 60 metros cuadrados, realizado en 1955 en el Banco Popular de Cali; y el fresco *Momentos críticos de la Nación*, pintado en 1957 el Banco de la República de Bogotá. Todas las entidades donde fueron realizados estos frescos estaban vinculadas al gobierno, signo evidente de un respaldo oficial¹⁶²². Significativa parece también la dislocación de las pinturas en ciudades como Cali y Bogotá, porque indica que, con el apoyo gubernamental, Pedro Nel Gómez logró proyectar su influencia más allá de su natal Antioquia y de los departamentos cercanos, algo que en el pasado no había

¹⁶²¹ Diego León Arango Gómez, “Textos y notas sobre arte escritos por Pedro Nel Gómez”, en *Artes, La revista*, n.13, n. 7, enero-junio 2007, pp. 57-78; p.71.

¹⁶²² La creación del Banco popular y del Instituto de Crédito Territorial fueron auspiciados por Rojas Pinilla, mientras el Banco de la República, en cuando banco central de la nación, estaba sujeto a la influencia del gobierno.

logrado. Se recordará, por ejemplo, que en los cuarenta las élites intelectuales bogotanas, lideradas por Germán Arciniegas, le cerraron las puertas cuando Juan Friede trató de promover su obra en la capital¹⁶²³. No cabe duda entonces que el artista tuvo que ser cercano al gobierno del general, tanto a nivel ideológico (es probable que apreciara las resonancias gaitanistas del discurso nacional y popular del mandatario¹⁶²⁴) como a nivel de relaciones personales, sobre todo por medio de su vinculación, señalada por Diego Arango, con el entonces consejero de Estado Carlos Mario Londoño. Se puede entonces concluir que Pedro Nel Gómez, mucho más que Gómez Jaramillo, fue el artista “oficial” del gobierno de Rojas Pinilla, al punto que llegó a homenajear el dictador retratándolo en un mural que pintó en Bogotá para el Instituto de Crédito Territorial (Fig. 366).



Ilustración 366 - El retrato de Gustavo Rojas Pinilla (a la izquierda, en uniforme militar) pintado por Pedro Nel Gómez en el fresco El hombre y el drama de la vivienda para el Instituto de Crédito Territorial de Bogotá, hoy seccional de la Fiscalía General de la Nación de Bogotá.

¹⁶²³ Ya se vio, en el cap. 6, la resistencia que el influyente intelectual y político bogotano Germán Arciniegas opuso frente a la difusión, en Bogotá, de la obra de Pedro Nel Gómez. En octubre de 1950, el mismo maestro, en una carta dirigida a Temístocles Vargas acerca del reciente Salón Nacional, en el cual había participado sin éxito, se dice convencido que los bogotanos no dejaban espacio a otros artistas. “Termino por concluir sean esos salones de la Capital una especie de exclusiva para artistas residentes en la ciudad. Si creo mis cuadros cumplieron su cometido, es decir, combatir esa pintura empobrecida y ornamental instalada por los Acuña y Martínez Delgados” (Carta de Pedro Nel Gómez a Temístocles Vargas, Medellín, 31 de octubre de 1950, en CDPNG, Medellín, n. 6-341)

¹⁶²⁴ El hecho que la mayoría de los frescos de Pedro Nel Gómez fueron comisionados y ejecutados durante la final de la dictadura de Rojas Pinilla – las más populista, cuando los gaitanistas eran sus principales sostenedores - no hace sino comprobar esta cercanía ideológica.

La multiplicación de las comisiones otorgadas a Pedro Nel Gómez despertó la esperanza que el resurgimiento del mural se extendiera también a otros artistas, involucrando distintas ciudades y departamentos del país. A este clima se puede relacionar el proyecto de dar vida a una *Sociedad Colombiana de Muralistas* (SOCOLMUR) que queda documentado en un *Memorándum* sin fecha ubicado en el archivo del maestro antioqueño¹⁶²⁵. Con toda probabilidad, dicho proyecto maduró hacia 1955, en paralelo con la creación, en Bogotá, del Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP) y con la promulgación, el 31 de agosto de 1955, de un decreto gubernamental que preveía la realización de pinturas murales en los edificios públicos y privados que se construyeran de allí en adelante, siempre y cuando el valor de las edificaciones fuera superior a una determinada suma. De acuerdo con el *Memorándum*, el Socolmur, cuyo gerente designado era Hernando Torrijos, iba a ser conformado por ocho muralistas, que en buena parte eran también integrantes del MNAP y que – dato significativo – provenían de distintas regiones del país: los antioqueños Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Fernando Botero; el risaraldense, pero asentado en Cali, Hernando Tejada; Alejandro Obregón, de la Costa Atlántica; Marco Ospina, de Cundinamarca; Jorge Elías Triana y Julio Fajardo, respectivamente de Tolima y Santander. En el documento se plantea de constituir legalmente la sociedad por medio de escritura pública por el término de 5 años renovables; y se menciona también la posibilidad que los integrantes trabajen de forma conjunta. Además, dato aún más interesante, el horizonte de la iniciativa no era solo nacional, ya que el objetivo consistía no solamente en “formar un frente nacional efectivo, sino internacional, dadas las altas calidades de los artistas, de sus antecedentes y de sus proyecciones para la pintura colombiana”¹⁶²⁶.

La centralidad adquirida por Pedro Nel Gómez durante la dictadura de Rojas Pinilla se tradujo también en la puesta en marcha de un proyecto de amplio alcance para valorizar e internacionalizar su figura y su obra. Un primer paso en esta dirección fue un viaje que

¹⁶²⁵ *Memorándum sobre la constitución de la Sociedad Colombiana de Muralistas* (SOCOLMUR), Bogotá, 31 de agosto de 1955, en CDPNG, Medellín, n. 6-289

¹⁶²⁶ *Ibid.*

el artista realizó a México, en 1953, donde fue recibido de par a par por muralistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (Fig. 367 y 368). Durante esos encuentros se tomaron unas fotos que, al circular en Colombia, sirvieron para desprovincializar la imagen del maestro antioqueño, poniéndolo a la altura de los grandes muralistas americanos¹⁶²⁷. Luego, en 1954, el artista realizó un breve viaje a Venezuela para exponer en Caracas, lo que puede ser visto como otro eslabón de una estrategia de internacionalización. Pero lo más significativo fueron unas gestiones que el artista y su círculo más cercano adelantaron hacia 1955 para que dos intelectuales de talla internacional, el argentino Ángel Guido y el italiano Enzo Carli, redactaran unas monografías, realzando el valor de la obra de Pedro Nel Gómez en el contexto de la plástica americana. Estas gestiones, en las cuales estuvieron involucrados intelectuales y políticos cercanos tanto al maestro como a Rojas Pinilla, entre los cuales Otto Morales Benítez o el ya mencionado Carlos Mario Londoño, permitieron que Ángel Guido y Enzo Carli, en momentos diferentes, viajaran a Medellín con todos los gastos pagos, se entrevistaran con el maestro y escribieran unos textos que, sin embargo, por razones que habría que esclarecer, no alcanzaron a ser publicados¹⁶²⁸. El emprendimiento de estas iniciativas constituye una prueba ulterior de que, hacia mitad de los cincuenta, sí hubo una voluntad, apoyada desde la oficialidad, de construir al muralista de Medellín como uno de los grandes muralistas de América¹⁶²⁹.

¹⁶²⁷ Pedro Nel Gómez nunca había viajado a México hasta ese momento. Ya se mencionó como su obra mural, estilísticamente, fuera muy diferente de la de Rivera y Siqueiros. Pero con ellos compartía un fuerte sentido del arte público, la idea de llevar la vida del pueblo a las paredes de los edificios públicos, para que este se reconociera a sí mismo y fortaleciera, así, su identidad. La decisión de Pedro Nel Gómez de viajar a México tuvo que ser ligada a un deseo de proyectarse, dentro y fuera de Colombia, como uno de los grandes muralistas americanos y de fortalecer, con esto, el arte moderno de entonación nacional y popular en contraposición al “modernismo”.

¹⁶²⁸ Los textos de Enzo Carli y de Ángel Guido redactados en esa ocasión permanecen todavía inéditos en el archivo de la casa museo de Pedro Nel Gómez en Medellín (Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*, dactilografiado inédito, 1956, Medellín, CDPNG; Enzo Carli, *Pedro Nel Gómez. Pittore del tropico americano*, texto inédito, 1955, Medellín, CDPNG). Años después, Enzo Carli escribiría otro texto sobre el trabajo escultórico de Pedro Nel Gómez; el texto sería publicado con el título de *Pedro Nel Gómez escultor* (Siena, Italia, ed. Centrooffset, 1978).

¹⁶²⁹ Aunque en ese momento no fueron publicados, los textos comisionados a Carli y Guido iban a remplazar la monografía sobre Pedro Nel Gómez que Juan Friede había empezado, pero que nunca había alcanzado a completar. Ya desde los cuarenta, Pedro Nel Gómez y sus sostenedores se habían propuesto de exportar la obra del muralista por fuera de Antioquia, pero esto no se había podido lograr, quizás por la frialdad hacia el



Ilustración 367 - Pedro Nel Gómez y Diego Rivera en México (ca. 1953)



Ilustración 368 - Pedro Nel Gómez (al centro) en México con a la izquierda Rodrigo Arenas Betancourt y Diego Rivera y, a la derecha, Antonio Rodríguez y David Alfaro Siqueiros. La foto apareció en la revista Índice Cultural a ilustración del artículo de Rodrigo Arenas Betancourt, "Pedro Nel Gómez, primer pintor muralista de Colombia" (Índice cultural, n. 211, Bogotá, octubre de 1953, pp. 278-280)

maestro manifestada por el gobierno de Santos y por el segundo gobierno de López Pumarejo. La llegada de Rojas y el alineamiento ideológico del artista con la dictadura volvieron posible lograr lo que antes no se pudo.

El Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP)

La experiencia de la Sala de Arte y las noticias de las comisiones otorgadas a Pedro Nel Gómez de parte de entidades ligadas al gobierno estuvieron posiblemente entre los detonantes de uno de los emprendimientos más esperanzadores y, al mismo tiempo, más efímeros que conoció el mundo del arte bogotano durante los años de la dictadura: la fundación, en mayo de 1955, del Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP) por impulso de Arístides Meneghetti, un intelectual y crítico de arte uruguayo que había llegado a la capital en 1954, procedente del Ecuador. El proyecto se fraguó en las mesas del Automático. Luego de tomar contacto con el ambiente intelectual capitalino, Meneghetti logró aglutinar artistas de diferentes generaciones en torno a un programa que se fundaba sobre una idea fundamental: reclamar apoyo del Estado para el arte y los artistas, principalmente a través del reconocimiento de comisiones sobre la realización de obras de arte que se integraran con la arquitectura en edificios públicos y privados.

La fuente principal para reconstruir la historia de la agrupación es el artículo *Pequeña historia del MNAP*, publicado en noviembre de 1955 por el periodista Óscar Delgado sobre *Índice cultural*, una revista que el mismo Delgado dirigía y que era el órgano de la Unión de escritores y periodistas de Colombia. De acuerdo con este texto, tras su llegada a Colombia, Meneghetti se habría dado cuenta de la precaria condición socioeconómica de los artistas locales y, para cambiar las cosas, les propuso que se unieran en un movimiento capaz de hacer escuchar su voz al Estado. “Si el mecenazgo – escribe Delgado, quien apoyó la iniciativa de Meneghetti - es una institución en decadencia (para nosotros ni eso, porque jamás tuvo aquí apogeo), queda el Estado, obligado a realizar esta misión, pero que no ha cumplido porque nuestros gobernantes han sido, antes que nada, políticos. Hay, pues, necesidad de recordarles sus compromisos. Porque si los industriales, los comerciantes, los eclesiásticos, los obreros, etc., poseen órganos propios de expresión en sus agremiaciones y sindicatos, el eco del artista no retumba en las porterías de los ministerios. Había,

entonces, necesidad de organizarse, para que por medio de la cohesión, la demanda de sus legítimos derechos pudiera hacerse con voz tronante y orgullosa"¹⁶³⁰.

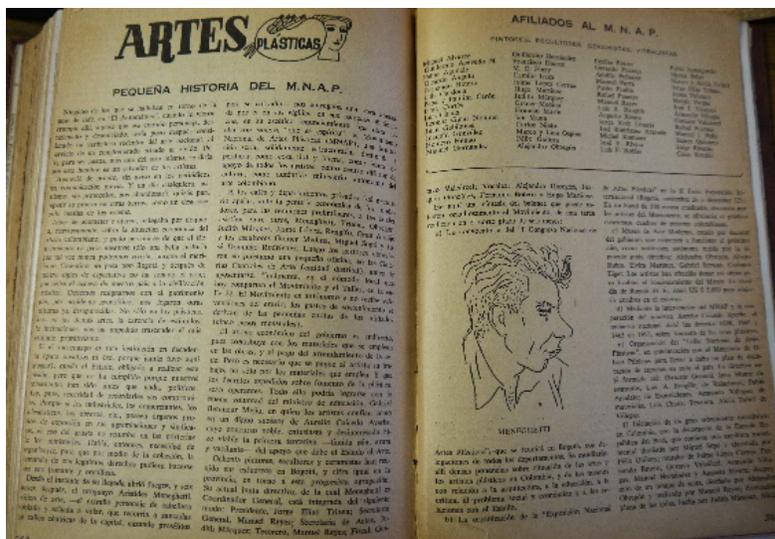


Ilustración 369 - Óscar Delgado, "Pequeña historia del M.N.A.P." en Índice Cultural, Bogotá, no.23, noviembre de 1955.

Investigadores como Carmen María Jaramillo, Jorge Jaramillo, Felipe González y Sylvia Suárez coinciden en señalar como, en Colombia, la indiferencia crónica del Estado hacia el arte, sumada a la fragilidad del tejido de galerías comerciales, coleccionistas y mecenas, haya creado las condiciones para que los artistas, y con ellos también los escritores, empezaran a organizarse por sí mismos, encaminando el campo artístico hacia la profesionalización y la autonomía¹⁶³¹. La aparición del MNAP tiene que ser leída en esta

¹⁶³⁰ Óscar Delgado, "Pequeña historia del M.N.A.P. [Movimiento Nacional de Artes Plásticas]", en *Índice Cultural*, Bogotá, no.23, noviembre de 1955, p. 564.

¹⁶³¹ Carmen María Jaramillo y Jorge Jaramillo, "Variaciones alrededor de la obra de Judith Márquez", en *Plástica dieciocho*, Bogotá, ed. Uniandes, 2007, pp. 15-28; Felipe González, "Alianza para la autonomía", *ibid.*, pp. 41-54. El artículo de Carmen María Jaramillo enfatiza el hecho que, en esos años, la búsqueda de una autonomización del campo no era una prerrogativa solo de los artistas. Los intelectuales de la revista *Mito*, por ejemplo, abogaban por el reconocimiento del rol social de escritores, en la convicción que la escritura debía ser una profesión y no algo añadido a posiciones burocráticas o políticas. Esta clase de demandas era, posiblemente, un reflejo de la progresiva institucionalización de los campos disciplinarios de las ciencias humanas en Colombia que fue llevada adelante por la Escuela Normal Superior, entre 1939 y 1951, por medio de una ampliación de la noción de ciencia. Otra señal de una búsqueda más generalizada de la autonomía es que bajo el gobierno de Rojas Pinilla aparecieron las primeras organizaciones de artistas y escritores, entre las cuales, además del MNAP, se contaban el Consejo Nacional de Escritores, Periodistas y Artistas (UNEP) y la Asociación Nacional de Escritores y Artistas de Colombia (AEAC, 1954).

perspectiva. Al buscar el apoyo del Estado, la agrupación no apuntaba a transformar los artistas en empleados públicos; quería que el gobierno, por medio de oportunas medidas legislativas, crease las condiciones propicias para el despegue de un sistema artístico autónomo en el país¹⁶³².

El MNAP es un episodio en la historia de la profesionalización y de la autonomización del campo artístico colombiano. Sin embargo, para entender a fondo la aparición de esta agrupación y el éxito que tuvo durante su breve existencia, hay que detenerse en analizar su fisonomía ideológica, su orientación estética y su posible vinculación con los procesos políticos del momento en el cual vio la luz, lo que implica, en primer lugar, enfocar las convicciones políticas y estéticas de Arístides Meneghetti y buscar posibles relaciones entre este último y el gobierno de Rojas Pinilla.

La tesis que aquí se sostiene, y que más adelante se tratará de sustentar, es que Meneghetti fue al tiempo un “modernista” y un “americanista” y que su postura encajó con la orientación nacional, popular y progresista del gobierno de Rojas Pinilla, por lo menos antes de que este, en su fase terminal, diera un giro antiliberal y autoritario. Ya el nombre de la agrupación, *Movimiento Nacional de Artes Plásticas*, delata una voluntad, muy en línea con el discurso de la dictadura, de superar el sectarismo político en nombre de un superior interés nacional. No escapa, además, el parecido que este nombre tiene con los de otras agrupaciones surgidas en distintos ámbitos durante el gobierno del general: el Movimiento de Acción Nacional, la Confederación Nacional del Trabajo o la Alianza Nacional Popular (ANAPO). El MANP se configura, así, como un movimiento alineado con el discurso “nacional” de la dictadura de Rojas Pinilla, aunque por debajo persistía, bajo un cariz distinto, el viejo “principio de pluralidad” de matriz centenarista y, con ello, la primacía de

¹⁶³² A la base del MNAP está un pensamiento de resonancia corporativista, donde los artistas son concebidos como una categoría de trabajadores igual a las otras, con una específica función, que podríamos llamar espiritual, identitaria y concientizadora, dentro del cuerpo social y, como tales, merecen consideración y tutela por parte del gobierno. Los ideales de Meneghetti, el inspirador del MNAP, llevaban claramente el sello de las experiencias organizacionales de los muralistas mexicanos y del *new deal* rooseveltiano, sin por esto negar la autonomía de la esfera estética o poner el arte al servicio de alguna ideología o partido político específico.

los intereses profesionales de los artistas por encima de sus específicas filiaciones partidistas.

Aristides Meneghetti

Pero ¿quién era Arístides Meneghetti y cómo logró, de la nada, agitar las aguas del pequeño pero complejo mundo artístico capitalino? No es mucho lo que sabemos. De una entrevista aún no publicada que Felipe González hizo con el crítico en los Estados Unidos, poco antes de que falleciera¹⁶³³, sabemos que nació en Montevideo en 1921, que hizo un aprendizaje artístico en el Taller Torres García, donde posiblemente fue iniciado a una idea de “modernismo americanista”¹⁶³⁴, y que en 1951, compartiendo las inquietudes de un grupo de alumnos del Taller, emprendió un largo viaje a través de diferentes países suramericanos (Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Paraguay, Brasil, Ecuador y, último, Colombia) con el objetivo de entender cuál era el sustrato común – impulsos psíquicos fundamentales; tipología de lenguaje plástico – que mancomunaba las manifestaciones artísticas de América, tanto pasadas como presentes¹⁶³⁵. Sus conclusiones acerca de esta cuestión constituyen el eje de su pensamiento estético y de su discurso crítico.

Meneghetti nunca organizó sus ideas en un texto teórico articulado, pero sí las reiteró en numerosas intervenciones en la prensa y es justamente a partir de estas últimas, diseminadas en varios periódicos y revistas, que podemos reconstruirlas¹⁶³⁶. Desde su punto de vista, el arte americano no está centrado en la dimensión racional y tiene una natural inclinación hacia el expresionismo. Es el resultado de facultades como la intuición y la emoción, que - considera - están a la base de la relación entre el hombre americano y el universo. Sin llegar a postular, como lo había hecho Siqueiros, la idea de una alteridad total

¹⁶³³ Agradezco Felipe González por haber compartido su entrevista.

¹⁶³⁴ Tras regresar al Uruguay en 1934, luego de haber sido una figura destacada entre los ambientes artísticos vanguardistas de Europa, Torres García puso especial atención en favorecer el desarrollo de una escuela de pintura que fundiera soluciones formales “modernistas” con contenidos simbólicos americanos.

¹⁶³⁵ No se puede no notar un parecido, en las intenciones, con el viaje de Oteiza y con viajes análogos realizados por los artistas argentinos Alfredo Guido o Antonio Berni.

¹⁶³⁶ Para esto agradezco, nuevamente, el trabajo de Felipe González.

del arte americano con respecto al arte de los otros continentes, Meneghetti enfatiza la necesidad de llegar a una expresión peculiar, distintiva, típicamente americana. Su aspiración (para nada nueva en Colombia) era que el arte americano dejase de reproducir pasivamente modelos foráneos, ajenos a sus más profundas inclinaciones, y se insertara originalmente, con carácter propio, dentro del arte universal. El estilo expresionista, con su fondo intuitivo-emocional, era el más apto para los artistas americanos, así como el naturalismo y la abstracción geométrica, de índole más racionalista y especulativa, eran el más apto para los europeos. En sus repetidas intervenciones, el crítico esbozó un modelo de expresionismo americano, señalando que este se había manifestado, a través del tiempo, en todas las mejores expresiones de la cultura del continente, desde los restos de las civilizaciones precolombinas hasta las obras de los artistas contemporáneos que más admiraba, como el mexicano Orozco, el brasileño Portinari y el ecuatoriano Guayasamín. Estos artistas, anota, se distinguen por plantear “los problemas fundamentales de sus patrias en un lenguaje universal” ¹⁶³⁷. Este comentario introduce otra dimensión fundamental de su postura crítica: la del compromiso con el pueblo-nación. El expresionismo telúrico de Meneghetti implicaba una forma de compromiso social y político, aunque no de sectarismo partidista. Al par de muchos pintores, escultores, críticos e intelectuales colombianos, el uruguayo creía que los artistas debían contribuir a guiar los pueblos hacia su propia autoconciencia, independencia y desarrollo; consideraba que la función de los artistas plásticos era vital para la sociedad y que el Estado, para su propio bien, debía comprometerse para mejorar su condición socioeconómica y promover su trabajo, comenzando por promover un movimiento muralista que trabajara en los espacios públicos.

¹⁶³⁷ Las escasas referencias de sus escritos a pensadores y escritores no facilitan colocarlo dentro de una precisa tradición cultural. Detrás de sus posturas, se percibe el eco de los patriotas de “nuestra América”, como Rodó, Vasconcelos o Mariátegui. El continente es visto como una grande patria universal, donde se entremezclan artistas como Rivera, Guayasamín, Torres García, Orozco, Wilfredo Lam, Tamayo, Rendón, Tobey, Portinari, Obregón; y escritores como Walt Whitman, Vallejo, Neruda, Rómulo Gallegos, Larrea, Jorge Icaza, Eduardo Mallea; músicos como Héctor Villalobos.

Tras llegar a Colombia, Meneghetti se desempeñó entre el teatro y la crítica de arte, ejercida en la prensa y en programas de la Radio Televisión Nacional (Fig. 370), de la misma manera en que lo haría Marta Traba, quien llegó al país el mismo año del uruguayo (1954). En ese momento, el artista que mejor encarnaba su ideal estético era Oswaldo Guayasamín. A sus ojos, el lenguaje universal, de derivación parisino-picassiana, que el pintor ecuatoriano empleaba para representar la dimensión étnica, social y emocional de América, se constituía como un válido ejemplo de “americanismo” pictórico, capaz – y este era su valor agregado, en esa específica situación de la historia del arte latinoamericano - de representar una alternativa eficaz el cada vez más desgastado modelo mexicano. Meneghetti valoraba la intención “americanista” de la escuela mexicana, pero el realismo-social que estaba a la base de buena parte de esa producción chocaba con su congénito antinaturalismo, de matriz torresgarciana. Consideraba que, en la mayoría de los casos, el “americanismo” de los mexicanos era superficial, epidérmico; se reflejaba en los temas históricos, folclóricos, sociales, literarios, anecdóticos o alegórico-simbólicos que estos escogían, pero muy raramente, aunque había excepciones de peso como José Clemente Orozco o Rufino Tamayo, llegaba a traducirse en una correspondiente dimensión plástica. Guayasamín era diferente. En su obra los elementos plásticos jugaban un papel primario y lograban traducir formalmente esa atmósfera trágica, patética y reivindicatoria evocada por los temas tratados.

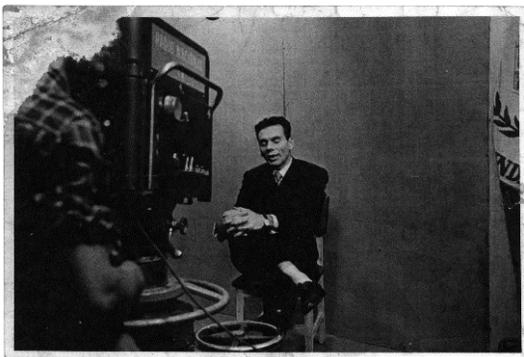


Ilustración 370 - Dos imágenes de Arístides Meneghetti en la Radio Televisión Nacional (cortesía de Felipe González).

La admiración de Meneghetti por Guayasamín maduró posiblemente hacia 1953, durante un periodo en el cual vivió en Ecuador, antes de mudarse a Colombia. De acuerdo con las noticias disponibles, estuvo vinculado con la Universidad de Quito y llevó a cabo una serie de actividades relacionadas con el arte y el teatro, afines a las que realizaría posteriormente en Colombia. Es posible que durante esa estancia haya conocido directamente a la obra de Guayasamín y que haya empatizado con la lectura, al mismo tiempo formalista y comprometida, que el intelectual y promotor cultural ecuatoriano Benjamín Carrión - figura ya mencionada en este estudio a raíz del vínculo que tuvo con Antonio García - hizo del ambicioso ciclo pictórico *Huacayñan (El camino del llanto)*, que Guayasamín pintó entre 1946 y 1951 y en el cual enfatizó, por medio de soluciones de corte “modernista”, la opresión a la cual eran sometido los indígenas, los afroamericanos y los mestizos pobres de América¹⁶³⁸.

Los comentarios de Carrión sobre *El camino del llanto* se acercan a la postura estética de Meneghetti: “Lejos de la obra de Guayasamín – escribe Carrión - la anécdota que indica referencias. Su pureza plástica es demasiado brutal para que se detenga en alusiones de historia o de leyenda. Muy lejos, por los mismo, del caso mexicano -tan extraordinario y admirable, desde luego- que utiliza la historia, la referencia, el dato: y por eso en ella han de aparecer personajes indicadores y explicadores [...] Tampoco en la obra de este pintor ascético, místico de la expresión plástica, hemos de hallar la anécdota localista, pintoresca, el folklore. Su honestidad estética le hace huir del recurso, del apoyo fácil, de la sensibilidad en la nota típica, en el detalle costumbrista. En esta inmersa teoría de trípticos, no se encuentra nada que, con toques de indumentaria o de particularidad regional, supla el poder de la pura expresión plástica, con los elementos de la forma y el color [...] ¿Pintor revolucionario? Sí. Revolución estética y revolución ideológica. Pero si la primera es producto de su extraordinaria capacidad expresiva, de su potencia de ser, de su anhelo de

¹⁶³⁸ El camino del llano se componía de 100 telas. Las referencias a Carrión aparecen en diferentes artículos de Meneghetti. Véase en particular Benjamín Carrión, *Introducción a Huacayñán*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953; accesible online: <http://www.guayasamin.org/component/content/article/79-acerca-de-guayasamin/73-benjamin-carrion.html> En los artículos periodísticos de Meneghetti, Carrión es una de las referencias más citadas.

hablar lenguaje pictórico integral, sin anécdota, localismo ni literatura; la segunda, en camino, la revolución ideológica, es el trasunto de la esperanza y la justicia, consubstanciales en un hombre de bien, habitante del mundo en la época contemporánea”¹⁶³⁹.

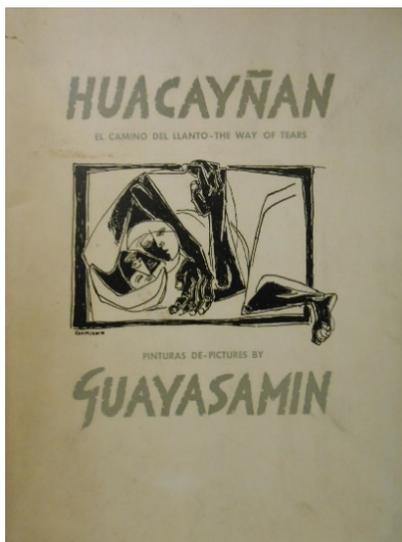


Ilustración 371 - Huacayñan. El camino del llanto, Quito, Casa de la Cultura, 1953.

En un artículo sobre Guayasamín publicado en marzo de 1956, Meneghetti tiende a desdibujar la dimensión ideológica y formalista del artista, resaltando, en cambio, la fuerza intuitiva y emocional: “Por su obra conjunta, Oswaldo Guayasamín se sitúa al frente de su generación ecuatoriana y como uno de los valores más auténticos del expresionismo continental; su motor creativo responde a la necesidad de captar y fijar en la tela estadios emocionales por los cuales incide poderosamente en el drama del hombre y los fenómenos sociales. Guayasamín ha intentado canalizar y dirigir su capacidad creadora hacia una expresión geométrica más pura y universal, intento perfectamente lícito, siempre que no desvirtúe la razón que le mueve a pintar [...] Mas en la obra de Guayasamín vemos que su mensaje esencial se debilita o desvirtúa en la misma proporción que el pintor apoya su expresión en la composición armónica, en los juegos de ritmos o en la sensibilidad musical

¹⁶³⁹ Ibid.

de los colores, elementos que corresponden a una actitud de análisis. Guayasamín, al pretender imponer racionalmente un criterio formal, anula, embota o pierde la cualidad primordial de su pintura y el poder de su impacto primitivo logrado a través de un motor intuitivo y emocional. Un artista como Guayasamín debe considerar el conocimiento y el dominio del instrumental expresivo y formal así como una aplicación concreta en la obra de arte a través de un proceso inconsciente; de no ser así, esta actitud intelectual puede convertirse en una cárcel que limite sus extraordinarias posibilidades expresivas [...] Oswaldo Guayasamín, pintor ecuatoriano, es dueño de extraordinarios recursos plásticos, de un pleno dominio de la forma, el color y la estructura, dominio que está acompañado por su voluntad creadora de inusitada potencia. La unión armónica de estas posibilidades y su sabio manejo, orientados en el camino que traza lo mejor de su propia obra, le permitirán forjar, seguramente, el mensaje, ese misterioso mensaje tantas veces por él buscado que encierra en el nombre su tierra América y el universo”¹⁶⁴⁰.

Acercándose a la postura de Carrión, Meneghetti reconoce en Guayasamín un pintor que combina una concepción “modernista” y, en lo específico, expresionista de las artes plásticas con un horizonte humano y político de corte americanista. En lugar del simple y llano realismo social, aunque sin salirse de lo figurativo, el ecuatoriano propone un “modernismo” nacionalista y social de cuño expresionista, cuyas principales referencias son el Picasso de *Guernica* o, en territorio americano, el artista mexicano José Clemente Orozco, aunque, con respecto a este último, el ecuatoriano posee un gradiente de “modernismo” mucho mayor.

Otro elemento que merece ser destacado es la cercanía entre la postura de Meneghetti y la que tuvo Luis Vidales, en Colombia, durante los años treinta. Por medio de explícitas referencias a Picasso, el autor de *Suenan timbres* reivindicó en más de una ocasión la posibilidad del “modernismo” de expresar lo nacional y de plantear los problemas

¹⁶⁴⁰ Arístides Meneghetti, “Oswaldo Guayasamín, obra y futuro”, en *La República*, Suplemento Literario, Bogotá, 18 de marzo de 1956. El artículo fue publicado también en *El Colombiano*, Medellín, 8 de julio de 1956. Agradezco a Felipe González por la señalación de dicho artículo.

fundamentales de los pueblos. Esto implica que cuando el crítico uruguayo llegó al país, ya había un terreno abonado para acoger sus ideas. Tampoco faltaban las realizaciones prácticas. Pensamos, por ejemplo, a una obra como *Masacre 10 de abril* de Alejandro Obregón, donde “modernismo” picassiano y expresionismo se funden para tratar un tema político y social anclado en la realidad local. Estos precedentes facilitaron sin duda la inserción de Meneghetti en el medio capitalino y, al mismo tiempo, nos proporcionan una indicación sobre cuales pueden haber sido las redes intelectuales específicas por medio de las cuales se dio esta inserción, con las consecuencias que tuvo.

Por otro lado, al llegar a Bogotá, Meneghetti tuvo que darse cuenta rápidamente (si es que no lo tenía claro ya antes de viajar a Colombia) que el populismo progresista de Rojas Pinilla tenía afinidades con su idea de americanismo telúrico y que, por ende, existían las condiciones políticas para la promoción de un movimiento artístico fundamentado en sus concepciones estéticas. Pensaba en una agrupación de corte “americanista”, que no diera la espalda a los grandes problemas del pueblo, pero que, en lugar de recurrir a un lenguaje ya desgastado como el realismo a la mexicana, acudiera a un “modernismo” expresionista que tuviese presente el modelo de Guayasamín.

Al parecer, sus ideas no encontraron particulares obstáculos entre los círculos artísticos de Bogotá. La aspiración a forjar un arte íntimamente nacional, que no fuera desligado de los problemas sociales, era un viejo anhelo de los artistas locales, por lo menos desde comienzo de los años treinta; al mismo tiempo, el talante “modernista” de su discurso, junto con la dimensión americanista y social del mismo, no eran algo que encontrara particulares resistencias en un medio que, desde la segunda mitad de los cuarenta, había ido, si bien con niveles y resultados desiguales, en esa dirección.

En la praxis, Meneghetti propuso a los artistas de unir sus fuerzas para que el Estado se decidiera a apoyar la implementación de un programa para la integración plástica entre pintura y arquitectura, lo que vendría a ser un programa muralista. Tampoco esta propuesta

encontró resistencias. Todo lo contrario. Sin ir mucho hacia atrás, los objetivos de la Sala de Arte y las comisiones que Pedro Nel Gómez buscó y recibió de parte del gobierno de Rojas Pinilla, iban en esta misma dirección.

Se puede concluir entonces que, a la llegada de Meneghetti, el medio político y artístico local ya estaba preparado para asimilar su discurso y esto posiblemente explique, por lo menos en parte, como fue posible que un extranjero sin particulares conexiones locales haya podido, en breve tiempo, movilizar a los principales artistas nacionales en un proyecto que, mirado de cerca, resulta más que ambicioso.

La creación del MNAP fue oficializada el 2 de mayo de 1955 por medio de un folleto de aspecto casero en el cual se enumeran los objetivos básicos y las tareas inmediatas de la agrupación. Sin embargo, de acuerdo con la “Breve historia del M.N.A.P.” de Óscar Delgado, antes de la aparición del folleto hubo seis meses de reuniones informales, en las cuales participaron pintores como Jorge Elías Triana, Judith Márquez, Jaime López Rengifo, Enrique Grau Araujo, Alejandro Obregón – éste último, recién regresado de Europa y, además, fresco de una exitosa exposición en la sala de la Unión Panamericana, en Washington – y los escultores Gomer Medina, Miguel Sopó y José Domingo Rodríguez.¹⁶⁴¹

De acuerdo al folleto, los objetivos básicos del movimiento eran los siguientes: unir a los artistas colombianos en una organización libre de todo compromiso político o de grupo; defender los intereses de los artistas; difundir el conocimiento de las artes plásticas; promover la comparación entre la producción artística colombiana y la del resto de América y del mundo; fomentar el desarrollo de una crítica severa y especializada, capaz de orientar artistas y público; reincorporar las artes plásticas a la arquitectura por medio del mural y lograr, así, la unidad artística; elaborar un arte fuerte y autentico, capaz de simbolizar al país.

¹⁶⁴¹Óscar Delgado, “Breve historia del M.N.A.P.”, *op. cit.*

Como tareas inmediatas, el M.N.A.P. se propuso inventariar los edificios públicos y privados de la ciudad que fueran susceptibles de ser decorados; fundar un Museo de arte contemporáneo; organizar una gran exposición de todos los artistas del país, con premios otorgados por empresas particulares; promover un ciclo de conferencias deliberadamente polémicas, con el objetivo de revisar los valores nacionales; editar una revista de carácter polémico, didáctico y documental para dar amplia difusión a los problemas artísticos; dotarse de un salón permanente para la exposición y ventas de obras de todas las corrientes artísticas y formas de expresión; y, último pero no menos importante, organizar en todo el país una gran campaña en favor del mural.

La junta directiva del MNAP estaba compuesta por los siguientes nombres: Arístides Meneghetti (coordinador general), Jorge Elías Triana, viejo integrante de la Sala de Arte (presidente), Manuel Reyes (secretario general y tesorero), Judith Márquez (secretaria de Actas), Gustavo Valcárcel (fiscal), Alejandro Obregón, Joaquín González, Hugo Martínez y el entonces muy joven Fernando Botero (vocales). De Jorge Elías Triana a Fernando Botero, pasando por Judith Márquez y Hugo Martínez, los artistas involucrados en la iniciativa eran, por lo general, jóvenes con una inclinación hacia el “modernismo” y, al mismo tiempo, una sensibilidad americanista.

Es destacable, en particular, la presencia de Alejandro Obregón. El artista adhirió al proyecto una vez regresado a Colombia, luego de una larga temporada en Europa y de una exposición consagradoria en Washington. Eugenio Barney Cabrera y el mismo Arístides Meneghetti, dos críticos atentos y muy involucrados en el medio local, coinciden en señalar que el pintor jugó un papel de liderazgo en el movimiento¹⁶⁴². Obregón, cuya obra en aquel momento combinaba una elevada calidad pictórica con propuestas estilísticas renovadoras para el medio local, tuvo que estar consciente de la necesidad de una acción organizada

¹⁶⁴² Arístides Meneghetti, "Alejandro Obregón, ¿fraude o realidad?", en *Plástica*, Bogotá, n. 3, septiembre de 1956; Eugenio Barney Cabrera, "El itinerario de Alejandro Obregón", en *Ideas y Valores*, n. 27-29, 1967.

para defender y consolidar el arte moderno en el país. Por esto, posiblemente, no dudó en poner su capital de prestigio al servicio de la iniciativa. Además, había una natural sintonía estética entre Obregón y Meneghetti. Si se mira la obra que el primero realizó en ese periodo, se nota una combinación entre “modernismo” y evocación de lo americano que estaba en línea con los planteamientos del segundo.

Cabe aclarar, sin embargo, que la orientación de Obregón hacia un “americanismo modernista” era bien anterior al encuentro con Meneghetti. Ya estaba presente en el primer periodo formativo del artista y no desapareció tampoco durante la etapa francesa, como prueba una pintura como *Flor tropical* (1954; Fig. 372). Tras regresar a Colombia, en 1955, Obregón no hizo más que acentuar esta orientación, concentrándose en la representación de elementos de la flora, la fauna y la geografía del continente que fueran capaces de funcionar como emblemas de lo americano. Plantas carnívoras, mojarras, toros, cóndores y volcanes, evocaban los que el pintor consideraba los rasgos típicos del nuevo mundo - la majestuosidad, la energía, la fuerza, la muerte, la vida, la ferocidad, etcétera - por medio de un estilo donde un personal neocubismo, alcanzado durante el periodo europeo, se combinaba con elementos expresionistas como la gestualidad lírica, emparentada con el expresionismo abstracto, y un uso expresivo del color. Cuando se encontraron, Obregón y Meneghetti habían llegado, independientemente, a posiciones compatibles y esto facilitó su colaboración.



Ilustración 372 - Alejandro Obregón, Flor tropical, óleo sobre tela, 1954.

Al parecer, el proyecto del M.N.A.P. tuvo un gran poder de convocatoria entre los artistas nacionales. La agrupación llegó rápidamente a contar con 80 adherentes en la capital y otros tantos en otras zonas del país. Pero sin algún tipo de respuesta concreta de parte del gobierno no se trataba sino de un movimiento de buenos propósitos. Lo que transformó el MNAP en una agrupación con la capacidad de dejar una marca en el curso de la historia del arte nacional fue el fugaz pero muy significativo apoyo que recibió de parte de uno de los ministros de educación que se sucedieron durante el gobierno de Rojas Pinillas: el payanés Aurelio Caicedo Ayerbe. Abogado de la Universidad del Cauca y conservador “alzatista” - la facción que más apoyó a Rojas Pinilla -, Caicedo Ayerbe estuvo en el cargo entre el 7 de agosto de 1954 y el 26 de agosto de 1955. Era un hombre de orientación modernizadora y pragmática. Durante su mandato, entre otras cosas, había elaborado un proyecto de reforma del bachillerato que proponía remplazar la enseñanza del francés con la del inglés, en respuesta a la creciente dependencia económica de Colombia de los Estados Unidos y al contextual alejamiento del país de los viejos modelos del humanismo europeo, para acercarse al sistema norteamericano¹⁶⁴³.

¹⁶⁴³ Aline Helg, *La educación en Colombia*, Bogotá, ed. Univ. Pedagógica Nacional, 2011, p. 222.

La conformación del M.N.A.P. coincidió con el cargo de Caicedo Ayerbe en el Ministerio de Educación, que era el órgano que tradicionalmente se ocupaba de las cuestiones artísticas. El político payanés fue el principal interlocutor gubernamental de Meneghetti y de los otros integrantes del movimiento. Durante su gestión, se mostró abierto ante las solicitudes de los artistas y, lejos de tener los prejuicios hacia el arte moderno que caracterizaban la facción laureanista del conservatismo, decidió a apoyar concretamente el programa del M.N.A.P. por medio de la expedición, de parte del gobierno nacional, de tres importantes decretos para el fomento de las artes: los decretos número 0898, 1868 y 1465 de 1955.

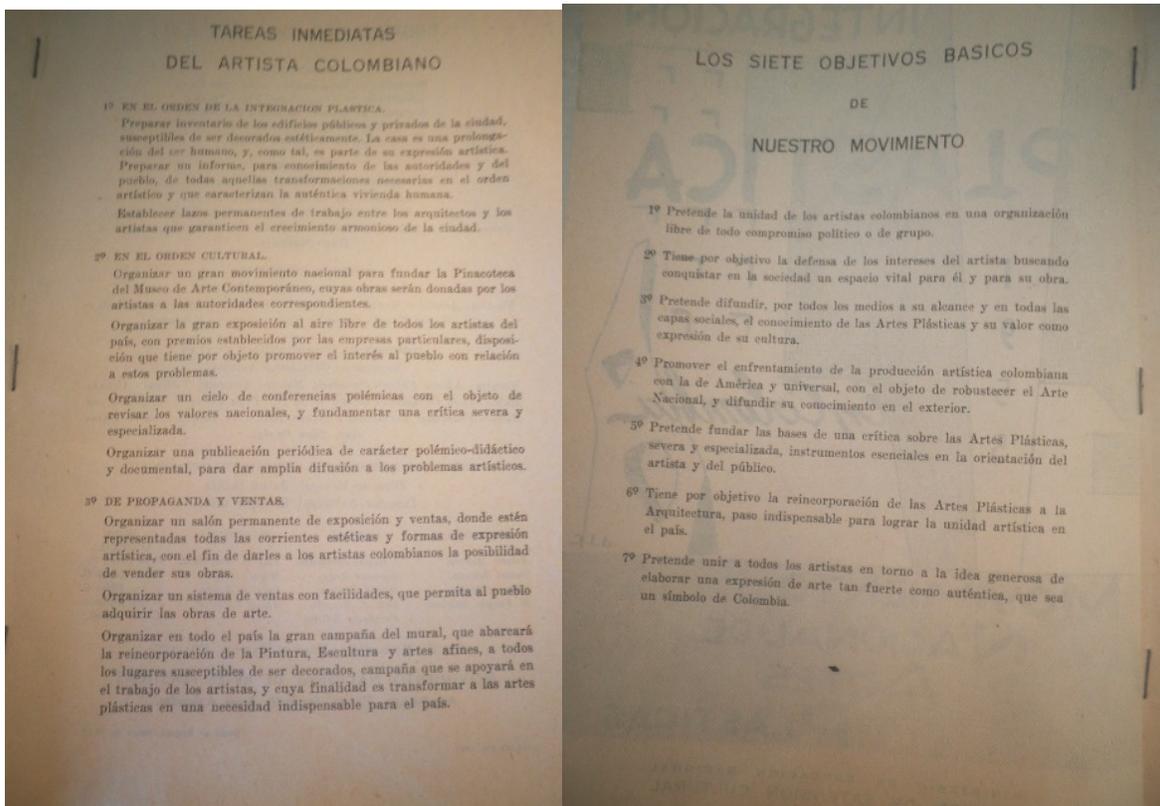


Ilustración 373 - Documentación relativa al MNAP que se conserva sin numerar en el archivo del Art Museum of the Americas de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Washington.,

Los decretos

¿Qué establecían estos decretos? En términos generales, se trataba de medidas iban dirección de un fortalecimiento de la institucionalidad y de la práctica del arte moderno en Colombia. Un decreto preveía la fundación de un Museo de Arte Moderno en la ciudad de Bogotá, otro que cada edificio público con un costo superior a 500.000 pesos debía contar con una obra permanente realizada por artistas plásticos, y el último, la creación de un Taller Nacional de Artes Plásticas, que debía funcionar también como espacio para exposiciones y galería comercial.

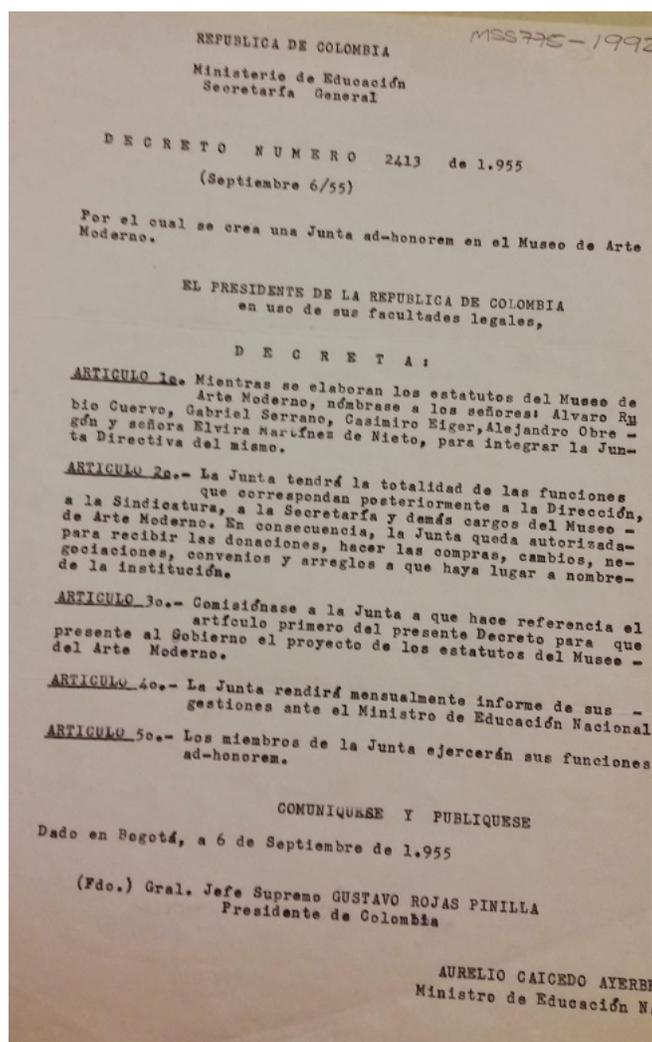


Ilustración 26 - Decreto de creación de una junta ad honorem para el Museo de Arte Moderno (6 de septiembre 1955)

El Museo de Arte Moderno nunca llegó a ser efectivamente operativo bajo el gobierno de Rojas Pinilla, pero sí alcanzó a ser fundado legalmente. Por iniciativa y a la presencia del

mismo Caicedo Ayerbe, el 27 de julio de 1955 se firmó oficialmente un acta de fundación de la institución en el marco de un exclusivo coctel-buffet que tuvo lugar en el Salón Rojo del Hotel Tequendama¹⁶⁴⁴. Óscar Delgado, en su texto sobre el M.N.A.P., menciona que el museo hubiera tenido que empezar a funcionar el año siguiente como entidad autónoma y que, para comenzar a formar una colección permanente, muchos artistas habían ofrecido de donar sus propias obras. También la alcaldía de Bogotá iba a colaborar, donando cinco mil dólares para adquirir cuadros en el exterior. Este último es un dato sugestivo en cuanto implica que, en las intenciones, se apuntaba a formar una colección que excedía los confines nacionales, abriendo así la vía para un saludable cotejo entre la plástica colombiana y la plástica de otras regiones del mundo. Otro hecho significativo es que Alejandro Obregón figuraba en la junta directiva, al lado de Álvaro Rubio – el viejo dueño de *Galerías de Arte S.A.* -, Casimiro Eiger – crítico de arte y responsable de la *Galería El Callejón* -, Elvira Martínez y Gabriel Serrano. Este breve elenco de nombres es suficiente para dejar en claro que los principales impulsores de esta iniciativa no eran artistas de la vieja guardia como Pedro Nel Gómez o Ignacio Gómez Jaramillo, sino exponentes de la facción “modernista” que se había venido conformando en los años cuarenta.

El segundo decreto, relativo a la decoración de los edificios públicos, retomaba una de las viejas aspiraciones de la Sala de Arte, pero respondía también a la convicción de Meneghetti que fomentar la integración plástica podía constituir el inicio de una colaboración entre los artistas y el Estado que fuera productiva para ambos: los artistas iban a verse beneficiados por un trabajo remunerado, mientras el Estado por el embellecimiento y el aumento del prestigio de sus edificios, como comprobaban los ejemplos de las realizaciones que se hicieron, bajo el amparo del Estado, en el México posrevolucionario o en los Estados Unidos de Franklin Delano Roosevelt, gracias a la *Works Progress Administration* (WPA; 1935-1943). Una vez expedido el decreto, se creó también una Junta Nacional de Artes Plásticas, integrada por Hernando Vargas Rubiano, Gabriel Serrano, Enrique Uribe White y Fernando

¹⁶⁴⁴ “El acta de fundación del Museo de Arte Moderno se firmará hoy”, en *El Tiempo*, 27 de julio de 1955, p. 11; “El Museo de Arte Moderno”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de julio de 1955, p. 5.

Arbeláez, cuyo objetivo era el de convocar un concurso para determinar la asignación de la decoración de los edificios públicos con un costo superior a 500.000 pesos.

El Taller Nacional de Artes Plásticas, objeto del tercer decreto, fue inaugurado el 8 septiembre de 1955 en un local de la calle 22 número 9-29. El espacio, cuyo arriendo era pagado por el gobierno, tenía una zona para la exposición permanente de pintura, escultura y cerámica; y una sala de ventas abierta al público en forma ininterrumpida. El taller se proponía ser un lugar donde los artistas podían exponer y vender sus obras, pero al mismo tiempo intercambiar ideas y experiencias, confrontándose recíprocamente. Adicionalmente, estaba previsto que los integrantes trabajarían en un plan de decoración de escuelas en todo el país, en colaboración con el Ministerio de Obras Públicas¹⁶⁴⁵.

Durante el tiempo en que estuvo activo, el Taller Nacional de Artes Plásticas realizó una labor destacada. Impulsó el llamado al *I Congreso Nacional de Artes Plásticas*, entre cuyas finalidades estaba la de traer a Bogotá delegaciones de todos los departamentos del país para hacer un diagnóstico de la plástica nacional; además, en el marco de la *II Feria Exposición Internacional*, un evento internacional que tuvo lugar en 1955 en Bogotá, los artistas del Taller organizaron una *Exposición Nacional de Artes Plásticas* que estuvo abierta entre el 26 de noviembre y el 12 de diciembre, contando con 200 obras de artistas colombianos expuestas en un stand de 500 metros cuadrados.

El naufragio de la iniciativa

Los artistas y el Estado trabajaron en sintonía durante unos meses; pero la luna de miel no duraría mucho. A pesar de haber sido expedidos, los decretos dejaron pronto de ser operativos por el rápido precipitar de la situación política, que veía Rojas Pinilla cada vez más enfrentado al frente civil liderado por Laureano Gómez y Lleras Camargo, al cual se le

¹⁶⁴⁵ La idea de decorar las escuelas con murales didácticos se remonta a la época de la “revolución en marcha”, cuando Jorge Zalamea fue ministro de Educación.

habían ido sumando sectores siempre más amplios e influyentes de la sociedad. En ese contexto, el gobierno empezó a tomar un rumbo cada vez más autoritario, cuyos actos más llamativos fueron el cierre de los periódicos liberales *El Tiempo*, el 4 agosto de 1955 - solo una semana después de la firma del acta de fundación del Museo de Arte Moderno -, y *El Espectador*, en el curso de 1956. La crisis política involucró también a Aurelio Caicedo Ayerbe, que el 26 de agosto de 1955 fue sustituido por Gabriel Betancur Mejía en el cargo de ministro de Educación. Con su salida, el MNAP perdió su principal aliado y comenzó su declino¹⁶⁴⁶.

Desde ese momento en adelante, la relación entre el régimen y los intelectuales se fue enfriando. Los artistas de índole más liberal terminaron sumándose al frente civil y enfrentándose al gobierno. Alejandro Obregón, por ejemplo, pintó cuadros como *Cantaclaro de noche* (Fig. 375) o *El velorio*, también conocido como *El estudiante muerto* (Fig. 376), en los cuales cuestiona abiertamente la dictadura. En el primer caso, la figura del gallo, posiblemente tomada de la simbología de la Francia republicana, representa una actitud de vigilancia, coraje y valentía en la defensa de la libertad frente al giro autoritario tomado por la dictadura hacia finales de 1955; mientras el segundo cuadro, donde recurre también la figura del gallo, presenta, a manera de naturaleza muerta, el cadáver torturado de un estudiante asesinado por el gobierno durante unas protestas estudiantiles ocurridas entre el 8 y el 9 de junio de 1954. El tema del estudiante muerto fue introducido en 1955 por un cuento de Clemente Airó titulado *El estudiante sobre el asfalto* y luego fue interpretado, más allá que por Obregón, por otros artistas de la escena nacional, como Lucy Tejada, Ignacio Gómez Jaramillo, Juan Antonio Roda y Edgar Negret. Este último realizó en Cali (1957-58 ca.) una escultura titulada *El estudiante caído*, que luego sería destruida por otros estudiantes, hostiles al “modernismo” (Fig. 377)¹⁶⁴⁷.

¹⁶⁴⁶ Dos notas sin firma publicadas en *Índice cultural* afirman que Gabriel Betancur Mejía, el relevo de Caicedo Ayerbe, retiró todo el apoyo oficial al fomento de la creación artística (“Ministerio de Educación vs cultura”, en *Índice cultural*, n. 27, Bogotá, abril-mayo de 1956, p.1; y “La caída de Betancur Mejía”, en *Índice Cultural*, n. 29, Bogotá, noviembre de 1956, p. 25)

¹⁶⁴⁷ Sobre el espíritu republicano que atraviesa el arte colombiano como reacción la fase más represiva de la dictadura de Rojas Pinilla, véase el siguiente link:

http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/2015/Paginas/Agosto2015.aspx



Ilustración 375 - Alejandro Obregón, Cantaclaro de noche, óleo sobre tela, 1956.



Ilustración 376 - Alejandro Obregón, El velorio (el estudiante muerto), óleo sobre tela, 1956.



Ilustración 377 - Edgar Negret frente a su Estudiante caído, realizado en Cali como denuncia, desde el "modernismo", de la dictadura, en Boletín de Artes Visuales de la OEA, n.3, septiembre de 1958. La obra fue destruida en 1958 por otros estudiantes que no creían que una escultura abstracta podía conmemorar la tragedia.

El proliferar de obras sobre el tema del estudiante muerto por mano de artistas de avanzada pone al descubierto la activación de un nexo entre “modernismo”, libertad y democracia. Por medio de estos trabajos, el “modernismo” mostraba su cariz político, revelándose plenamente compatible y hasta funcional con respecto a los valores sostenidos por el llamado “mundo libre” en el marco la guerra fría. Desde este punto de vista, no parece casualidad que José Gómez Sicre – un combatiente, desde la cultura, por este “mundo libre” - haya publicado una imagen de la escultura de Negret en uno de los *Boletines de Artes Visuales* de la OEA o que *El estudiante muerto* de Obregón haya sido adquirido por la misma Unión Panamericana, en cuya colección permanece hoy en día¹⁶⁴⁸.

Vehicular la idea política de la libertad por medio del “modernismo” ha sido uno de los ejes portantes de toda la actividad crítica y curatorial de Gómez Sicre, luego de que este entró a

¹⁶⁴⁸ Cfr. *Boletín de Artes Visuales* de la OEA, n.3, Washington, septiembre de 1958.

trabajar en la OEA por intercesión de Nelson Rockefeller. La politización del arte moderno de parte del crítico cubano emerge con claridad ya en algunos de sus escritos y declaraciones de los años cuarenta. En un artículo que publicó en 1947 sobre *El Nacional* de Caracas, por ejemplo, asocia el estilo realista, y más en general el academicismo, con los regímenes totalitarios y, en particular, con el régimen nazi¹⁶⁴⁹; y varios años después, en una entrevista para un medio colombiano en el contexto del Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes (1964), declararía: “El arte moderno y especialmente la escuela abstracta, es el más fuerte bastión que tiene la democracia en esta época. En los regímenes totalitarios el arte está dirigido. Es una cosa superficial, llena de lugares comunes, que pretende, sin lograrlo casi nunca, difundir las ideas totalitarias”¹⁶⁵⁰. Pero la batalla estético-política de Gómez Sicre, lejos de ser un fenómeno aislado, tiene que ser colocada dentro de un contexto más amplio. Mirándolo bien, todo el “robo de la idea de arte moderno” que, parafraseando a Serge Guilbaut, Nueva York le hizo a París durante los años treinta y cuarenta debe ser visto como el reflejo de una consciente voluntad de determinados sectores del establishment norteamericano de apropiarse y de utilizar, para fines políticos, la intrínseca capacidad del arte moderno de simbolizar la idea de la libertad y, por ende, la democracia¹⁶⁵¹. Al fin y al cabo, el funcionario cubano no fue sino un trasmisor hacia Latinoamérica de este discurso que, en su fondo, resulta emparentado con la vieja postura estética de los trotskistas, aunque aquí la orientación que se le da no es revolucionaria, sino conservadora, con respecto al *estatus quo*.

¹⁶⁴⁹ Véase José Gómez Sicre, “Un Botín de Hitler”, en *El Nacional*, Caracas, 16 de febrero de 1947, sip, José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, caja 4, carpeta 5.

¹⁶⁵⁰ “El arte moderno: mejor defensa que tienen los países democráticos”, en *El Siglo*, Bogotá, 2 de agosto de 1964. Sobre este tema véase también Michael Wellen, *op. cit.*, p. 52 y siguientes.

¹⁶⁵¹ El artículo de Alfred Barr Jr. “Is modern art communistic?” (*New York Times Magazine*, 14 de diciembre de 1952) se mueve en esta dirección. Véase también, Patricia Hills, “Truth, Freedom, Perfection. Alfred Barr’s *What is Modern Painting?* As Cold War Rhetoric”, en Greg Barnhisel y Catherine Turner (org.), *Pressing the Fight. Print, Propaganda and the Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2010, pp. 251-275.

Conclusiones

¿Qué quedó de la iniciativa MNAP? El movimiento no dejó casi nada de tangible. A cuentas hechas, fue poco más que un sueño esperanzador. Su importancia reside, más bien, en haber producido un significativo momento de articulación entre los artistas modernos y el Estado, durante el cual, por medio de una serie de iniciativas interrelacionadas entre sí - el reconocimiento institucional del arte moderno (el proyecto del museo), el sostén económico a los artistas (el decreto para la intervención de los edificios) y la apertura de un espacio expositivo y comercial (el Taller Nacional de Artes Plásticas) - se intentó dinamizar el campo artístico, favoreciendo, desde el gobierno, el camino hacia su autonomía y profesionalización. Pero al MNAP hay que reconocer también el mérito de haber intentado, por primera vez, conjugar de manera programática las soluciones “modernistas” con el viejo “americanismo”. En otros términos, se trató del primer intento organizado de *aggiornare* el “americanismo” con base en los nuevos lenguajes plásticos, demostrando así fidelidad al viejo principio de la “nacionalización de las imágenes”, vigente desde los años veinte. El hecho que el MNAP haya naufragado rápidamente, sin dejar realizaciones significativas, no resta importancia a las intenciones de la agrupación. El movimiento quiso dar un paso necesario en la historia del arte nacional: institucionalizar el “modernismo”, orientándolo, de acuerdo con las convicciones de su animador, hacia el modelo guayasaminiano. Una vez terminada la dictadura, el esfuerzo en dirección de la institucionalización del modernismo sería retomado por Marta Traba, el nuevo numen tutelar de la crítica de arte en la época post-Rojas. Pero, en el mutado clima político, el modelo guayasaminiano ya no tendría cabida. Traba, en acuerdo con José Gómez Sicre y con la sensibilidad liberal-progresista, aportó una pequeña pero sustancial variación al discurso del MNAP: sustituyó el modelo del americanismo guayasaminiano con la idea de un americanismo más formalista e inofensivo desde el punto de vista político. Se pasó así de un proyecto de “modernismo americanista” comprometido con las raíces y los destinos del pueblo, al de “modernismo americanista” de carácter más elitista y formalista, aunque no por esto desnacionalizado.

En esta nueva fase, el principio de la “nacionalización de las imágenes” asumió nuevas formas, pero siguió de pie.

CAPITULO 12

Empresa privada, democracia e interamericanismo: el eje Traba-Gómez Sicre (1955-1965)

“Si algún país del continente ha identificado con mayor dinamismo a la OEA, éste ha sido Colombia. No existe en el continente ningún otro Estado que haya tenido una participación más directa y trascendente en los destinos de la Organización”

(Julio Londoño Paredes, “Colombia y la Organización de Estados Americanos”)

La caída de Rojas Pinilla, en mayo de 1957, determinó un cambio de paradigma en la política colombiana y trajo consigo una renovación de los conceptos estéticos y de las jerarquías antes predominantes en el sistema artístico nacional.

El nacionalismo/americanismo popular del dictador, anclado en el eje pueblo-fuerzas militares, a la par de las simpatías franquistas del anterior gobierno de Laureano Gómez y Roberto Urdaneta, habían ido alejando a Colombia de la comunidad de los países democráticos del hemisferio occidental. Pero esto terminó con el comienzo del Frente Nacional, un mecanismo político que entró en vigor tras la caída de Rojas Pinilla y que preveía una alternancia programada en el poder de liberales y conservadores durante los siguientes 16 años. Este sistema de alternancia, si bien estuviera lejos de ser realmente democrático, en cuanto excluía de entrada el acceso al poder a cualquier partido o movimiento político alternativo, favoreció un rápido realineamiento del país con las otras democracias hemisféricas y con aquel sistema panamericano, gravitante alrededor de Washington, que había sido formalizado justamente en Bogotá, durante la IX Conferencia Panamericana de 1948. Es más, luego de la caída de Rojas, Colombia pasó a ser uno de los principales aliados de Estados Unidos en la región. Desde aquel momento, la agenda política de Bogotá empezó a coincidir con los puntos principales de la agenda estadounidense para

Latinoamérica, cuyos ejes eran el discurso democrático, la apertura a proyectos de modernización y el anticomunismo.

La figura que mejor representa este cambio de paradigma es la de Alberto Lleras Camargo (1906-1990), el primer presidente electo democráticamente tras el derrocamiento del general. Periodista, político y diplomático de obediencia liberal, Lleras Camargo empezó a darse a conocer aún muy joven, durante los años veinte, como talentoso exponente de la generación de “los nuevos”, para luego convertirse, a la par de varios intelectuales de su generación, en uno de los pilares de los dos gobiernos de López Pumarejo. Durante el primer mandato de López – de 1934 a 1938: los años de la Revolución en marcha - ocupó el cargo ministro de Gobierno; luego, gracias a unas campañas políticas desplegadas desde las páginas del periódico *El Liberal*, que él mismo fundó, fue uno de los artífices de la reelección del presidente, en 1942. Durante el segundo gobierno de López, Lleras Camargo se desempeñó como ministro del Exterior y, tras la renuncia del mandatario, en 1945, asumió la presidencia de forma interina hasta 1946, cuando unas nuevas elecciones llevaron a la Casa de Nariño a Mariano Ospina Pérez, con el cual inició la llamada Restauración Conservadora.

El periodo comprendido entre el 12 de febrero de 1945 y el 7 de agosto de 1945, cuando cubrió el cargo de ministro del Exterior durante el segundo gobierno de López Pumarejo, tiene una importancia especial en la carrera política de Lleras Camargo. En ese momento, la Segunda guerra mundial estaba llegando a su fin y la diplomacia internacional estaba ocupada en construir la arquitectura política, económica y militar del mundo postbélico, sobre el cual ya se proyectaba la sombra de la guerra fría. Desde su cargo, Lleras Camargo participó activamente en esos procesos. En 1945, lideró la delegación colombiana en las conferencias de Chapultepec y San Francisco, que pusieron las bases, respectivamente, para la reorganización de las relaciones interamericanas y el nacimiento de la ONU. En el marco de estos eventos, estrechó una duradera amistad con el magnate y político norteamericano Nelson Rockefeller, que como él quería impedir que el nacimiento de la ONU llevara a la

disolución del sistema regional americano. En vista de la guerra fría, los Estados Unidos - y más aún el ex jefe de la OCIAA - querían mantener en pie ese sistema como instrumento para ejercer un control sobre la política latinoamericana y para, eventualmente, influenciarla.

El acercamiento a Rockefeller inauguró una nueva fase en la carrera política de Lleras Camargo, en la cual este abandonó su izquierdismo juvenil (se recuerden, al respecto, sus colaboraciones con la revista *Los Nuevos* y, luego, el papel político que tuvo en el marco de la Revolución en marcha) para alinearse con el establecimiento liberal-progresista de los Estados Unidos. El político colombiano no fue próximo solo a Nelson Rockefeller; también John FitzGerald Kennedy se declararía su amigo y estimador. Con figuras como Rockefeller y Kennedy, Lleras Camargo compartía una visión de fondo acerca de cómo encarar la guerra fría y, al mismo tiempo, promover el desarrollo en Colombia y Latinoamérica. En términos generales, esta visión se basaba sobre una única idea fuerte: contrastar el comunismo no con la represión, sino con políticas de desarrollo capaces de erradicar la pobreza y promover el bienestar económico de la región (lo que hubiera facilitado al mismo tiempo – este era el corolario implícito - la penetración económica norteamericana)¹⁶⁵².

Los buenos servicios que Alberto Lleras Camargo le rindió a Nelson Rockefeller, sobre todo en el marco de la conferencia de San Francisco, le valieron la confianza de la influyente élite liberal progresista estadounidense. Desde aquel momento, el colombiano se volvió uno de los principales puntos de apoyo de la política de los democráticos norteamericanos hacia Latinoamérica. Ya en 1947, fue escogido para suceder a Leo S. Rowe en la dirección general de la Unión Panamericana – organismo sobre el cual Rockefeller ejercía una notable influencia - siendo el primer latinoamericano en ocupar este cargo. Ese mismo año participó en las reuniones que dieron origen al Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR, 1947), un pacto de defensa mutua que es considerado el predecesor de la OTAN; y, en 1948,

¹⁶⁵² Cfr. AAVV, *Alberto Lleras Camargo y John F. Kennedy: amistad y política internacional: Recuento de episodios de la Guerra Fría, la Alianza para el Progreso y el problema de Cuba*, Bogotá, Ed. Universidad de los Andes, 2014.

estuvo entre los artífices de la creación de la OEA, organismo que suplantó a la Unión Panamericana y del cual fue aclamado primer secretario general durante la IX Conferencia panamericana de Bogotá. La llegada de Lleras Camargo al vértice del sistema panamericano marcó el comienzo de una alianza entre el sector moderado de liberalismo colombiano y los Estados Unidos e inauguró una historia – todavía no concluida - de evidente protagonismo de la diplomacia colombiana dentro de la OEA. “Si algún país del continente ha identificado con mayor dinamismo a la OEA, éste ha sido Colombia. No existe en el continente ningún otro Estado que haya tenido una participación más directa y trascendente en los destinos de la Organización”, escribió Julio Londoño Paredes¹⁶⁵³.

Lleras Camargo estuvo al frente de la OEA hasta 1954; luego, durante la dictadura de Rojas, regresó a Colombia, donde fue nombrado jefe único del Partido Liberal, rector de la Universidad de Los Andes y director del *Independiente*, nombre con el cual volvió a salir el periódico liberal *El Espectador* tras su cierre por parte de la dictadura. Demócrata convencido, con el paso del tiempo Lleras Camargo asumió el liderazgo en la campaña de los liberales moderados para derrocar el gobierno militar¹⁶⁵⁴ y entre 1956 y 1957, respaldado por el expresidente liberal Alfonso López Pumarejo, firmó con Laureano Gómez los pactos de Benidorm y de Stiges – dos localidades de España, donde Gómez se encontraba exiliado – en los cuales se pusieron las bases para la creación del mecanismo de alternancia política conocido como Frente Nacional, cuyo fin era evitar un recrudecimiento de la violencia política.

Al comienzo, los acuerdos preveían que la alternancia empezaría con un gobierno conservador. Pero la incapacidad del partido de Gómez de expresar un candidato, debido a

¹⁶⁵³ Julio Londoño Paredes, “Colombia y la Organización de Estados Americanos”, texto publicado en la página web de Banrepcultural, la Red cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-69/colombia-y-la-organizacion-de-estados-americanos>

¹⁶⁵⁴ La campaña en contra de Rojas Pinilla fue liderada por periódicos liberales como el *El Espectador* y *El Independiente*. Este último, del cual Lleras Camargo llegó a ser director, fue en realidad una continuación de *El Espectador* ya que lo reemplazó en 1956 cuando Rojas Pinilla, en el marco de un giro autoritario de su gobierno, decretó la suspensión de su publicación.

divisiones internas, llevó a la presidencia el liberal Alberto Lleras Camargo, quien estuvo en el cargo entre el 7 agosto de 1958 y el 7 de agosto de 1962. El cuatrienio de Lleras tuvo una orientación liberal progresista, atenta a las cuestiones sociales. En política interior, el presidente fortaleció la educación pública e impulsó la aprobación de una Ley de Reforma Agraria (1959) que, entre otras cosas, preveía la creación del INCORA (Instituto Colombiano de Reforma Agraria); mientras, en política exterior, procedió a alinear Colombia con los Estados Unidos. Junto con el presidente norteamericano John FitzGerald Kennedy, Lleras Camargo fue uno de los principales promotores de la Alianza Para el Progreso, una ambiciosa iniciativa regional de promoción del desarrollo, cuya principal finalidad política era la de contrastar, sin violencia, el avance del comunismo¹⁶⁵⁵. Asimismo, en el respeto de la alianza con los Estados Unidos, Lleras Camargo rompió las relaciones diplomáticas con la Cuba revolucionaria. Este último no fue un hecho sin consecuencias, ya que de esta manera el presidente se alejó la simpatía de muchos intelectuales colombianos y latinoamericanos cautivados por la hazaña llevada a cabo por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara en 1959.

Americanismo populista y americanismo “modernista”

Uno de los datos más significativos que se desprende de un análisis comparado entre los procesos políticos y los procesos histórico-artísticos de la Colombia de finales de los cincuenta es que el ascenso político de Lleras Camargo, durante las últimas fases de la dictadura de Rojas Pinilla, correspondió de manera bastante exacta con la crisis del modelo de “americanismo” propuesto por Meneghetti y el ascenso de otra concepción de “americanismo”, de corte más formalista, respaldada por dos críticos extranjeros que fueron asumiendo un papel cada vez más protagónico en la escena artística nacional: el cubano José Gómez Sicre y la argentina Marta Traba.

¹⁶⁵⁵ Uno de los logros más importantes de la *Alianza Para el Progreso* en Colombia fue la creación, en Bogotá, de Ciudad Techo, que hoy es conocida como barrio Kennedy.

La historia de la relación entre Gómez Sicre y Marta Traba es clave para comprender las dinámicas del campo artístico colombiano tras la caída de Rojas Pinilla. A primera vista, no se trata de figuras compatibles. Tenían caracteres opuestos: plácido y diplomático el primero, apasionada y vehemente la segunda. Al escribir sobre arte, tenían estilos muy diferentes: límpido, linear y conciso el cubano, torrencial y llena de pathos la argentina. Más complejo es el caso de sus posturas políticas. Inicialmente coincidieron en torno a una posición de carácter liberal-progresista, en línea con la del gobierno de Lleras Camargo y con el espíritu de la Alianza Para el Progreso - un dato crucial, este, para comprender la génesis de su acercamiento -, pero sucesivamente se fueron distanciando, en relación, sobre todo, a la cuestión de Cuba. Luego de un inicial entusiasmo por la revolución cubana (1959), Gómez Sicre se tornó un encarnizado anticastrista, tan pronto el gobierno de la Isla empezó a volverse antiliberal y a acercarse a la Unión Soviética; mientras Marta Traba recorrió un camino contrario: tras una inicial indeterminación, se hizo contagiar por el entusiasmo y las esperanzas de renovación despertadas por la revolución cubana entre la intelectualidad latinoamericana.

Sin embargo, a pesar de las diferencias que se han evidenciado, sus ideales estéticos siempre fueron muy cercanos y hubo un momento, coincidente con el periodo en el cual sus posturas políticas convergieron, en el cual los dos colaboraron activamente para defenderlos y afianzarlos, tanto a nivel colombiano como latinoamericano. Circunscribiendo la atención al caso colombiano, en un periodo delimitable entre 1957 y 1965, Gómez Sicre y Marta Traba trabajaron de manera sinérgica, tanto en la praxis curatorial como en la labor crítica, para promover los mismos artistas y validar una misma concepción estética. Tras la caída de Rojas Pinilla, su colaboración coordinada y el tácito respaldo político del cual gozaron de parte de los ambientes liberal-progresistas en el poder les permitió llegar en breve tiempo a ejercer una notable influencia sobre la escena artística nacional. Respaldándose mutuamente, los dos críticos se dedicaron a una doble y delicada tarea: primero, efectuar una rígida selección de artistas realmente capaces de competir a nivel internacional; y, segundo, desarraigar los restos de academicismo y de nacionalismo

populista, tanto mexicanista como guayasaminiano, de las prácticas artísticas y del gusto del público. Su labor, fundamentada en criterios como la calidad y la autonomía del arte, despertó al tiempo adhesiones entusiasmadas y encarnizados resentimientos, pero constituye un dato histórico inobjetable y cargado de consecuencias.

Cabe subrayar que el hecho que Gómez Sicre y Marta Traba hayan enfrentado abiertamente el nacionalismo populista no implica, como a veces se ha sostenido, que hayan sido los promotores de un anodino “internacionalismo” formalista o que hayan, en otras palabras, actuado como agentes del desarraigo del arte latinoamericano. En realidad, ninguno de los dos quiso nunca salirse de ese proceso de “nacionalización de las imágenes” que se ha venido describiendo en estas páginas. Lo que hicieron fue, más bien, promover una renovación del concepto de americanismo, depurándolo de los restos del academicismo y del viejo realismo social.

En primer lugar, los dos críticos se esforzaron por reorientar el tipo de “americanismo modernista” que había sido promovido por Meneghetti hacia 1955 en dirección de soluciones alejadas de lo representacional y que no fueran abiertamente politizadas o críticas hacia la estructura social. Juntos, Gómez Sicre y Marta Traba contrastaron la influencia de Guayasamín y de todo arte, “modernista” o no, cargado de retórica populista o indigenista, en el cual primaran las dimensiones de la reivindicación política o de la victimización étnica. Pero, cabe subrayarlo, ninguno de los dos avaló nunca un arte que no tuviera arraigo en el contexto latinoamericano. Todo lo contrario. Conscientes del atraso tecnológico y de los atavismos de la región, miraron con desconfianza a todo “modernismo” que, como en el caso del cinetismo argentino y venezolano, fuera demasiado complaciente con un mito exógeno como el del progreso tecnológico o que, como en el caso del arte pop, remitiera a un tipo de sociedad tardo-capitalista que en Latinoamérica todavía no existía.

Contemporáneamente, fieles a su vocación “modernista”, ambos atacaron los todavía conspicuos residuos del siglo diecinueve que habían quedado incrustados en el gusto

artístico nacional, tanto por el lado de los artistas como del público. En particular, contrastaron toda pintura de raigambre impresionista, sobre todo de paisaje, que se ciñera a la representación de aspectos reconfortantes de la realidad, obedeciendo a la vieja estética de lo bonito.

Otro aspecto destacado de su accionar fue que no apostaron sobre una sola corriente del “modernismo”, sino sobre un abanico de corrientes: desde el abstraccionismo (en particular expresionista y geométrico), a la figuración abstractizante de cuño neocubista, cuyo modelo en Latinoamérica era Tamayo, hasta la neofiguración, que combinaba un retorno de la figuración con influencias formales procedentes del expresionismo abstracto y del informalismo. Tratando de llegar a una síntesis suficientemente abarcadora, se podría concluir que apuntaron hacia un arte basado en el lenguaje occidental de las vanguardias, pero que estuviera relacionado con el contexto social de producción y fuera capaz de evocar lo americano, no por medio de elementos anecdóticos o patéticos, sino recurriendo a las herramientas propias de la pintura, como formas y colores, y a la dimensión de lo simbólico, que por su naturaleza no admite la narración y apela a la intuición.

Por interferir con determinadas sensibilidades políticas y con intereses, jerarquías y hábitos establecidos, el contraste al “americanismo” populista fue sin duda el aspecto más polémico y que más resistencias encontró de la acción de Gómez Sicre y Marta Traba. ¿Porque ensañarse en contra del viejo “americanismo”, proponiendo, en cambio, un “americanismo modernista” sin llantos ni reclamaciones? Sin duda, tanto el cubano como la argentina compartían unas profundas convicciones estéticas de índole purista, que les venían de sus periodos formativos (Marta Traba con Jorge Romero Brest en Buenos Aires, y Gómez Sicre a contacto, primero, con los exponentes más progresistas de la escena cultural cubana y, luego, con el MoMA de Alfred Barr). Estas convicciones fueron sin duda el motor más recóndito de sus actividades. Sin embargo, para explicar la profundidad del impacto que tuvieron, hay que considerar también factores de tipo político-ideológico. Las instituciones que los apoyaron - desde la OEA al periódico *El Tiempo*, a compañías

petrolíferas como la *Esso* - se colocaban todas en el bando anticomunista, filo liberal-capitalista y modernizador de la guerra fría. Entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la labor de Gómez Sicre y Marta Traba fue en definitiva funcional estos intereses políticos y es solo teniendo en cuenta esto que se puede comprender a cabalidad el sentido de sus encarnizadas campañas en contra del muralismo mexicano y del indigenismo.

Gómez Sicre y Marta Traba en Colombia: historia breve

En las páginas siguientes, se analizará el consolidarse de la influencia de Gómez Sicre y Marta Traba en el ámbito artístico colombiano. Se comenzará con la labor de Gómez Sicre, quien fue el primero en llevar a cabo una acción sistemática para orientar el arte nacional hacia un “modernismo” americanista despolitizado, atento sobre todo a los valores formales y a la calidad de la obra. Marta Traba, en larga medida, se movió sobre un terreno ya abonado por el cubano, aunque fue ella la que sostuvo las polémicas decisivas para vencer las resistencias que surgieron en el terreno local.

Una hipótesis que se tratará de demostrar es la existencia de una relación entre el ascenso de Lleras Camargo en la política colombiana y el de Gómez Sicre y Marta Traba en el sistema artístico local. Esta relación tiene unos fundamentos empíricos, como la amistad que ligaba Gómez Sicre a Lleras Camargo desde que este último se desempeñaba como Secretario de la OEA, o el evidente respaldo que Marta Traba recibió, en sus iniciativas, de parte de la prensa liberal moderada, cercana al gobierno de Lleras; sin embargo, juegan también factores menos evidentes, aunque igualmente o quizás más importantes, como la orientación modernizadora y anticomunista del gobierno de Lleras Camargo, que encontraba en el “modernismo” americanista un símbolo de su propio discurso. Lleras Camargo, quien fue también un pintor diletante, Gómez Sicre y Marta Traba compartían la idea, elaborada en los Estados Unidos, dentro de los círculos de Nelson Rockefeller y Alfred Barr, que el arte moderno podía funcionar como un potente símbolo de libertad, democracia y progreso. Pero acerca de este último punto, el del progreso, cabe remarcar

que en los años en cuestión ni Marta Traba ni Gómez Sicre promovieron nunca un arte “futurible”, sino que, más bien, se orientaron hacia un arte capaz de evocar lo raizal, lo hondamente ancestral¹⁶⁵⁶.

A comienzo de los ochenta, Gómez Sicre redactó un texto para la revista *Américas* en el cual hace un nostálgico recuento de su relación con Colombia y de la amistad que lo ligó a algunos importantes artistas del país¹⁶⁵⁷. En este texto, entre otras cosas, afirma que la primera vez que estuvo en el país fue en 1952. Sin embargo, este dato contrasta con lo que emerge de un informe del FBI, fechado 1951, según el cual el funcionario de la OEA habría viajado a Colombia en dos ocasiones antes de 1952: una en 1948, en el periodo inmediatamente antecedente a la IX Conferencia Panamericana, como etapa de un viaje en múltiples países de la región, entre los cuales Cuba, Venezuela y Ecuador; y otra en 1949, en un recorrido ligado a la exposición *32 artistas de América*, que lo habría llevado, adicionalmente, a Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina¹⁶⁵⁸.

Ambas fuentes – el artículo y el informe del FBI - son problemáticas. El artículo se funda sobre la memoria – se sabe cuánto la memoria puede ser engañosa -, es subjetivo y no es

¹⁶⁵⁶ Es muy conocida la diferenciación entre “países abiertos” y “países cerrados” que Marta Traba introduce a comienzo de los años sesenta, reflexionando sobre el curso tomado por el arte latinoamericano en la segunda posguerra. En el primer grupo, el de los “países abiertos”, coloca Brasil, Venezuela, Argentina, Uruguay y Chile, naciones de alta inmigración, débil herencia prehispánica y tradicionalmente receptivos hacia las formas artísticas procedentes de Europa y, en menor medida, de Norteamérica. En los “países cerrados”, al contrario, coloca naciones de escasa inmigración y de fuerte herencia prehispánica como Perú, Bolivia, Ecuador, México, Colombia, Paraguay y Guatemala. Traba acordaba su preferencia a estos último, porque seguían abreviándose a la savia indígena y eran “resistentes” a las modas artísticas importadas de países de capitalismo avanzado, cuya realidad sociocultural era muy distinta de la de Latinoamérica. Esta diferenciación entre “países abiertos” y “países cerrados” aparece ya en el volumen *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961) y luego retorna en varios escritos sueltos de los años sucesivos y en los libros *Arte latinoamericano actual* (1972) y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)* (1973 – este último es una reedición ampliada del anterior).

¹⁶⁵⁷ José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, en *Américas*, Washington DC, julio-agosto de 1983, pp. 17-18.

¹⁶⁵⁸ El informe del FBI, que pude ver por gentileza de Clarie F. Fox, fue redactado en pleno macartismo, periodo durante el cual sabemos que Gómez Sicre, homosexual y con un pasado de cercanía a la izquierda cubana, fue investigado por su relación con un artista checoslovaco de nombre Antonin Marek, quien era sindicado de ser un espía soviético. Según el documento del FBI, el primer tour latinoamericano de Gómez Sicre duró del 3 de febrero y el 7 de marzo de 1948, mientras el segundo tuvo lugar entre el 27 marzo y el 10 abril de 1949. Cfr. Federal Bureau of Investigation, Washington field office, file clasificado n. 105-448 del 18 de julio de 1951; cfr. también Claire F. Fox, *Making art panamerican*, op. cit., pp. 100-102 y p..273, n.39.

siempre coherente con cuanto el mismo funcionario cubano afirma en otras ocasiones; mientras el informe (Figg. 378 a 380), si bien reporta las fechas exactas en que Gómez Sicre salió y volvió a entrar en Estados Unidos, no especifica las fechas de entrada y salida en los diferentes países latinoamericanos, lo que hace difícil establecer con exactitud si ingresó efectivamente en todas esas naciones o si sólo se procuró las visas para viajar y después, por una que otra razón, cambió sus planes y visitó solo algunos países y otros no¹⁶⁵⁹. Adicionalmente, en algunos países pudo haber hecho solo simples escalas, sin particular trascendencia. Lo que, de todos modos, nos dice el informe del FBI, sumado al ya mencionado intercambio epistolar entre Gómez Sicre y Obregón en ocasión de la exposición itinerante *32 artistas de América*, es que desde finales de los cuarenta Colombia comenzó a estar en el radio del interés y de la acción del crítico cubano.

¹⁶⁵⁹ A propósito del segundo viaje, el que se dio en ocasión de la muestra *32 artistas de América*, se sabe con certeza que Gómez Sicre planeaba viajar a Bogotá. Esto se desprende del cartero que el crítico cubano mantuvo, en esa ocasión, con Alejandro Obregón, quien se hizo cargo de organizar la etapa colombiana de la muestra desde su posición de director de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, durante las investigaciones realizadas para este estudio, no se han encontrado testimonios que confirmen la presencia del cubano en Bogotá en ocasión de la muestra.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION

~~SECURITY INFORMATION - CONFIDENTIAL~~

Form No. 1
THIS CASE ORIGINATED AT **WASHINGTON FIELD OFFICE**

FILE NO. 105-418-
b6
b7c

REPORT MADE AT BALTIMORE	DATE WHEN MADE 7/18/51	PERIOD FOR WHICH MADE 6/16; 7/5/51.	REPORT MADE BY <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 20px;"></div> vc
TITLE ANTONIN MAREK, was.		CHARACTER OF CASE INTERNAL SECURITY - BRAZIL and BOLIVIA	
<p>SYNOPSIS OF FACTS:</p> <p><i>1-cc to CIA R/R/S</i> <i>1-cc to G-2 8-1-51</i> <i>1-cc to INS</i> <i>copy</i> <i>Memo Baltimore cc WFO 8/3/51</i> <i>607 mrc.</i></p> <p>JOSE ROMUALDO GOMEZ Y SIGRE, Alien Registration No. 7749601 was born 7-6-16 at Mantanzas, Cuba. Subject entered U. S. 1-5-46 on Non-Quota Immigration Visa #1173. Subject had made several trips abroad between 1947 and 1951. Subject employed by Pan-American Union, Washington, D. C. Description set forth.</p> <p style="text-align: right;"><i>REC-1012</i> <i>335-42 AUG 1951</i></p> <p style="text-align: center;">- R U C - DECLASSIFIED ON <u>1/11/05</u></p>			
<p>DETAILS: <u>AT BALTIMORE, MARYLAND</u></p> <p>Baltimore Confidential Informant T-1, another government agency which maintains personnel records, advised that the subject's full name is JOSE ROMUALDO GOMEZ Y SIGRE. Subject was born 7-6-16 at Mantanzas, Cuba.</p> <p>From the statements made by the subject and reflected in the files of T-1, it was determined that SIGRE lived in Cuba from birth to 1938. From 1938 to 1945 he made several business trips from Cuba to Mexico, Dominican Republic, Haiti, British Honduras, Salvador, Guatemala and the United States.</p> <p style="text-align: right;"><i>photo</i> <i>170-100-EOJ</i> <i>photo state</i> <i>1-11-51-RB</i></p>			
APPROVED AND FORWARDED: <i>[Signature]</i>	SPECIAL AGENT IN CHARGE	DO NOT WRITE IN THESE SPACES	
COPIES OF THIS REPORT COPY IN FILE		65-59546-14	
<ul style="list-style-type: none"> 5 - Bureau (65-59546) 3 - WFO (105-13719) 2 - Baltimore 		<p>JUL 19 1951</p> <p>16</p> <p>RECORDED - 81 INDEXED</p>	

PROPERTY OF FBI - THIS CONFIDENTIAL REPORT AND ITS CONTENTS ARE LOANED TO YOU BY THE FBI AND ARE NOT TO BE DISTRIBUTED OUTSIDE OF AGENCY TO WHICH LOANED.

~~SECURITY INFORMATION - CONFIDENTIAL~~

Ilustración 378 - Informe del FBI sobre José Gómez Sicre, 18 de julio de 1951.

BA 105-448.

Dec. 1943 - New York University, New York City.

March 1944 - Barbazon Plaza Hotel.
101 West 58th St.
New York City

Present - 1608 19th St., N. W.
Washington, D. C.

Employment:

T-1 also advised that the subject's employment as of 12-23-48 was as Head of the Visual Art Section of the Pan-American Union, Washington, D. C.

Miscellaneous:

Subject's fingerprint records were sent to the FBI 5-11-44.

Subject registered with Local Draft Board #31 in New York City for military duty; classified 4-C.

Description:

Full Name: JOSE ROMUALDO GOMEZ Y SICRE
Height: 5' 10"
Weight: 215 lbs.
Hair: Dark Brown
Eyes: Brown
Complexion: Olive
Build: Heavy
Alien Registration No. 7749691

- REFERRED UPON COMPLETION TO OFFICE OF ORIGIN -

SECURITY INFORMATION - CONFIDENTIAL

BA 105-448

SICRE's first entry into the United States other than on business trips was 1-5-46 at Miami, Florida on Non-Quota Immigration Visa No. 1173.

The following departures and re-entries were noted.

Departure: 12-23-47

Return: 1-9-48

Purpose: To visit with family for Christmas holiday

Departure: 2-3-48

Return: 3-7-48

Purpose: Pan-American Art Exhibit Tour through Cuba, Venezuela, Colombia and Ecuador, sponsored by the Pan-American Union.

Departure: 3-27-49

Return: 4-10-49

Purpose: Pan-American Art Exhibit Tour through Panama, Ecuador, Peru, Colombia, Bolivia, Chili and Argentina.

Departure: 7-30-49

Return: 10-1-49

Purpose: Vacation, visiting museums, art collections in England, France, Belgium and Italy.

Departure: 12-12-50

Return: 1-2-51

Purpose: To spend Christmas holiday at home.

Departure: Date unknown

Return: 4-17-51

Purpose: Unknown

Residences:

T-1 advised of the following addresses of the subject:

Ante la Restauración Conservadora

Más allá de que haya efectivamente entrado o no a Colombia a finales de los cuarenta, lo que aparece con cierta claridad es que, durante el periodo de la llamada Restauración Conservadora, que abarca el periodo comprendido entre 1946 (elección de Mariano Ospina Pérez) y 1957 (caída de Rojas Pinilla), el funcionario cubano, representante de una institución como la OEA, creada a raíz y tutela de los principios liberal-democráticos, prefirió no intervenir directamente en un país guiado por gobiernos filo-franquistas o abiertamente dictatoriales; se limitó a bordear Colombia, a seguir a distancia su escena artística, mediante exposiciones organizadas en Washington o el cultivo de relaciones epistolares con algunas figuras específicas.

Organizada desde Washington con obras de la colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *32 artistas de América* constituyó el primer hito de esta fase de relación a distancia entre Gómez Sicre y Colombia. Moderna, sólo por atisbos “modernista”, la exposición llegó al país suramericano en 1949 y, como se vio anteriormente, tuvo un impacto significativo sobre la escena cultural y artística local. Pero fue importante también porque representó el comienzo de una duradera relación de amistad, colaboración profesional y mutua admiración entre el crítico cubano y Alejandro Obregón. El acercamiento fue algo fortuito - se debió a razones burocráticas y logísticas, ya que en ese momento Obregón era el director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y Gómez Sicre lo contactó, por vía epistolar, para la organización del evento – pero las consecuencias serían muy profundas para el arte nacional.

Otro cruce con la escena colombiana se dio a finales de 1949, cuando el funcionario cubano patrocinó la realización de una exposición colectiva de arte moderno colombiano en la sala de exposiciones de la Unión Panamericana, en Washington. Se trató de un evento entre lo mundano y lo político, para el cual Gómez Sicre se limitó a ofrecer “asistencia técnica”, sin

seleccionar personalmente las obras expuestas¹⁶⁶⁰, pero es igualmente otra señal de acercamiento al ámbito colombiano.

El comunicado de prensa emitido en esa ocasión por la OEA aclara que la muestra fue auspiciada por varias organizaciones estadounidenses y pudo concretarse gracias a la colaboración de la señora B. Forrest Uhl, quien puso a disposición su colección privada, en la cual estaban representados algunos de los nombres y las tendencias más relevantes del arte colombiano de ese momento¹⁶⁶¹. Apasionada de arte, la señora Uhl era una ciudadana norteamericana que desde hace diez años residía en Bogotá, donde dirigía el Colegio Estados Unidos. A la inauguración de la exhibición, el 1 de diciembre de 1949, asistieron altos cargos políticos y diplomáticos, entre los cuales el general George Marshall, ex Secretario de Estado de los Estados Unidos, Eduardo Zuleta Ángel, entonces embajador de Colombia ante la Oea y Alberto Lleras Camargo, en calidad de secretario general de la OEA.

En cierta medida, el evento fue un eco del viaje a Bogotá realizado el año anterior por el general Marshall en ocasión de la IX Conferencia Panamericana. Esto se desprende no solo de la presencia, en la inauguración de la muestra, del general norteamericano, sino también del hecho que, durante la ceremonia de inauguración, el embajador Zuleta Ángel entregó al ex secretario de Estado un retrato que le había realizado, en la capital colombiana, el joven pintor Marco Salas. Todo estuvo permeado por el espíritu de “buena vecindad”, que caracterizó las relaciones entre Estados Unidos y América Latina a partir de la época de Roosevelt. El mismo Lleras Camargo, en un discurso que dio durante la inauguración, alabó “el espíritu de buena vecindad de la señora Uhl en sus deseos de presentar al público norteamericano las obras de los artistas colombianos”¹⁶⁶².

¹⁶⁶⁰ Annick Sanjurjo, *Contemporary Latin American Artists. Exhibitions at the Organization of American States (1941-1964)*, Lanham (Md) & Londres, ed The Scarecrow Press. Inc., 1997, pp. 80-82.

¹⁶⁶¹ Ibid.

¹⁶⁶² Ibid.

Aunque el verdadero eje de la iniciativa no fue el arte, sino la diplomacia política, las obras que se expusieron alcanzaron a dar cuenta del arranque del “modernismo” en Colombia. Los artistas más representados fueron Luis Alberto Acuña y Gonzalo Ariza, dos maestros de la generación anterior, con respectivamente 7 y 10 trabajos. Pero hubo espacio también para jóvenes de orientación “modernista” como Eduardo Ramírez Villamizar y Marco Ospina, quienes figuraron respectivamente con 3 y 1 óleos¹⁶⁶³. Asimismo, los comunicados de prensa y los periódicos que comentaron la muestra destacaron la presencia de trabajos “primitivos” de Francisco Tuminá, un pintor indígena del sur de Colombia, así como la presencia de obras de diferentes miembros de una familia de pintores de apellido Salas.

Sucesivamente, durante la época de la Violencia, Gómez Sicre se dedicó sobre todo a alentar y a cultivar, desde Washington, los jóvenes más prometedores de la escena nacional. Los principales objetos de su atención fueron Alejandro Obregón, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, quienes, durante las fases más cruentas del conflicto bipartidista, se mudaron a Europa para completar su formación “modernista” y alcanzar un nivel de calidad internacional.

Los contactos entre el cubano y estos artistas fueron en su mayoría epistolares; pero no fueron superficiales y dieron lugar a unas relaciones de amistad y admiración mutua que, al cabo de unos años, desembocarían en una sólida y duradera serie de colaboraciones profesionales. Para unos jóvenes emergentes, empeñados en definir su estilo y en abrirse paso en un medio difícil y competido, la cercanía de una figura como Gómez Sicre, representante de una institución reconocida como la OEA y cercano al MoMA y a Rockefeller, representaba algo más que deseable. Su influencia podía abrirles las puertas de los Estados Unidos, lo que al mismo tiempo hubiera significado una legitimación en patria. Y esto fue, de alguna manera, lo que sucedió.

¹⁶⁶³ Ese mismo año, Marco Ospina realizó una exposición en Galerías d Arte S.A. en la cual presentó algunos óleos no figurativos.

No es casual, a juicio de quien escribe, que uno de los pasos fundamentales hacia la madurez estilística y la consolidación de la carrera de todos estos artistas haya sido la primera exposición individual que cada uno de ellos realizó en la sala de exposiciones de la OEA, en Washington. Obregón fue el primero, en 1955; lo siguieron, año sucesivo, Negret y Ramírez Villamizar. En todos los casos, se trató de exposiciones exitosas por ventas, adquisiciones y eco mediático; pero lo realmente relevante es que estas muestras, por un lado, representaron la culminación de la formación “modernista” de estos artistas y, por el otro, dieron un empuje significativo, si no decisivo, al comienzo de la institucionalización del “modernismo” en Colombia, esto en virtud del gran poder legitimador que tenía, en esa época, para un artista colombiano exponer con éxito en un espacio prestigioso del exterior como el de la OEA, pero también del determinante sostén crítico que para esos años (1955-56) el grupo de artistas apoyado por Gómez Sicre empezó a recibir, en patria, de parte de Marta Traba. Por cuanto haya pisado poco el terreno colombiano, Gómez Sicre se revela entonces directamente vinculado con el despegue del proceso de institucionalización del “modernismo” en Colombia.

La relación con Obregón

Pasamos ahora a analizar, más en detalle, las relaciones que Gómez Sicre tejió con Alejandro Obregón y con Edgar Negret, los artistas que lideraron el movimiento “modernista”, respectivamente en los campos de la pintura y la escultura. En las páginas siguientes, nos esforzaremos de mostrar que el crítico cubano no solo apoyó el despegue de las carreras de estos dos maestros, sino que se esforzó conscientemente de construirlos como ejemplos a seguir, en sus respectivos ámbitos, para los jóvenes artistas colombianos.

Comencemos hablando de Obregón. Se vio que en 1949 el artista renunció antes del tiempo a su cargo como director de la Escuela de Bellas Artes para completar su aprendizaje “modernista” en Francia. A esa altura, ya era reconocido, en Colombia, como uno de los mejores talentos de la pintura de vanguardia, pero no había alcanzado todavía una plena

maduración artística. En Francia se instaló por un tiempo en París, adonde se empapó del vibrante clima artístico de la ciudad y, entre otras cosas, conoció al artista catalán Antoni Clavé, del cual recibió cierta influencia¹⁶⁶⁴. Luego, en 1951, tras realizar un largo viaje por diferentes países europeos, se retiró en la apacible ciudad medieval de Alba-la-Romaine, en el sur del país. Aquí, lejos de las distracciones mundanas, asimiló en profundidad las innovaciones plásticas introducidas por el cubismo y otras vanguardias europeas. Hacia 1954, alcanzado un estilo catalogable como neocubista, se devolvió a París para exponer los resultados de su trabajo en la galería Creuze; y de París, a finales de ese año, viajó a Washington para exhibir lo mejor de su producción europea en la sala de la Unión Panamericana. Este fue, en síntesis, el itinerario de Obregón entre 1949 y 1955.

¿Cómo se cruza Gómez Sicre con todo esto? Ya se mencionó que el primer contacto entre el funcionario de la OEA y el artista se dio por carta, en el marco de la organización de la etapa colombiana de la exposición *32 artistas de América*. En esa ocasión, el cubano no interpeló a Obregón en cuanto artista, sino en cuanto director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, con el fin de planear la logística de la muestra. Ahora bien, luego de ese primer contacto, la comunicación entre los dos no se cortó. Gómez Sicre alcanzó a apreciar, en foto, la obra del artista y, convencido de su talento, decidió brindarle su apoyo. En los años sucesivos, los dos siguieron manteniendo una correspondencia e incluso llegaron a encontrarse personalmente en un par de ocasiones en Francia.

El cubano no tardó en reconocer en Obregón el posible líder de un movimiento de renovación pictórica en Colombia. “Comencé – recuerda en un artículo que escribió para la revista *Américas* - a tratar al artista, por razones más o menos oficiales, cuando él era director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a distancia y por carta. Nos perdimos de vista durante unos años y, finalmente, nos encontramos en París, en dos ocasiones: 1949 y 1954. Como era natural, con su poder de persuasión y su alegría vital, me arrastró por distintos lugares de esparcimiento, donde vimos espectáculos “atrevidos” que en el mundo

¹⁶⁶⁴ Es el mismo Gómez Sicre quien se refiere a la influencia de Clavé sobre Obregón. Cfr. José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, *op. cit.*

actual serían para fiestas de fin de cursos de austeros colegios. De Pigalle al Boulevard Saint-Michel, de “Les Naturistes” al Café Dupont, viviendo en un París nocturno, que tiene más de literatura que de realidad, comenzamos a hablar de una posible exposición en Washington D.C., en nuestra ajetreada sala de la OEA”¹⁶⁶⁵ .

El encuentro de 1949, que Gómez Sicre fija erróneamente a unos años de distancia de su primer contacto epistolar con el artista, ocurrió durante la etapa parisina de una larga “excursión artística” que el cubano realizó en diferentes países de Europa por cuenta de la OEA¹⁶⁶⁶. Se trató de un encuentro importante, en cuanto sentó las bases para futuras colaboraciones entre los dos¹⁶⁶⁷. La primera – o una de las primeras – de estas colaboraciones se concretó en 1953, cuando un trabajo de Obregón, titulado *La mesa negra* (Fig. 381), fue presentado en una exposición colectiva de artistas americanos organizada por la OEA en ocasión de la Jornada Panamericana y destinada también a viajar a Alemania¹⁶⁶⁸. Realizada con pasteles y carboncillo, la obra fue expuesta al lado de trabajos de maestros del arte moderno latinoamericano como Pedro Figari y José Clemente Orozco, así como de obras de jóvenes emergentes como el peruano Fernando de Szyszlo o el venezolano Alejandro Otero, que justo en esos años Gómez Sicre había empezado a promover, junto con los colombianos, como nuevos eslabones de un canon de arte moderno latinoamericano cercano a la idea del “arte puro”.

¹⁶⁶⁵ José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, *op. cit.* Es imposible que los dos se perdieran de vista durante unos años entre el primer contacto epistolar y el primer encuentro en París, ya que ambos eventos se verificaron en 1949, a pocos meses de distancia el uno del otro.

¹⁶⁶⁶ José Gómez Sicre, “Excursión artística”, en *Américas*, Washington DC, febrero de 1950, vol.2 n. 2, pp. 41-44. Durante este viaje, gracias a unas cartas de presentación de Alfred H. Barr Jr., Gómez Sicre entró en contacto con algunos de los principales exponentes del “modernismo” europeo, entre los cuales Joan Miró. Cfr. también Claire F. Fox, *Making Art Panamerican*, *op. cit.*, p 87 y p. 268, n. 178.

¹⁶⁶⁷ No se puede descartar que durante este viaje Gómez Sicre haya entrado por primera vez en contacto con Marta Traba, quien en ese momento vivía en París y estaba cerca de la comunidad de artistas e intelectuales colombianos y latinoamericanos que vivían en esa ciudad.

¹⁶⁶⁸ La muestra, titulada *Artists of the Americas. An exhibition in commemoration of Pan American day*, tuvo lugar entre el 14 de abril y el 5 de mayo de 1953. Cfr. A. Sanjurjo, *op. cit.*, pp. 145-147.



Ilustración 381 - Alejandro Obregón, La mesa negra, acuarela y tinta sobre papel, ca. 1952.

Luego de ese primer encuentro, Gómez Sicre siguió monitoreando a distancia el trabajo de Obregón. En la nota de *Américas* antes mencionada, describe la vida del artista en Alba y la evolución de su obra durante ese periodo. “Alejandro – escribe -... vivía en Alba, en el centro meridional de Francia. Habitaba una barraca construida por él a la sombra de unos muros romanos. Como paciente conquistador de las Galias, allí iba desarrollando su tarea, con la disciplina y el entusiasmo fundamental que nos frecuenta cuando tenemos 34 años” ¹⁶⁶⁹. También, menciona su gran capacidad de asimilar estilos ajenos, sin dejar de tener un carácter profundamente personal: “Alejandro andaba todavía explorando caminos para asentar su expresión. Había un poco de varias personalidades en su obra, pero él no sentía la menor desazón en mostrar el impacto que sobre su pintura tenían algunos artistas de importancia en aquel momento. Primero Picasso, después Clavé y en menor escala, Tamayo. Más su acercamiento a estos puntos de partida eran circunstanciales, era como si

¹⁶⁶⁹ José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, *op. cit.*

viniera y dijera, ¿Qué hay? A conocidos y después les volviera la espalda. Clavé, con sus sombras barrocas, su ruptura de la imagen y del volumen, sus esfumados, quizá se asentó más en la técnica de Obregón, aunque, no en la base de su poder de creación. Lo que pudiera considerarse influencia era solo apoyo para saltar a un nuevo derrotero. Al suyo. Esto era allá por 1954”¹⁶⁷⁰. Como último, Gómez Sicre recuerda también el aporte que el artista recibió, en Europa, del estudio de la tradición clásica: “Si los pintores modernos que he mencionado gravitaban sobre sus fundamentos técnicos, sobre su modo de hacer, también buscaba en los viejos maestros, en sus visitas al Louvre, la base de la verdad de la tradición plástica de Occidente. De todo eso, como un crisol, salió el Alejandro Obregón que hoy conocemos”¹⁶⁷¹.

En la relación con Obregón, el papel de Gómez Sicre fue similar al de un tutor. Esto se desprende, por ejemplo, de algunos detalles de una carta que el artista le envió desde Alba, en 1953. Obregón felicita el crítico por su “constante labor de difundir el arte americano”, lo agradece por haberle enviado el catálogo de una exposición en que había sido incluido y, antes de despedirse invitándolo a visitarlo en Francia, le pregunta si había sido él quien le había enviado diferentes ejemplares de una revista editada en Cuba, llamada *Noticias de Arte*, en cuyo comité editorial figuraba el nombre de Gómez Sicre¹⁶⁷². El funcionario de la OEA le respondió con una carta dactilografiada, fechada 3 junio 1953, en la cual le confirmó que había sido él a enviarle las revistas, agregando que esa publicación se estaba revelando un pequeño éxito editorial en Cuba. De paso le comentó también que *La mesa negra*, después de haber sido expuesta en Alemania y Washington, estaba ahora colgada en el despacho de Alberto Lleras, el secretario general de la OEA. Como último, le anunció que

¹⁶⁷⁰ Ibid.

¹⁶⁷¹ Ibid.

¹⁶⁷² La exposición a la cual se hace referencia es la de 1953, que incluyó *Mesa negra*. Nótese que el nombre de la revista, *Noticias de arte*, es el mismo de una columna que Gómez Sicre publicó por un tiempo en el diario *El Nacional* de Caracas a finales de los cuarenta.

deseaba incluirlo en una exposición de dibujos latinoamericanos programada para el año siguiente y le pidió algo monocromo en vista de esa ocasión¹⁶⁷³.

A pesar de su relativa intrascendencia, este breve intercambio epistolar muestra que, mientras Obregón se encontraba en Francia, Gómez Sicre, aunque desde lejos, trató de acompañarlo, orientarlo y mantenerlo al tanto de lo que estaban haciendo en ese mismo momento otros artistas latinoamericanos; pero, sobre todo, trató de animarlo a trabajar, proponiéndole la inclusión en exposiciones importantes o haciéndole llegar noticias esperanzadoras, como la de su cuadro colgado en el despacho de Alberto Lleras Camargo.

El tipo de contactos que mantuvo con Obregón señala que Gómez Sicre no cultivaba su círculo de artistas solo por medio de la organización de grandes exposiciones individuales en la OEA. Las muestras eran, más bien, el resultado final de todo un proceso de acercamiento previo, realizado a partir de encuentros personales, pero, sobre todo, mediante el intercambio de cartas y el envío material visual (catálogos, revistas, boletines de la OEA) para mantener a los artistas de su interés al tanto de los desarrollos de la plástica continental y orientarlos hacia una superación de las posturas populistas. Para el crítico cubano, uno de los principales objetivos era el cultivo de un “modernismo” americanista, imbuido de referencias a la historia del arte occidental y capaz de remplazar, sin perder en autenticidad, la desgastada escuela mexicana.

En junio de 1954, Obregón dejó Alba y regresó a París, adonde expuso en la galería Creuze, un espacio de cierto renombre entre los círculos “modernistas”, por el cual transitaban artistas como Yves Klein y Antonio Berni. La muestra no pasó inobservada. Entre otras cosas, Obregón obtuvo una reseña favorable del crítico francés Pierre Descargues¹⁶⁷⁴. Fue a esta

¹⁶⁷³ Carta de José Gómez Sicre a Alejandro Obregón, 3 de junio de 1953, en Archivo de José Gómez Sicre, Art Museum of the Americas, Organización de Estados Americanos (OEA), Washington DC, Estados Unidos, sin numeración.

¹⁶⁷⁴ Cfr. “Pintor colombiano en París”, en *Boletín de música y artes visuales*, Unión Panamericana, Washington DC, n.53, julio de 1954, pp. 36-37.

altura, posiblemente, que ocurrió el segundo encuentro francés entre el artista y el funcionario cubano. Este último, al tocar con mano la maduración alcanzada por el pintor, tuvo que convencerse de que había llegado el momento de fijar una fecha para la primera exposición individual de Obregón en la OEA.

La muestra de Obregón en Washington estuvo abierta entre el 18 de enero y el 14 de febrero de 1955 y consagró al artista como una de las principales promesas del “modernismo”, no solo colombiano, sino latinoamericano (Fig. 382). Convencido del valor de Obregón y deseoso de posicionarlo como un modelo para otros artistas de Colombia y Latinoamérica, Gómez Sicre preparó la exposición con singular esmero. Envío invitaciones a más personas de lo acostumbrado y acompañó el folleto con un texto más largo de lo usual, en el cual Obregón era presentado como una de las mejores promesas del arte latinoamericano.

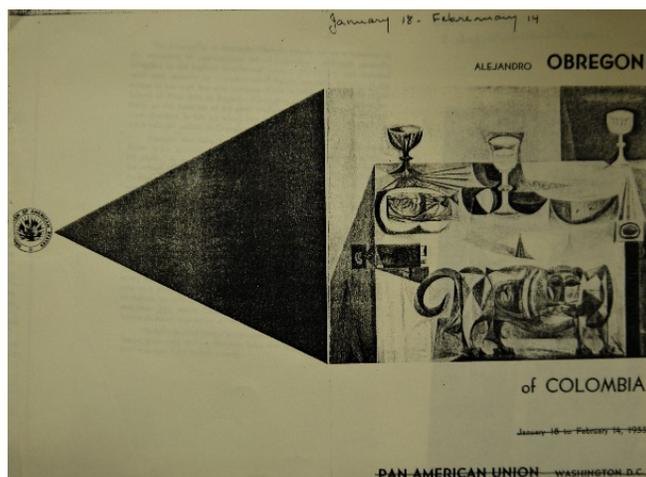


Ilustración 382 – Plegable de la exposición individual de Obregón en la OEA de 1955.

El resultado fue un rotundo éxito. Las obras se vendieron todas rápidamente y hubo adquisiciones importantes. *Composición - Perro y bicicleta* (1953) entró a formar parte de la colección de Nelson Rockefeller; *La mesa del Gólgota*, conocida también como *Descenso de la cruz* (1952), fue adquirida por el reverendo Robert Hunsicker, para su colección en

Nueva York. También la colección Phillips de Washington D.C. adquirió una obra. Pero lo más destacado fue la decisión de Alfred Barr, director de colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de adquirir la pintura *Souvenir of Venice* (1954 – Fig. 383) para el acervo del museo, convirtiendo así a Obregón en uno de los pocos artistas colombianos incluidos en la colección de esa prestigiosa institución.



Ilustración 383 - Alejandro Obregón, Souvenir of Venice, óleo sobre tela, 1954.

Cabe señalar que, durante los cincuenta, las compras del MoMA en las exposiciones de la OEA no fueron algo ocasional. Otros artistas (por ejemplo, Eduardo Ramírez Villamizar) entraron en la colección de la institución neoyorquina a partir de una exposición en la sala de la organización interamericana. Durante los cincuenta, el programa de muestras de la OEA se volvió un canal consolidado para las adquisiciones de arte latinoamericano del MoMA. Los artistas estaban al tanto de la cosa y esta es una de las razones por las cuales muchos de ellos, casi todos, no solo ambicionaban participar en el programa de

exposiciones de Gómez Sicre, sino que daban lo mejor de sí cuando se les daba la oportunidad, logrando en muchos casos resultados destacados, que quedan como una cumbre dentro de sus respectivas trayectorias. ¿Quién no hubiera querido tener una obra en la colección del más importante museo de arte moderno del mundo? Entrar en la colección del MoMA, significaba legitimación nacional e internacional, éxito, ventas...

La relación OEA-MoMA es clave para entender el peso aparentemente desproporcionado que la pequeña oficina de arte de la OEA, mal financiada y corta de personal, logró ejercer sobre la plástica latinoamericana de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. A la base de todo, había una relación personal entre Gómez Sicre y Alfred Barr que se remontaba a muchos años atrás. Los dos se conocieron en 1942, durante un viaje de Barr en Cuba en el marco de las operaciones de la OCIAA¹⁶⁷⁵. Luego de ese encuentro, el norteamericano trajo al cubano a Nueva York para organizar una exposición sobre pintura moderna cubana que tuvo lugar, en el MoMA, entre marzo y mayo de 1944. El año siguiente, gracias a la influencia de Nelson Rockefeller, ex jefe de la OCIAA y cercano tanto a los vértices del MoMA como de la Unión Panamericana, Gómez Sicre entró a trabajar en la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana y, desde aquella posición, empezó a conducir una política artística de amplio respiro hacia Latinoamérica, orientada a descubrir y promocionar a jóvenes artistas que, sin perder su sello local, dejaran atrás el nacionalismo populista que había predominado en los años veinte y treinta, para orientarse hacia propuestas de cuño “modernista”. No sería exagerado afirmar que, en los cincuenta y en los primeros sesenta, hubo cierta simbiosis entre el MoMA y la oficina de arte de la OEA, al punto que, en esa época, esta última puede ser considerada casi como una sucursal, especialmente dedicada a Latinoamérica, de la institución neoyorquina, con todas las implicaciones políticas que esto implica.

Volviendo a la exposición de Obregón, hay que mencionar la elogiosa reseña que le dedicó Leslie Judd Portner, una periodista del *Washington Post* que, en la época en cuestión,

¹⁶⁷⁵ Cfr. cap. 8

mostró una singular atención al programa de exposiciones de Gómez Sicre en la OEA. No se trataba de una atención del todo desinteresada. Anteriormente, Judd Portner había sido la secretaria de Alfred Barr y también empleada como especialista de arte en la Unión Panamericana¹⁶⁷⁶. Como tal, era parte integrante de la red que ligaba la OEA al MoMA y que trabajaba de manera consciente para expulsar el nacionalismo populista del arte latinoamericano¹⁶⁷⁷. En su comentario, la periodista resaltó la personalidad, la energía y el temperamento del artista: “Obregón apenas comienza a encontrar su camino, y su obra tiene todo el fuego y el temperamento –y la desigualdad– de la juventud... Es posible rastrear varias influencias en la obra de Obregón: la de Zerbe, su maestro; de Picasso, Clavé y Tamayo, pero estas fuentes se han combinado en un estilo que no puede decirse derivado de ninguna de ellas. La extraordinaria facilidad con la que los elementos de una pintura se unen en una hermosa cadencia de color de forma es peculiar del artista”¹⁶⁷⁸.

La exposición marcó un cambio de paso en la carrera de Obregón. Tal como Gómez Sicre esperaba, el éxito se tradujo en una legitimación del artista en patria como líder de los jóvenes de orientación renovadora. Al recordar la muestra en el ya citado artículo de *Américas*, Gómez Sicre reivindica implícitamente su papel de descubridor de talentos: “Su presentación en Washington D.C., en 1955, - escribió - revistió características de acontecimiento, a pesar de que el propio artista no quiso omitir una sola obra que denotara sus primeros sostenes. Desde temprano por la tarde la gente invadió la sala. La mayoría quería adquirir su trabajo. A duras penas pude salvar un óleo que, por encargo de Alfred Barr, reservé para la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. A Barr, también me había encomendado Nelson Rockefeller que le escogiera otro. Para no ser menos, la colección Phillips de Washington D.C., uno de los mejores depositarios de pintura nueva, adquirió otra tela. No quedó un fragmento de pintura disponible. Ahí nació un nuevo

¹⁶⁷⁶ Cfr. Claire F. Fox, *Making art Panamerican, op. cit.*, p.54.

¹⁶⁷⁷ Sin duda Leslie Judd Portner ha sido una “agente” de aquella particular rama de la guerra fría cultural que se ocupó de las artes plásticas.

¹⁶⁷⁸ Leslie Judd Portner, sin título, *Washington Post and Times Herald*, Washington, 30 de enero de 1955, sip. Traducción del autor.

Obregón. El artista lo ha declarado posteriormente frente a mí: “Hay dos fases precisas de mi carrera”, ha dicho, “la de antes y la después de mi muestra en la OEA”¹⁶⁷⁹.

Poco después de su consagración en Washington, Obregón decidió devolverse para Colombia. “Le hacían falta el mar, el cielo, los pájaros acuáticos de la costa, los mangles, el jeroglífico de los jaguares”, comenta Gómez Sicre ¹⁶⁸⁰. Su regreso contribuyó sin duda al comienzo de una nueva fase en la historia del arte moderno colombiano; una fase donde el viejo americanismo de corte social empezó a ser remplazado por un americanismo de cuño “modernista”.

Tras el regreso del artista a Colombia, la relación con Gómez Sicre no cesó. Luego de transcurrir un periodo en Bogotá, donde tomó parte en la aventura del MNAP, el pintor volvió a radicarse en Barranquilla, donde el funcionario de la OEA lo visitó con cierta regularidad. “El tiempo – dijo Gómez Sicre - no nos ha desunido del todo. Nos vemos con frecuencia en Colombia. Lo he seguido, de vez en cuando, a Cartagena y a Barranquilla y lo he visto pintar iguanas rodeado de una gran familia de iguanas confianzudas que habitaban su taller barranquillero. Hemos visitado juntos, en la costa, depósitos de animales selváticos, donde ha encontrado escamas y plumas que se superponen y transparentan como en sus fragmentos pictóricos más felices, en esas veladuras que, durante un largo trecho de su carrera, han sido distintivos personales. Hemos disfrutado juntos de la luz beligerante del trópico y hasta le obligué a pintar un fresco, como maestro que es en el género, para que aprendieran de él, por medio del cine, los muchachos de América que viven todavía fascinados por el viejo procedimiento”¹⁶⁸¹.

Lo que emerge, en el complejo, es que el funcionario cubano fue uno de los principales arquitectos del despegue internacional del artista y, además, del despegue del americanismo “modernista” en Colombia. Gómez Sicre no creó a Obregón, pero lo

¹⁶⁷⁹ José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, *op. cit*

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*

¹⁶⁸¹ *Ibid.*

reconoció, lo orientó y lo empujó hacia el éxito, así como hizo con otros artistas latinoamericanos que llevan su "sello", como el mexicano José Luis Cuevas, el nicaragüense Armando Morales, el peruano Fernando De Szyszlo y otros más.

Negret, símbolo de una época

A comienzo de los años cincuenta, mientras se aproximaba a Alejandro Obregón, Gómez Sicre empezó a seguir de cerca también a otro joven de talento de la escena "modernista" colombiana: el escultor Edgar Negret. Con este último, la relación fue más esporádica que con Obregón y no incidió en la dimensión estilística, pero el funcionario cubano fue igualmente clave para el posicionamiento internacional del artista y su consecuente "oficialización", en patria, como principal referente de la escultura de vanguardia.

Uno de los primeros rastros de un acercamiento entre Gómez Sicre y Negret se remonta a 1949, cuando el escultor expuso en la *New School for Social Research* de Nueva York, junto con Enrique Grau y Eduardo Ramírez Villamizar. Es probable que el director de la Sección de Artes Visuales de la OEA haya visitado personalmente la muestra, tomando contacto con los artistas; pero lo único seguro es que estuvo al tanto de ella, ya que entre sus papeles se encuentra un pequeño recorte de prensa relativo al evento¹⁶⁸². El funcionario cubano siguió de cerca también la exposición individual que Negret realizó el año siguiente (1950) en la galería Peridot de Nueva York. En esa ocasión, escribió un comunicado de prensa en el cual destacaba la importancia de la amistad entre el escultor y Ramírez Villamizar - entonces todavía volcado a la pintura - para el arte colombiano de avanzada: "Aunque trabajan en diferentes campos, el pintor Eduardo Ramírez-Villamizar y el escultor Edgar Negret se asocian desde hace algún tiempo como compañeros de armas en los círculos del arte moderno de Colombia"¹⁶⁸³.

¹⁶⁸² Un recorte de prensa relativo a la exposición que se conserva en el archivo de José Gómez Sicre en la Organización de Estados Americanos (OEA) testifica que el crítico estuvo al tanto del evento.

¹⁶⁸³ José Gómez Sicre, material no catalogado, Archivo del Art Museum of the Americas, Organización de los Estados Americanos (OEA), Washington, D.C., citado en Ana M. Franco, "Geometric Abstraction

Tras la exposición individual en la Peridot Gallery, Negret dejó Nueva York para emprender un periodo de formación en Francia, adonde volvió a cruzarse con Ramírez Villamizar, con Obregón y tuvo, además, dos exposiciones importantes, una en el salón *Realités Nouvelles* y la otra en la galería Arnaud. Durante este periodo francés, no hay rastros de encuentros o de intercambio de cartas con Gómez Sicre, como sí los hay en el caso de Obregón.

Luego el artista se mudó a España, adonde transcurrió épocas en Barcelona, Madrid y Palma de Mallorca. Particular importancia reviste el periodo mallorquín, fechable entre 1953 y 1954. En esta isla del Mediterráneo, tras descubrir los trabajos en hierro forjado de los artesanos locales, comenzó un giro fundamental en la obra de Negret. Con la ayuda de algunos artesanos mallorquines, el artista empezó a realizar una serie de esculturas abstractas en hierro soldado y pintando, entre las cuales se cuentan *Construcción acústica* (Fig. 384) y *Señal para un acuario* (Fig. 385), que constituyen el prelude de su obra madura.

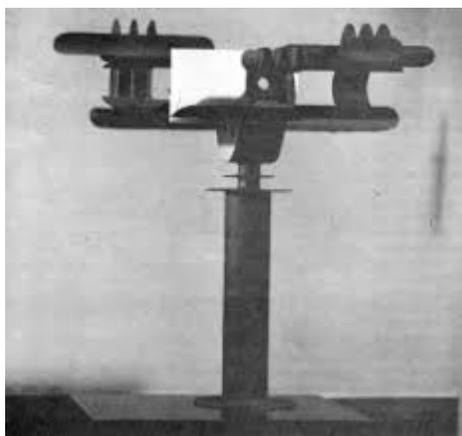


Ilustración 38427 - Edgar Negret, *Construcción acústica*, escultura en metal, Mallorca, 1953.

The New York–Bogotá Nexus”, en *American Art*, Vol. 26, No. 2, Summer 2012, ed. The University of Chicago Press/Smithsonian American Art Museum, pp. 39n1. (Traducción del autor). Negret y Ramírez Villamizar eran definidos también como “grupo de dos,” véase Álvaro Medina, “Dieciocho notas para comprender un escultor,” en *Ramírez Villamizar*, Bogotá, ed. Fondo Cultural Cafetero, 1992, p. 35.

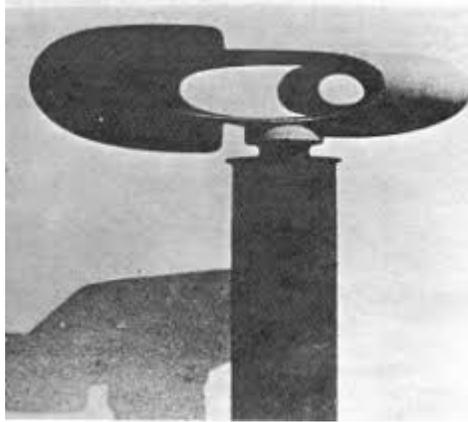


Ilustración 385 - Edgar Negret, Señal para un acuario, escultura en metal, Mallorca (España), 1953.

Creadas a partir de láminas de hierro recortadas y ensambladas por medio de soldaduras, las esculturas de este periodo aluden a los procesos industriales característicos del mundo moderno, pero se alejan de toda exaltación de las máquinas y de toda celebración del progreso. Al contrario, la fabricación artesanal, junto con la pintura monocroma con la cual el artista empezaría pronto a recubrir sus trabajos, evocan una dimensión de carácter más bien lírico y religioso ¹⁶⁸⁴. Negret construía “aparatos”, pero no se trataba de simples aparatos mecánicos, sino de aparatos “mágicos”, capaces de transformar lo industrial en espiritual.

Es justamente en este periodo mallorquín, tan crucial para la evolución de la obra de Negret, que acontece un primer contacto directo entre el artista y Gómez Sicre. Lo sabemos por la mención de un intercambio de cartas entre los dos al cual hace referencia el diplomático venezolano Raul Nass, figura cercana al funcionario cubano, en un valioso artículo sobre el escultor que apareció en 1957 en la revista *Américas*¹⁶⁸⁵. Nass relata que, mientras vivía en

¹⁶⁸⁴ Negret no seguía la línea expresionista de Obregón. Como notado por Ana M. Franco, la monocromía y la despersonalización de sus trabajos lo acercaban a la llamada abstracción “fría” que se desarrolló en Estados Unidos como alternativa al expresionismo abstracto y que tuvo entre sus protagonistas artistas como Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, Kenneth Noland, Frank Stella y Myron Stout (cfr. Ana M. Franco, “Geometric Abstraction. The New York–Bogotá Nexus”, en *American art*, vol. 26, n. 2, Chicago, 1 de junio de 2012, pp. 34-41; p. 35).

¹⁶⁸⁵ Raul Nass, “Aparatos mágicos de Edgar Negret”, en *Américas*, Washington, septiembre 1957, vol. 9 n. 9, pp. 14-19. En el artículo, Nass se define como amigo del escultor. Además, como señalado anteriormente,

Mallorca, Negret tomó la iniciativa de mostrar su obra a José Gómez Sicre. Es posible que lo haya hecho bajo sugerencia de Alejandro Obregón, quien justo en ese periodo (1953-54) empezó a exponer algunas de sus obras por medio del funcionario de la OEA; pero es posible también que ya existiera un nexo personal entre los dos, quizás desde al periodo neoyorquino del artista. De todos modos, más allá de cómo se dio el contacto, cabe subrayar como Negret, tan pronto encontró un camino original para su obra, se apresuró a mostrarlo a Gómez Sicre, en la esperanza de que este lo apreciara y le abriera las puertas de la sala de exposiciones de la OEA y de la colección del MoMA. Esto fue, de hecho, lo que sucedió. Gómez Sicre captó rápidamente el valor y la significación de la nueva obra de Negret y no se demoró en mover sus fichas para facilitar el despegue del artista.

En 1954, gracias a la intermediación del funcionario cubano, la escultura *Señal para un acuario* entró en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nass relata que Negret envió “algunas fotografías de sus esculturas en hierro a José Gómez Sicre, quien las mostró a Alfred Barr, director de las Colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York”. Esto se tradujo en la decisión de Barr de adquirir la obra; decisión que el mismo Gómez Sicre se encargó de comunicar a Negret: “La carta de Gómez Sicre – escribe Nass - con la noticia de que el Museo había adquirido la *Señal para un Acuario* sorprendió un buen día a Negret en su taller de Palma”¹⁶⁸⁶. En 1955, *Señal para un acuario* fue incluida en la colectiva *New Acquisitions* del MoMA, en compañía de *Souvenir de Venecia* de Alejandro Obregón, óleo que la institución neoyorquina adquirió ese mismo año en la personal del artista en la OEA. Gómez Sicre celebró la doble adquisición, fruto también de su trabajo, poniendo una imagen de ambas obras en la tapa del Boletín de la OEA relativo a los meses de abril, mayo y junio de 1956; y en una nota al interior de ese número, resaltó que esas dos obras, adquiridas por intermediación de la Unión Panamericana, habían sido exhibidas en el MoMA, junto con obras de grandes maestros del arte moderno como Matisse y

fue cercano a Gómez Sicre por lo menos desde cuando este último, bajo mandato de Nelson Rockefeller y del MoMA, curó la exposición interamericana que tuvo lugar en Caracas en 1948.

¹⁶⁸⁶ Ibid.

Picasso¹⁶⁸⁷. El mensaje era claro: el “modernismo” colombiano - y, por extensión, el latinoamericano - estaba alcanzado un nivel internacional y las obras de Obregón y Negret eran modelos que seguir para los artistas locales.

Entre 1954 y 1955, Negret volvió a establecerse durante casi un año en Saint-Germain-en-Laye, cerca de París, pero la relación Gómez Sicre no se interrumpió. Lo testifica la adquisición de la obra *Aparato Mágico Numero 1* de parte de Nelson Rockefeller, magnate norteamericano estrechamente vinculado a Barr y al MoMA, para el cual se sabe que Gómez Sicre hizo de consultor en la adquisición de obras de artistas latinoamericanos para su colección personal¹⁶⁸⁸. La pieza adquirida por Rockefeller figuró, entre otras cosas, en la colectiva *Artistes étrangers* que tuvo lugar el *Petit Palais* de París, al lado de otro trabajo, *Arquitectura Submarina*, que luego sería expuesto en la – a este punto inevitable - personal que el escultor realizaría en la OEA en 1956. *Arquitectura Submarina* sería incluido también, junto con la obra adquirida por Rockefeller, en la *Gulf Caribbean Art Exhibition*, una importante muestra que Gómez Sicre curó, siempre en 1956, en el Museo de Bellas Artes de Houston.

La culminación de este creciento de éxitos, todos de alguna manera relacionados con las gestiones de Gómez Sicre, fue una retrospectiva de Negret que se tuvo lugar en la OEA en 1956 (Fig. 386). Agendada ya a mediados de 1955, la muestra estuvo abierta entre el 20 de enero y el 16 de febrero. Contó con 20 obras, cuyas bases y disposición en la sala fueron diseñadas directamente por el escultor, hecho que señala la importancia que este último atribuía al evento. El guion expositivo evidenciaba la evolución de la obra de Negret, desde trabajos todavía ligados a formas y materiales tradicionales, como la cabeza de *Walt Whitman* en bronce de 1945, hasta la poesía abstracta y metálica de los *Aparatos Mágicos 2 y 3* o de *Arquitectura submarina*, todas piezas realizadas en 1954, durante el periodo mallorquín. La trayectoria de Negret desplegada en la muestra representaba un modelo

¹⁶⁸⁷ Cfr. *Boletín de Artes Visuales*, Unión Panamericana, Washington, abril-junio de 1956, pp. 74-76.

¹⁶⁸⁸ Tomo este dato de conversaciones particulares con el crítico e historiador colombiano Álvaro Medina.

ejemplar de transición del arte moderno al “modernismo”, tanto por lo que respecta las formas como los materiales.

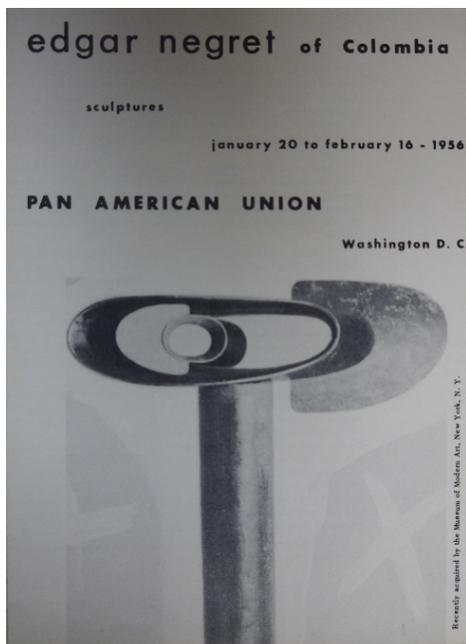


Ilustración 3828 - Folleto de la exposición individual de Negret en la OEA de 1956.

Como solía acontecer cuando Gómez Sicre tenía gran interés en un artista, el evento gozó de mucha prensa y contribuyó, de manera sensible, a posicionar el nombre de Negret como uno de los principales referentes de la vanguardia artística en Colombia y en toda Latinoamérica. Entre las consecuencias directas de la muestra estuvo otra adquisición de parte de Nelson Rockefeller (esta vez se trató de la escultura *Construcción acústica*) y también el hecho que, en 1957, *Máscara Número 3* fue incluida por Gómez Sicre en el pabellón especial que la Pan American Unión tuvo a disposición en la IV Bienal de Sao Pablo, al lado de trabajos del guatemalteco Carlos Mérida y del venezolano Alejandro Otero.

En su promoción de Negret, Gómez Sicre activó los mismos mecanismos y contactos que utilizó para Obregón. Además de organizarle una personal en la OEA, le procuró reseñas en medios prestigiosos, logró que su obra ingresara en colecciones norteamericanas que marcaban tendencia, como las del MoMA o la de Nelson Rockefeller, y lo hizo exponer en

el pabellón de la OEA en la Bienal de Sao Paulo - cosa que hizo también con Obregón - aprovechando la gran influencia que tuvo sobre las participaciones latinoamericanas en las primeras ediciones de ese certamen.

Como era de esperarse, los logros internacionales terminaron legitimando la obra de Negret en patria. La consagración llegó en 1958 con la muestra “Negret. Exposición retrospectiva, 1944-1958”, que estuvo abierta entre el 5 y el 20 de febrero en la Biblioteca Nacional de Bogotá. La exposición fue acompañada por un texto de presentación de Marta Traba, entonces alineada con el crítico cubano, en el cual se afirma que Negret representaba el comienzo de la escultura moderna en Colombia, así como Obregón el comienzo de la pintura moderna. Sin nada quitar a los méritos individuales de los dos artistas, esta afirmación de la crítica argentina resumía todo el sentido del trabajo de motivación y promoción que había sido llevado adelante, de manera consciente, por Gómez Sicre en los años anteriores.

La década dorada del “modernismo” americanista colombiano

Las exposiciones de Obregón y Negret en la OEA constituyen el punto culminante de la influencia – indirecta - de Gómez Sicre sobre la escena artística colombiana durante la época de la restauración conservadora y de la dictadura de Rojas Pinilla. Pero el influjo del cubano estaría destinado a profundizarse aún más, volviéndose cada vez más directo, tras la caída de la dictadura y el contextual despegue, en la nueva Colombia democrática, de una sinergia operativa con la crítica argentina Marta Traba, entonces figura emergente en el panorama local de las artes plásticas nacionales. Llegada al país en 1954, Traba se había vuelto pronto popular por medio de sagaces artículos de prensa y, sobre todo, de unos exitosos programas de didáctica del arte que llevó a cabo en la recién fundada televisión nacional. En la segunda mitad de los cincuenta y en los primeros sesenta, Gómez Sicre y Marta Traba compartieron una misma concepción estético-política y trabajaron de manera coordinada, volviéndose los principales promotores – aunque, por cierto, no los únicos - de una década dorada del

“modernismo” americanista colombiano, cuyos confines se podrían fijar entre la exposición de Obregón en la OEA de 1955 y el Salón Esso de Arte Joven de Bogotá de 1965.

Ante el MNAP

Gómez Sicre estuvo casi del todo ajeno a la iniciativa del Movimiento Nacional de Artes Plásticas y a los otros acontecimientos significativos que interesaron el campo artístico colombiano durante el año 1955, como los decretos impulsados por Caicedo Ayerbe. Sin embargo, el hecho que haya sido ajeno no significa que no haya estado al tanto o que no haya tratado de orientar, desde Washington, lo que estaba sucediendo en el país. Tomando posiblemente sus informaciones de Alejandro Obregón, quien, luego de la exitosa exposición en la OEA, había regresado a Colombia y se había involucrado en el proyecto del Movimiento Nacional de Artes Plásticas y, más aún, en los procesos político-institucionales que, en línea con los objetivos del MNAP, llevaron a la efímera creación de un Museo de Arte Moderno en Bogotá, Gómez Sicre dio cuenta del surgimiento del MNAP y del proyecto del museo en las páginas del *Boletín de artes visuales* de la OEA, publicación que él mismo editaba y que daba cuenta, número tras número, de los acontecimientos más importantes (exposiciones, certámenes, publicaciones, etcétera) relativos al avance del “modernismo” en Latinoamérica. No era fácil, en esa época, tener acceso a esta clase de datos, sobre todo a escala continental; y si esto fue posible se debió a la amplia y eficaz red de contactos con artistas y críticos que Gómez Sicre fue tejiendo en el transcurso de sus frecuentes viajes en la región y de su programa de exposiciones en la OEA.

El relato del funcionario de la OEA apareció en el *Boletín* de septiembre-octubre de 1955. Ocupaba un espacio singularmente amplio - una página entera - con respecto la acostumbrada brevedad de las noticias y de los comentarios que aparecían en la publicación. A pesar de que el MNAP y los decretos del gobierno surgieran al amparo de una dictadura - aspecto, de por sí, no cómodo para un representante oficial de una institución como la OEA, fundamentada en los principios democráticos -, Gómez Sicre dio

un sustancial respaldo a los procesos en curso, ya que estaban claramente orientados a fortalecer la consolidación de un sistema del arte moderno.

Sin embargo, al analizar detenidamente la nota, se aprecian algunas diferencias de perspectiva con respecto a la mirada que Óscar Delgado ofrece en su *Pequeña historia del MNAP*. En primer lugar, voluntaria o involuntariamente, el *Boletín* de la OEA invisibiliza por completo el papel jugado por Meneghetti, que Delgado, al contrario, pone al centro de su recuento; en segundo lugar, la publicación de la OEA atribuye al Estado colombiano y no a los artistas o a los críticos, la iniciativa de apoyar las artes, afirmando que el Movimiento Nacional de Artes Plásticas nació a raíz de un decreto del gobierno que preveía que cada edificio - no se especifica si público o privado - con un costo superior a medio millón de pesos, debía contar con una obra permanente de artes plásticas; y en tercer lugar, agrega un hecho que Delgado no menciona, o sea que Gabriel Giraldo Jaramillo, entonces director del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional, sería el director de una nueva revista, titulada *Plástica*, que funcionaría como vocera del MNAP.

Más allá de las posibles especulaciones acerca de la omisión del nombre de Meneghetti – este último era el contrincante natural del eje Gómez Sicre-Traba, en cuanto portador de una idea de “americanismo” modernista centrada en los grandes problemas del pueblo - la nota del *Boletín* no hace sino comprobar la atención creciente del crítico cubano hacia la escena artística colombiana, donde Obregón - uno de los artistas sobre los cuales en esa época catalizaba más su atención - era una figura de primer orden.

El hecho que, a lo largo de 1955, Gómez Sicre haya seguido de cerca los acontecimientos del campo artístico colombiano se desprende también de una pequeña nota que, ese mismo año, Alejandro Obregón envió al crítico Casimiro Eiger. Una vez puesta en marcha la creación del museo de Bogotá, el crítico cubano iba a viajar a Colombia al fin de seleccionar obras para una exposición de arte de la región del Caribe que iba a tener lugar en 1956 en el museo de Houston, en Texas (Estados Unidos). Dada esa circunstancia, Obregón no dudó

en aconsejar a Casimiro Eiger, quien estaba involucrado, junto con el mismo Obregón, en la junta directiva de la nuevo Museo de Arte Moderno, que se encontrara con Gómez Sicre y discutiera con él el proyecto y las perspectivas de la institución. “Cher Casimiro, allá va Pepe Gómez Sicre, gran entusiasta de nuestro museo; explícale como funciona o va a funcionar (el museo, *ndr*) pues él puede hacer grandes aportes de ideas y de hechos. Te va mi abrazo, Alejandro”, escribió en una tarjeta con el membrete “Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia, Calle 13, No. 9-33, OF. No. 901 – tel. 19714”¹⁶⁸⁹. Esta nota no confirma sólo que Gómez Sicre siguió de cerca el proceso de creación del museo; sino revela que, posiblemente, fue llamado en causa a la hora de definir las políticas de la nueva institución. Por cuanto en ese momento el museo bogotano no logró prosperar, el involucramiento del cubano en su historia es importante en cuanto prelude al aporte, mucho mayor, que el mismo crítico daría posteriormente a las fundaciones de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla, así como a la (re)fundación, en 1963, del de Bogotá.

Los artistas colombianos en la *Gulf-Caribbean exhibition* de Houston (1956)

La primera aparición documentada de Gómez Sicre sobre el suelo colombiano se dio a finales de 1955, cuando el crítico transcurrió algunos días en Bogotá en el marco de un viaje más amplio, de cinco semanas, durante el cual tocó diferentes países de la región al fin de seleccionar obras para una importante exposición de arte moderno de la región del Golfo de México y del Caribe que iba a tener lugar en abril del año siguiente en el Museo de Bellas Artes de Houston, en Texas (Estados Unidos), y que luego itineraría por el Museo de Bellas Artes de Dallas, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, el Instituto Carnegie de Pittsburg y otras instituciones (Fig. 387)¹⁶⁹⁰.

La curaduría de la exposición le había sido encargada por Lee Malone, el director del museo de Houston, para el cual Gómez Sicre era uno de los pocos críticos con una mirada del largo

¹⁶⁸⁹ Cfr. Archivo de Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS775, n. 0697.

¹⁶⁹⁰ El viaje comenzó el 25 de noviembre de 1955 y comprendió doce países latinoamericanos, Puerto Rico y cuatro colonias europeas.

alcance sobre el arte contemporáneo de Centro y Suramérica¹⁶⁹¹. A pesar de cierto exotismo del montaje, el resultado fue una significativa selección de 161 obras de pintura, escultura y cerámica, escogidas en base a un estricto criterio de calidad y representativas de las principales corrientes artísticas del momento en la región.



Ilustración 387 - Logo de la Gulf-Caribbean Exhibition de Houston, 1956.

En la muestra, la presencia del arte moderno colombiano fue conspicua. Se incluyeron nombres que el funcionario cubano ya había empezado a promover internacionalmente desde la OEA, como Obregón, Negret o Ramírez Villamizar – este último expuso en Washington en 1956, poco después de Negret – junto con artistas que empezaban a aparecer ahora en el radio de su mirada: Fernando Botero, Enrique Grau, Alicia Tafur y Alberto Arboleda.

¹⁶⁹¹ La exposición estaba apoyada económicamente por la firma privada de construcciones *Brown, Root & Co.* El espónsor, además de pagar todos los gastos organizativos, donó también cinco mil dólares para premios en efectivo que fueron repartidos entre los ganadores.

La nutrida participación de colombianos no es un hecho que cause extrañeza, dada la particular atención que Gómez Sicre, justo en ese periodo, estaba reservando a los artistas emergentes del país. Tampoco resulta sorprendente que el primer premio de la exposición haya sido otorgado a Alejandro Obregón, quizás el pintor al cual el crítico cubano era más cercano en ese momento. La obra ganadora fue *Ganado ahogándose en el Magdalena*, un óleo figurativo donde el tema americano es expresado fundiendo ecos cubistas y lirismo expresionista (Fig. 388)¹⁶⁹².



Ilustración 388 - Alejandro Obregón, Ganado ahogándose en el Magdalena, óleo sobre tela, 1955.

En el mencionado artículo que escribió para *Américas*, el funcionario cubano recuerda que escogió la obra durante una parada que hizo en Barranquilla. “En Barranquilla, Alejandro Obregón me esperaba con una serie magnífica de cuadros basados en las inundaciones del Magdalena ocurridas

¹⁶⁹² Además de Obregón, los primeros premios fueron otorgados al texano Seymour Fogel y al cubano Cundo Bermúdez, amigo de juventud de Gómez Sicre. Los tres recibieron un cheque de mil dólares cada uno. Otras recompensas en efectivo fueron destinadas a Carlos Mérida (Guatemala), Oswaldo Vigas (Venezuela) y Armando Morales (Nicaragua).

en esos días. La serie era sorprendente por la sutileza y la finura con que estaba tratando el tema de las cabezas de ganado en trance de ahogarse en las aguas fangosas del río. Seleccioné el que me pareció más recio en el grupo y que luego obtuvo el veredicto unánime del Jurado como Primer Premio”¹⁶⁹³. Y más adelante aclara: “Obregón me refirió cómo se le había ocurrido la idea. No había visto ahogarse res alguna en el poderoso río. Su experiencia se limitaba a la búsqueda del cadáver de un amigo que había perecido durante aquel gran percance. Lo había encontrado, verdoso, con el tono enlodado de las aguas crecidas. La idea podría ser demasiado literaria para un cuadro, tratándose de un ser humano y de un accidente, pero no lo abandonaba, lo obsesionaba. Así salió esa magnífica serie de óleos, tratados con la mayor sutileza que hasta hoy ha puesto en su obra el artista”¹⁶⁹⁴.

El significado de la exposición de Houston

Al lado de los colombianos, la exposición de Houston incluyó también artistas de Cuba, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, República Dominicana y Venezuela; además, figuraron artistas estadounidenses provenientes de estados sureños como Alabama, Florida, Luisiana, Misisipi o Texas, cuyas costas se encontraban sobre el Golfo de México. Pero cabe señalar que Gómez Sicre no fue involucrado ni en la selección y ni en la premiación de las obras estadounidenses; su competencia se limitó a los latinoamericanos.

Tomada en conjunto, la muestra de Houston representó un momento saliente en la construcción de un cambio de paradigma del arte latinoamericano y de la percepción que de este se tenía en los Estados Unidos. El relato curatorial evidenciaba que la figuración expresionista y las tendencias abstraccionistas estaban tomando el lugar del viejo realismo social. Particularmente destacada fue la participación del artista venezolano Alejandro Otero, quien expuso allí su *Colorritmo N.1* (fig. 389) – los *colorritmos* son su serie de mayor impacto sobre la historia del arte latinoamericano – el cual, gracias a la intermediación de Gómez Sicre, fue adquirida al poco tiempo por el MoMA¹⁶⁹⁵.

¹⁶⁹³ José Gómez Sicre, “Alejandro Obregón”, *op. cit*

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*

¹⁶⁹⁵ La adquisición del *Colorritmo n.1* de parte del MoMA pone al descubierto el vínculo entre la institución neoyorquina y el trabajo de Gómez Sicre con el arte moderno latinoamericano. Hasta el día de hoy, el trabajo de Otero es una de las piezas latinoamericanas que el MoMA expone con mayor regularidad en su colección permanente.



Ilustración 389 - Una imagen del Colorritmo n.1 de Alejandro Otero expuesto en el MoMA de Nueva York.

Comparando esta muestra con la exposición *32 artistas de América* que Gómez Sicre había curado en 1949, lo que se evidencia en Houston es un decidido avance de la plástica de entonación “modernista” y un correspondiente declino de la influencia de la escuela muralista mexicana, tanto dentro de México como en la región circunstante. De hecho, un objetivo declarado de la muestra era el de mostrar a críticos, galeristas y público especializado de Estados Unidos que el arte latinoamericano, a esa altura, no era solo “arte turístico” o “arte demagógico” de derivación mexicana, como era opinión difundida en el país del norte, sino que existía toda una nueva generación de creadores que se enraizaba en una específica tradición “modernista” latinoamericana – la de artistas como Matta, Lam y Tamayo - y que al mismo tiempo se incorporaba de lleno, con voz propia, en la corriente del arte universal¹⁶⁹⁶.

¹⁶⁹⁶ Cfr. José Gómez Sicre, “Arte del Caribe”, en *Américas*, Washington, vol. 8, n. 6, junio de 1956, p.32. En este artículo, Gómez Sicre atribuye la culpa de la escasa atención que había en los Estados Unidos hacia el arte latinoamericano a cierta degradación del muralismo y a la inexperiencia de los supuestos expertos. “No se puede – escribe - responsabilizar a los críticos ni a los comerciantes ni al público por esta resistencia (hacia el arte latinoamericano, *ndr*), que se origina en la década de 1935 a 1945, cuando se difundió ampliamente el llamado “arte turístico”. Por otro lado, la combinación de maestros reconocidos y jóvenes

Una nota no firmada sobre la exposición de Houston que salió publicada en la revista internacional *Visión* focaliza con claridad el problema de la imagen del arte latinoamericano en los Estados Unidos. “Con contadas excepciones – se lee –, el arte latinoamericano que se había dado a conocer en este país (Estados Unidos, *ndr*) desde mediados de la década del treinta estaba demasiado limitado a fórmulas amables y pintorescas, a un arte turístico que por lo general presentaba a las otras Américas como un perpetuo carnaval, dentro del cual, a ratos, asomaban pinturas o esculturas que pretendían proponer un mensaje político o plantear un problema social... Los críticos y los coleccionistas pensaron que el latinoamericano no era capaz más que de eso. Lo cierto era que América Latina contaba con creadores serios, ajenos a ambas tendencias, pero éstos pasaban inadvertidos ante la hecatombe de lienzos, grabados y esculturas, de “indias moliendo maíz”, “día de mercado”, “cholas bailando”, “cholas de paseo”, “carnaval en los cerros”, “muerte del líder Zutano”, “apoteosis de la revolución agraria” y “glorificación del reparto de tierras”, que traían los turistas como *souvenir* de arte. Estos temas y este arte, con escasas excepciones, se ejecutaban de un modo complaciente, sin complicaciones técnicas, sin propósitos creativos. Este indigenismo o negrismo carnevalero era un producto retórico con características pintorescas o doctrinarias. Su expresión estética giraba alrededor de un realismo anémico o de puras distorsiones sentimentales”¹⁶⁹⁷. Modificar este concepto del arte latinoamericano dentro los Estados Unidos, dando espacio a los “creadores serios”, fue sin duda uno de los principales objetivos de la *Gulf-Caribbean Exhibition* y de toda la actividad de Gómez Sicre.

A los ojos del funcionario cubano, una de las consecuencias más nefastas de la imagen negativa que tenía el arte latinoamericano era que los museos y las galerías más selectas de Estados Unidos cerraban sus puertas a los artistas de la región. Un latinoamericano lograba

emergentes que el crítico propone en Houston refleja otro de los objetivos de la exposición: trazar un canon modernista, aclarando que no se trataba de una operación arbitraria, sino de un hecho basado en una tradición específica del “modernismo” latinoamericano que el predominio de la escuela muralista, particularmente fuerte en Estados Unidos durante cierto periodo, había opacado.

¹⁶⁹⁷ “Texas, artistas y dólares”, en *Visión*, 27 de abril de 1956, p 46. Por el tono, el léxico y los argumentos es muy probable que el inspirador, si no el autor, de la nota haya sido el mismo José Gómez Sicre.

exponer sólo si podía ser afiliado a la Escuela de Paris o a la Escuela de Nueva York, como en los casos de Wilfredo Lam o de Roberto Matta, o si vivía por larga parte del año en Nueva York o había sido reconocido antes en Europa, como en el caso del mexicano Rufino Tamayo. En Nueva York, por ejemplo, escaseaban instituciones interesadas en la plástica latinoamericana. Hacían excepción el Museo de Arte Moderno, en cuya colección, gracias al criterio de Alfred H. Barr y a la intermediación de Gómez Sicre, estaban representadas muchas tendencias y nombres emergentes de la región, y la *Guggenheim Foundation*, cuyos premios Guggenheim, que se realizaban anualmente en distintos países de Latinoamérica, concluyéndose con una competencia final en Nueva York, en la cual participaban los ganadores de los distintos salones nacionales, daban lugar a la concesión de becas y premios en dinero que permitían a los artistas de permanecer por un tiempo en los Estados Unidos¹⁶⁹⁸. Sin embargo, en ambos casos, el interés no era estrictamente artístico, sino que tenía implicaciones políticas ligadas al mantenimiento de buenas relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, así como a las lógicas de la guerra fría, elementos, estos, que introducían un efecto distorsivo.

Para abrir realmente las instituciones y el mercado de los Estados Unidos a los artistas latinoamericanos era necesario primero cambiar la imagen del arte latinoamericano que se tenía en ese país. Esto fue uno de los principales objetivos de la exposición de Houston, que no por casualidad fue itinerante, así como de la entera carrera de Gómez Sicre¹⁶⁹⁹. “Desde 1946 – anotó una vez el crítico cubano en *Américas* - he tratado de demostrar por medio

1698 El Premio Internacional Guggenheim se estableció en 1956 como un reconocimiento a los logros destacados en las artes visuales y una importante manifestación de buena voluntad internacional. No exclusivamente orientado hacia Latinoamérica, el premio se desarrollaba en dos instancias: primero se realizaban salones nacionales en diferentes países del mundo y sucesivamente los ganadores de dichos salones participaban en la sesión final del premio en Nueva York. Los premios Guggenheim, a los cuales iba asociado un generoso sistema de becas, constituían una oportunidad importante para los artistas latinoamericanos y fueron otro canal por medio del cual la institucionalidad artística norteamericana intervino en la historia del arte de la región.

1699 Como en la época sucedía con frecuencia, la exposición era orientada al mercado. Las obras estaban a la venta y los coleccionistas locales las adquirían a pesar de tener que prestarlas para las etapas sucesivas de la exposición.

de exhibiciones en la Galería de la Unión Panamericana que el arte latinoamericano es algo diferente del concepto que tienen de él en Nueva York”¹⁷⁰⁰.

Otro objetivo declarado de la exposición de Houston era mostrar que el “modernismo” latinoamericano no era puramente derivativo, sino que tenía solidas raíces en el continente. Recuperando una famosa expresión de Harold Rosenberg, se podría afirmar que Gómez Sicre quiso poner en escena una “tradición de lo moderno” latinoamericano, articulando secciones especiales dedicadas a los grandes maestros del área del Caribe – Rufino Tamayo, Wilfredo Lam, Armando Reverón, Amelia Peláez – con la presentación de artistas jóvenes que, en su mayoría, participaban por primera vez en una muestra en los Estados Unidos, pero que, de una u otra forma, se reconectaban a los viejos maestros del “modernismo”. De esta manera, los pioneros del “modernismo” dialogaban con los artistas emergentes, dejando entre paréntesis toda la importante fase realista social del arte de la región.

Es posible, en fin, que la muestra haya sido pensada especialmente para quitarle influencia a la ya debilitada escuela realista social mexicana. Lo señalan algunos hechos: la exposición se realizó en Texas, un estado situado al borde con México; la zona geográfica interesada por la muestra, o sea los países con costas sobre el Caribe, correspondía al área natural de influencia de la cultura mexicana; el evento tuvo lugar dos años después del lanzamiento, por parte Gómez Sicre, del artista José Luis Cuevas, quien fue su punta de lanza para atacar, dentro de México, a la tradición muralista; como último, la muestra aconteció en correspondencia con la aparición del famoso manifiesto de la *Cortina de Nopal*, escrito a cuatro manos por Gómez Sicre y Cuevas con el objetivo de cambiar la dirección del arte mexicano¹⁷⁰¹. Es significativo también lo que Gómez Sicre escribió acerca de las obras mexicanas que fueron incluidas en la muestra: “antes (los mexicanos, *ndr*) se inclinaban por obras de contenido social o simplemente pintorescas” y “muestran ahora un extraordinario oficio en naturalezas muertas y paisajes. Esto es evidente en la intrincada composición

¹⁷⁰⁰ José Gómez Sicre, “Arte del Caribe”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁰¹ Cfr. Claire F. Fox, *Making art Panamerican*, *op. cit.*, pp. 149-159.

Laberinto Prohibido, por Gerszo; *El Pez*, por el joven Trinidad Osorio; el dibujo sombrío de José Luis Cuevas; y los luminosos melones de Alfonso Michel”¹⁷⁰².

El funcionario cubano pensó de antemano la exposición como un evento parteaguas en la historia del arte latinoamericano. “Comenzaba una nueva era para la apreciación de las artes plásticas de los países latinoamericanos ante muchos de los críticos internacionales”, comenta el artículo de *Visión*¹⁷⁰³.

La participación colombiana comprobaba esta afirmación. Ahondando el discurso comenzado con el lanzamiento de Obregón en Washington, la selección de jóvenes colombianos para la muestra de Houston señalaba la apuesta por un “modernismo” que no fuera ni turístico ni demagógico; ponía al descubierto el declino de los modelos mexicanos y evidenciaba el veto que había, desde Norteamérica, sobre el modelo guayasamiano. Al mismo tiempo, la selección señalaba el perfilarse de nuevas jerarquías en la crítica local. Cuando Gómez Sicre aterrizó en Bogotá, Rojas Pinilla estaba todavía en el poder y la influencia de Meneghetti estaba en su punto más alto. Pero las cosas cambiarían pronto y, cómplice también la guerra fría, la figura del cubano iría ganando cada vez más relieve, junto con la de Marta Traba.

A posteriori, la llegada de Gómez Sicre sobre el suelo colombiano para seleccionar obras para la exposición de Houston puede ser considerada como una primera intervención directa del crítico para contrastar el modelo de “modernismo” demagógico planteado por Meneghetti y promover, en cambio, una visión más formalista del americanismo de vanguardia. Aún antes que la dictadura de Rojas Pinilla cayera, primero la muestra de Obregón en la OEA y luego la exposición de Houston anunciaron el perfilarse de la época dorada del “modernismo” colombiano.

¹⁷⁰² José Gómez Sicre, “Arte del Caribe”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁰³ “Texas, artistas y dólares”, *op. cit.*

El “grupo Gómez Sicre”: Obregón, Negret, Ramírez Villamizar, Grau y Botero.

Luego de la exposición de Houston, Gómez Sicre siguió promoviendo internacionalmente la nueva generación de artistas colombianos, con particular atención a un círculo restringido conformado por Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Fernando Botero. No acaso Marta Traba, en una carta dirigida a Arturo Profili - secretario general de la Bienal paulista entre la II y la V edición y, en esa época, estrecho colaborador de Gómez Sicre - se refirió a este conjunto de artistas con la expresión “grupo Gómez Sicre”¹⁷⁰⁴.

La labor del crítico cubano se concentró sobre dos frentes: por un lado, organizó exposiciones en la sala de la OEA para Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Fernando Botero, quienes todavía no habían tenido una personal en ese lugar¹⁷⁰⁵; por el otro, dio visibilidad a la escuela “modernista” colombiana en la Bienal de Sao Paulo, un certamen internacional en cuyas primeras cinco ediciones (1951, 1953, 1955, 1957, 1959) Gómez Sicre tuvo mucha influencia a la hora de definir las participaciones latinoamericanas. Al mismo tiempo, una Marta Traba muy alineada con las posiciones del crítico se preocupó por defender y promocionar a estos mismos artistas dentro de los confines nacionales, valiéndose también, como herramienta discursiva, de los logros de la promoción internacional orquestada por el cubano. No acaso, el “grupo Gómez Sicre” coincide casi por completo con la llamada “generación de la escalinata”, inmortalizada en 1960 por la cámara de Hernán Díaz en una calle de Bogotá para ilustrar el libro de Marta Traba *Seis pintores colombianos*.

¹⁷⁰⁴ Marta Traba a Arturo Profili. 10 de abril de 1959, en Archivo Histórico Wanda Svevo/ *Fundação Bienal de São Paulo*, caja 5-06, carpeta 5-06, carpeta “Colombia”.

¹⁷⁰⁵ En el programa de exposiciones de la OEA del periodo 1955-1965 fueron incluidos también otros artistas de orientación “modernista” activos en la escena colombiana: Armando Villegas (peruano residente en Colombia), Guillermo Wiedemann (alemán residente en Colombia) y las artistas mujeres Judith Márquez, Cecilia Porras y Lucy Tejada. Estas exposiciones y estos artistas no se analizarán por razones de espacio.

Eduardo Ramírez Villamizar

Pocos meses después del cierre de la muestra de Negret, las puertas de la sala de exposiciones de la OEA se abrieron para otro joven “modernista” colombiano, Eduardo Ramírez Villamizar, quien, si bien hoy es conocido sobre todo como escultor, en ese momento era todavía principalmente un pintor abstracto de tendencia purista-geométrica (Fig. 390).

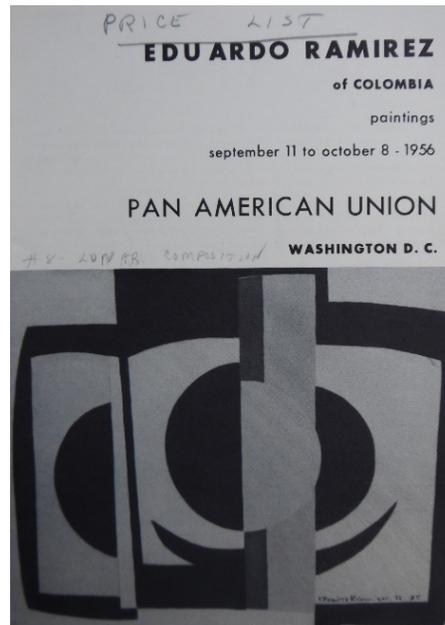


Ilustración 390 - Folleto de la exposición individual de Eduardo Ramírez Villamizar en la OEA de 1956.

Gómez Sicre conocía de primera mano la obra del artista por lo menos desde 1949, cuando algunos de sus trabajos fueron expuestos en la OEA, en el marco de la ya mencionada exposición de arte moderno colombiano realizada por impulso de la señora Uhl. Además, el *Boletín de Artes Visuales* de la OEA y unos recortes de prensa del archivo de Gómez Sicre en Washington revelan que, ese mismo año, el funcionario siguió de cerca la participación

del artista, al lado de Enrique Grau y Edgar Negret, en una exposición en la *New School for Social Research* de Nueva York¹⁷⁰⁶.

Sin embargo, existe mucha diferencia entre el Ramírez Villamizar que Gómez Sicre pudo apreciar en 1949 y el que expuso en la OEA en 1956. El primero era todavía un artista figurativo de cuño expresionista, mientras el segundo ya era un pintor abstracto de orientación geométrica. El salto estilístico empezó a delinearse a comienzo de los cincuenta, cuando Ramírez Villamizar transcurrió una época en París a estrecho contacto con el amigo Negret y en la órbita de artistas de la abstracción “fría” como Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, Robert Indiana y Agnes Martins¹⁷⁰⁷. El evento parteaguas fue una exposición personal que tuvo lugar en 1950 en la galería Arnaud. Desde aquel momento, Ramírez Villamizar dejó a un lado el expresionismo y se orientó hacia una profunda y casi religiosa búsqueda del orden, la armonía y el silencio, sin por eso desnacionalizar su obra, ya que en el Ramírez maduro abundan referencias formales a la tradición plástica americana, sobre todo precolombina, aunque despojadas de cualquier folclorismo.

“Mis pinturas – dijo el artista, refiriéndose a sus pinturas de finales de los cuarenta - eran expresionistas con temas religiosos, temas poéticos y de violencia. No la violencia directa que estamos sufriendo en Colombia, sino la violencia un poco disfrazada y poetizada. Pintaba calvarios, calaveras de animales y todo eso lo estaba haciendo sin pensar que al lado mío maduraba la verdadera violencia. Y más tarde tuve una reacción a esa violencia, pero no describiéndola, sino mostrando lo contrario de la violencia, como es el construir, el orden, la civilización”¹⁷⁰⁸.

¹⁷⁰⁶ Archivo de José Gómez Sicre, *Art Museum of the Americas*, Washington DC, recorte de prensa sin catalogar.

¹⁷⁰⁷ Ana M. Franco, “Geometric Abstraction. The New York–Bogotá Nexus”, *op. cit.*, p.35.

¹⁷⁰⁸ Ana María Escallón, “La pintura de Eduardo Ramírez Villamizar”, en *El espacio en forma. Eduardo Ramírez Villamizar: exposición retrospectiva (1945-1985)*, cat., Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1986, pp. 5-11.

Abierta al público entre el 11 de septiembre y el 8 de octubre de 1956, la personal de Ramírez Villamizar en la OEA (Fig. 391) contó con veinte telas en las cuales el artista dejaba atrás la figuración expresionista, manifestación plástica de las inquietudes de la existencia, en favor de composiciones geométricas sumamente equilibradas, que revelaban una tensión hace el recogimiento y la contemplación. El comunicado de prensa de la OEA presentaba al artista con estas palabras: “Formas limpias, meticulosas, geométricas, caracterizan su arte - un arte que es el producto de un estudio incansable, concienzudo y de una formación rigurosa, un arte que le ha ganado un lugar de primer orden en la Colombia de hoy”¹⁷⁰⁹.



Ilustración 391 - Una imagen del montaje de la exposición de Ramírez Villamizar en Washington aparecida en Intermedio el 7 de octubre de 1956.

Ramírez Villamizar se constituye, así, como otro modelo de “modernismo” pictórico para Colombia y Latinoamérica; un modelo diferente, pero no en contraste con el de Obregón. A primera vista la distancia entre los dos es abismal: si el segundo se orienta hacia una figuración abstractizante, cargada de energía y vitalismo, el primero propone una obra

¹⁷⁰⁹ Annick Sanjurjo, *op. cit.*, p. 221. Traducción del autor.

ascética, silenciosa y llena de misterio. Sin embargo, ambos se expresan principalmente por medio de la forma, dejando a un lado los contenidos anecdóticos.

Al igual que en los casos de Obregón y Negret, la exposición de Ramírez Villamizar en la OEA implicó un salto de calidad en la carrera nacional e internacional del artista. El pintor vio abrirse puertas importantes en los Estados Unidos: *Blanco y Negro*, una de las obras expuestas en Washington, pasó a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York¹⁷¹⁰; además, la exposición de la OEA fue trasladada a la Roland de Anelle Gallery de Nueva York, donde tuvo una acogida favorable de parte de la crítica y del público. Otras señales alentadoras fueron la participación del artista, en 1956, en la muestra *Contemporary Art* organizada por la Corcoran Gallery de Washington D.C., y su inclusión, el año sucesivo, en el envío colombiano a la IV Bienal de Sao Paulo, organizado por Marta Traba bajo la batuta de Gómez Sicre. Cabe mencionar también que, durante el periodo que transcurrió en los Estados Unidos, el artista, por intermedio del amigo Negret, entró en contacto con la escultora Louise Nevelson, quien influenciaría su paso de la pintura abstracta a los relieves en blanco sobre blanco, tan característicos de su producción madura.

Según un mecanismo bien consolidado, los reconocimientos internacionales terminaron legitimando y valorizando la obra de Ramírez Villamizar en patria. Establecido nuevamente en Colombia a partir de 1957 - aunque hasta 1964 siguió viviendo por largas temporadas en Nueva York -, el artista recibió un importante encargo de parte del Banco de Bogotá para realizar un inmenso mural (7,5x37mt) en el atrio del nuevo centro de operaciones de la entidad, situado en la carrera 10 con calle 14 de la capital. *El Dorado* – así se llamó la obra (Fig. 392) - fue llevado a cabo entre 1957 y 1958, recuperando y actualizando de manera consciente las tradiciones artísticas locales de la orfebrería precolombina y los retablos coloniales. Ambas estas tradiciones empleaban profusamente el oro y estaban

¹⁷¹⁰ Cfr, “Colombia en el Museo de Arte Moderno de N. York”, en *Intermedio*, 25 de noviembre de 1956, recorte de prensa en Archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Angel Argango de Bogotá, MSS775-2019.

representadas, a pocos pasos del mural del artista santandereano, por las colecciones del Museo del Oro y los retablos de las viejas iglesias coloniales del centro de la capital colombiana. El mural, cuyo título remite al mismo tiempo a la leyenda prehispánica de El Dorado y al material empleado para realizarla, logra armonizar la tradición de lo nacional con el lenguaje plástico de las vanguardias, constituyéndose como uno de los mejores ejemplos de “nacionalización de las imágenes” en sentido “modernista”, además que como una propuesta alternativa a la de Pedro Nel Gómez y de otros muralistas del pasado para tratar, en el espacio público, la relación con lo mítico y lo nacional. El crítico brasilero Federico Morais confirma esta lectura al señalar que *El Dorado* “libera al arte colombiano de una especie de timidez provincial y lo proyecta hacia el futuro, recuperando a la vez tradiciones artísticas locales”¹⁷¹¹.

Tras regresar de los Estados Unidos, el artista realizó también importantes exposiciones en galerías privadas de Bogotá y tuvo, además, una participación destacada en el Salón de Arte Moderno que tuvo lugar en 1957 en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Este evento, que aquí no se alcanza a analizar en detalle, constituyó otra etapa importante en el despegue del “modernismo” en el país. Alejandro Obregón, Fernando Botero, Edgar Negret y Ramírez Villamizar se lucieron en esa ocasión, al lado de artistas mujeres como Cecilia Porras y Judith Márquez. Asimismo, el Salón de 1957 estuvo cargado de una profunda valencia estético-política, en cuanto inauguró oficialmente el binomio “modernismo”-democracia tras la caída de Rojas Pinilla y marcó el comienzo la colección del Banco de la República, hoy en día la más influyente del país a la hora de delinear un canon de la historia del arte colombiano¹⁷¹². Ramírez Villamizar participó con *El Dorado n.2* (Fig. 393), una obra que

¹⁷¹¹ Cit. en Ana María Franco, “Eduardo Ramírez Villamizar en contexto”, en Ana María Franco (org.) *Ramírez Villamizar, geometría y abstracción*, ed. Gamma, Bogotá, 2010, p. 25.

¹⁷¹² El nexa “modernismo”-democracia no se vale solo para las artes plásticas, sino también para la arquitectura, ya que el evento tuvo lugar en la recién construida Biblioteca Luis Ángel Arango, un grande edificio “modernista”, ubicado en pleno barrio histórico de la Candelaria, que abriría oficialmente al público unos meses después de la exposición. Sobre el Salón de Arte Moderno, véase: AAVV, *Salón de Arte Moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*, ed. Banco de la República, Bogotá, 2007.

confirma que, en ese momento, su discurso apuntaba a combinar referencias nacionales y lenguaje plástico universal.



Ilustración 392 – Eduardo Ramírez Villamizar, El Dorado, relieve en madera y hojilla de oro, Antiguo Edificio del Banco de Bogotá, hoy Edificio de los Juzgados, Bogotá, 1958.



Ilustración 393 – Eduardo Ramírez Villamizar, El Dorado n. 2, óleo sobre tela, 1957.

Fernando Botero (1957)

Entre el 17 de abril y el 15 de mayo de 1957, la sala de exposiciones de la OEA hospedó una personal de otro joven artista colombiano: Fernando Botero. Más aún que en los casos de Obregón, Negret y Ramírez Villamizar, el estreno de Botero en Washington ocupa un lugar significativo dentro de su carrera, ya que fue en esa específica ocasión que el artista presentó por primera vez al público esa particular manera de tratar a los volúmenes que, de allí en adelante, caracterizaría su obra.

En los testimonios posteriores a la mitad de los sesenta, Botero tiende a omitir referencias a Gómez Sicre y al papel que este tuvo en su carrera. Esto se debe, posiblemente, a un violento choque que hubo entre ellos por razones difíciles de descifrar. Sin embargo, mirando las cosas desde una perspectiva histórica, el funcionario cubano parece haber jugado un papel relevante en el despegue de la carrera internacional del artista.

Los dos se conocieron por primera vez hacia 1955, cuando Gómez Sicre pasó por la capital colombiana para seleccionar obras en vista de la exposición de Houston. En aquel momento, Botero acababa de regresar de un periodo de formación en Italia (1952-1955) y estaba a punto de viajar por una temporada a México, donde quería estudiar de cerca la escuela muralista y la obra de Tamayo. Al ver su trabajo, el crítico cubano reconoció de inmediato el talento del joven y empezó a discutir con él la posibilidad de una exposición en la OEA.

El propio Gómez Sicre relata su acercamiento a Botero en un ensayo dactilografiado, fechable hacia la mitad de los sesenta, en el cual recorre las etapas principales de la vida y obra del artista antioqueño. “Conocí a Fernando Botero – escribe Gómez Sicre - cuando recién había llegado a Bogotá, desde su Medellín natal. Fue Enrique Grau o Alejandro Obregón, o fueron ambos, quienes me hablaron de él como de una valiosa promesa incipiente que merecía atención y me lo presentaron. Esto debe haber sido por 1954 o 1955. Había exhibido solo en Medellín y Bogotá. Sus comienzos recordaban la temática pintoresca

y hasta algo de la expresión de Wiedemann. En una monografía de 1952, se observan reminiscencias de Portinari en su obra de 1951. Hablamos de una exposición en Washington que, por diversas razones, no podía efectuarse antes de uno o dos años. Tenía que ir a México y el regreso lo haría por vía de los Estados Unidos”¹⁷¹³.

En 1955, Botero se encontraba ante una encrucijada. Durante su estadía en Italia, su obra había ganado en valores plásticos (volumen, sentido de la monumentalidad), pero se había desamericanizado. Esto quedó evidente cuando, en mayo de 1955, el artista expuso su producción europea en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Sin desconocer el talento del joven, la crítica, comenzando por Marta Traba, quedó inconforme ante lo descontextualizadas que parecían esas obras llenas de ecos de los maestros del Renacimiento italiano (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea Mantegna), de la pintura metafísica y, en particular, de un artista como Giorgio Morandi (Fig. 394). “No sé cómo podrá Botero salir de Italia, es decir, de una patria que le es falsa, para radicarse en América”, escribió la crítica argentina en una nota en *El Tiempo*¹⁷¹⁴.



Ilustración 394 - Botero, Caballos sobre la playa, óleo sobre tela, 1953.

¹⁷¹³ José Gómez Sicre papers, *Untitled Works*, box 3, folders 1-5, en Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin. Se trata de un texto insólitamente largo para los estándares de Gómez Sicre, detrás del cual se percibe la voluntad de reivindicar un papel en el despegue del artista.

¹⁷¹⁴ Marta Traba, “Columna de arte: Botero”, en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de mayo de 1955, p. 5.

Empleando su pronunciada capacidad de absorber lenguajes ajenos, Botero se había europeizado demasiado, contraviniendo a ese principio de la “nacionalización de las imágenes”, vigente desde los años veinte entre los artistas y la intelectualidad colombiana. Las opciones eran dos: persistir en un camino aislado o retomar un diálogo con la pintura americana. Consciente de las exigencias del medio local, Botero optó por la segunda opción. Puso en discusión los logros que había conseguido en Italia y empezó a confrontarse con el trabajo de Obregón, que en ese momento era el principal punto de referencia en la escena “modernista” colombiana.

Obregón había regresado a Colombia dos meses después de Botero. El éxito de la exposición de Washington y el abierto apoyo de críticos influyentes como Meneghetti, Gómez Sicre y Marta Traba, le permitieron recuperar rápidamente su viejo papel de liderazgo dentro de la escena de avanzada. Era el artista con el cual había que medirse. Botero entonces abandonó la atmosfera silenciosa, las masas redondeadas y firmes y los grandes planos coloreados de manera uniforme que caracterizaban sus obras del periodo italiano, para experimentar una pintura más vibrante, dinámica y expresiva. Su obra se hizo más angulosa y aparecieron pequeños planos fragmentados, coloreados a veces de forma estridente. Evidente en la forma, la influencia de Obregón se manifestaba también en el plano de las temáticas. Aparecieron, por ejemplo, representaciones de gallos (Fig. 395), un animal que recorre con frecuencia en la pintura de Obregón y que, en obras como *Cantaclaro de noche* (1956), asume también el valor de un símbolo de resistencia frente a la dictadura de Rojas Pinilla, lo que hace suponer un alineamiento de Botero con Obregón también en lo político¹⁷¹⁵. Al mismo tiempo, comenzaron a aparecer naturalezas muertas con elementos tropicales que aludían de manera directa a lo americano. En términos generales, se puede hablar de una “americanización” de la pintura de Botero por la vía de Obregón. Pero no se puede soslayar que en el antioqueño aparecen también claros ecos del colorismo Tamayo,

¹⁷¹⁵ La figura del gallo como símbolo político en contra de la dictadura aparece en la obra de Obregón hacia 1955, en correspondencia con el giro autoritario del gobierno de Rojas Pinilla y con el naufragio de la iniciativa del MNAP.

el gran renovador de la pintura mexicana, que a esa altura constituía un referente de primer plano tanto para el mismo Obregón como para el “modernismo” de toda Latinoamérica.

En un estudio sobre la época temprana del artista, Christian Padilla presenta de la siguiente manera el acercamiento de Botero a Obregón: “Una vez desestimadas las primeras obras que había presentado en Colombia, Botero encontró en su admiración por Obregón un lenguaje novedoso en el cual comunicarse en términos más contemporáneos. Los primeros y tímidos intentos por adentrarse en esa geometría prestada fueron los bodegones de 1955, y rápidamente la fragmentación se estilizó en espacios más dinámicos y sueltos por medio de formas orgánicas y naturalezas muertas más complejas. Al igual que en la pintura de Obregón, en la de Botero apareció una serie de gallos (1956); esta le permitió aprovechar una figura viva que le exigía un tratamiento más expresivo que el de los objetos dispuestos en *Bodegón rojo* (1955)”¹⁷¹⁶.



Ilustración 395 - Fernando Botero, Muchacho con gallo, gouache sobre cartón, ca. 1956.

Pero Botero, quien iba en busca de una voz propia, no se quedó a la sombra de Obregón. Lo atravesó para luego seguir evolucionando. En particular, viajó a México para confrontarse directamente con dos de las principales fuentes del arte moderno

¹⁷¹⁶ Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963*, Bogotá, ed. Fundación Proyecto Bachué, 2012, pp. 74-75.

latinoamericano: la tradición muralista, de la cual apreciaba la búsqueda de la monumentalidad, y la renovación representada, dentro de esa misma tradición, por Rufino Tamayo, cuyo neocubismo colorista era, en ese momento, un claro referente también para Obregón y otros artistas latinoamericanos. Profundamente universal, pero al tiempo profundamente arraigada en lo mexicano y en lo americano (esto último sobre todo por su dimensión cromática y por sus referencias a la cultura popular y a la plástica prehispánica), la pintura de Tamayo fue erigida a modelo por críticos como Marta Traba y Gómez Sicre, quienes veían en su combinación de lo particular con lo universal la ruta maestra a seguir para el nuevo arte latinoamericano. No extraña, por lo tanto, el afán que Botero mostró por confrontarse con el peculiar americanismo de Tamayo.

Cuando viajó a México, Botero iba también en busca de nuevos estímulos creativos para preparar la exposición de la OEA que había acordado con Gómez Sicre. No hace falta recordar la importancia que en esa época tenía, para un joven latinoamericano, exponer en Washington. Un eventual éxito significaba la apertura del inmenso y rico mercado estadounidense, la posibilidad de entrar en colecciones importantes, como la del MoMA o de Nelson Rockefeller, junto con una legitimación casi automática en el país de origen. No sorprende, por lo tanto, que muchos artistas – y Botero, quizás, más que otros, debido a su marcado talante empresarial – dieron lo mejor de sí a la hora de preparar su primera muestra personal en la OEA, logrando, en algunos casos, dar un salto significativo en su producción, tanto en términos de calidad como de maduración estilística.

Una vez llegado al país azteca, el artista se vinculó con la galería de Antonio Souza, el *marchand* de Tamayo, y siguió manteniendo contactos con Gómez Sicre. Pero algo no funcionó de la forma esperada y la muestra en la OEA tuvo que ser aplazada. Al parecer, el crítico cubano quedó inconforme con la influencia demasiado evidente de Tamayo y de otros artistas mexicanos en la obra que el colombiano estaba realizando en México. “Estuvimos en contacto epistolar frecuente – escribe Gómez Sicre - y recuerdo que al acercarse la fecha que habíamos marcado me hizo llegar unas diapositivas de algunos

trabajos producidos en aquel país. Pintor de rápida asimilación ambiental, se había dejado impresionar demasiado por la nueva figuración mexicana y se transparentaban las influencias de Rufino Tamayo (Fig. 396), de Ricardo Martínez, de Guillermo Meza y de otros. Se lo hice ver, a pesar de que en dichas obras estaba ya palpable su seguridad técnica. Esta impregnación de un medio fuerte sobre su obra, era simplemente el primer paso en el camino del desarrollo de una personalidad. No era, aquel, avatar propicio para presentarse por primera vez fuera de Colombia. Me pidió una nueva fecha para meses más tarde del turno señalado, para el cual todavía faltaba algún tiempo. Me expresó su propósito de volver a Colombia, para retomar ambientación, temática, etc., y así le vi gradualmente descubrir el color delicado de Obregón y desarrollarlo con seguridad muy propia. Era un punto de apoyo del cual podía salir sin lesionar su concepto ni comprometer sus posibilidades futuras. Obregón era una puerta abierta que lo llevaba a distintos caminos, sin obligarlo a una servidumbre asfixiante”¹⁷¹⁷.



Ilustración 396 - Fernando Botero, Experiencia sentimental, óleo sobre tela, 1956.

Esta negativa de Gómez Sicre arroja luces sobre las razones que pudieron empujar a Botero a destruir la casi totalidad de los cuadros que pintó durante sus primeros meses en

¹⁷¹⁷ José Gómez Sicre papers, dactilografiado inédito, en *Untitled Works*, box 3, folders 1-5, en Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin.

México¹⁷¹⁸. Estaba insatisfecho consigo mismo. Sabía apropiarse eficazmente de los estilos ajenos, pero no lograba todavía alcanzar un estilo propio. Las perplejidades de Gómez Sicre lo pusieron bajo presión y lo sumieron en una crisis profunda de la cual saldría, siempre en México, con un descubrimiento clave en su carrera: una particular manera de aumentar la percepción de los volúmenes de los objetos. “Un día que dibujé una mandolina – dijo el maestro en una entrevista - y por equivocación puse un punto diminuto en lugar de la apertura de sonido en medio de la caja, el instrumento daba una impresión de hinchado, masivo...”¹⁷¹⁹.

Es posible que las perplejidades manifestadas por Gómez Sicre en vista de la exposición en la OEA hayan servido para alejar a Botero de un tamayismo demasiado literal, proyectándolo hacia la definición de su propia dimensión plástica. De hecho, cuando finalmente logró presentarse en la OEA, expuso una serie de trabajos – en su mayoría naturalezas muertas - donde la influencia del color de Obregón y de Tamayo aparece balanceada por una original búsqueda del volumen (Fig. 397). El comunicado de prensa de la OEA subraya este aspecto cuando define a Botero como un “representante de la corriente progresista recientemente adoptada por los artistas colombianos de la joven generación, entre los cuales ocupa un lugar de primer orden por la monumentalidad de sus formas y su audaz uso del color”¹⁷²⁰.

¹⁷¹⁸ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, ed. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978. p. 459.

¹⁷¹⁹ Fernando Botero, ed. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1987. p. 35 (cit. en cit. en Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963*, op. cit., p.91, n.85). Como recuerda Padilla, “la anécdota sobre este encuentro con el volumen ha sido narrada en la mayoría de las monografías dedicadas a Botero”. Entre estas vale la pena citar Ana María Escallón, “Entrevista con Fernando Botero”, en *Fernando Botero, nuevas obras sobre lienzo*, Villegas Editores, Bogotá, 1997. p. 62; Fausto Panesso, *Los intocables*, Ediciones Alcaravan, Bogotá, 1975; Juan Carlos Botero, *El arte de Fernando Botero*, ed. Planeta Colombia, Bogotá, 2016.

¹⁷²⁰ Annick Sanjurjo, *Contemporary Latin American Artists. Exhibitions at the Organization of American States (1941-1964)*, op. cit., p.248. Traducción del autor.



Ilustración 397 - Fernando Botero, *Mandolina sobre una silla*, óleo sobre tela, 1957.

Al igual que en ocasión de la muestra de Obregón, la crítica norteamericana Leslie Judd Porter publicó una reseña sobre el *Washington Post* en la cual mencionó la cercanía de Botero a Obregón, pero destacando la búsqueda original del antioqueño en el terreno del volumen. “El trabajo de Botero – escribió - es muy parecido al de su compatriota Alejandro Obregón, quien ha tenido un gran éxito en este país. Tanto en el color como en la temática existe una marcada similitud, pero la búsqueda de Botero de lo monumental es muy personal. Él magnifica la forma de sus colosales bodegones hasta que parecen arquitectura [...]”¹⁷²¹

Desde el punto de vista histórico-artístico, la muestra en la OEA constituye un pasaje clave en el camino de Botero hacia la definición de su peculiar estilo, caracterizado por una combinación de humorismo, colorismo y tratamiento monumental de los objetos. Sin embargo, la exhibición estuvo lejos del ruidoso éxito de la de Obregón. No hubo ninguna

¹⁷²¹ Leslie Judd Portner, “Art in Washington”, en *The Washington Post and Times Herald*, Washington, 28 de abril de 1957, sección F, p. 7 y 87.

canonización instantánea y el MoMA no adquirió ninguna obra. El artista había encontrado su camino, pero el resultado de la exposición no había sido el triunfo que, quizás, esperaba.

El paso siguiente, en la trayectoria del artista, fue adaptar su descubrimiento plástico relativo al volumen a la representación de la figura humana. No es posible, en este estudio, seguir paso a paso la evolución de la obra del antioqueño (para esto se remite a los trabajos de Christian Padilla¹⁷²²), pero es importante señalar que, luego de la exposición en Washington, el artista, contrariamente a varios de sus colegas, quienes se volcaron hacia la abstracción, siguió manteniéndose en el surco de la figuración y, al mismo tiempo, siguió proponiéndose de hacer pintura americana, tanto en la forma como en el contenido.

Por el lado de la forma, sobresale una voluntad de acercarse a la figura humana a partir de una combinación de modelos distintos: la plástica prehispánica, en particular la agustiniana, el Renacimiento italiano, con especial referencia a las figuras colosales de Andrea Mantegna, y el muralismo mexicano, que solía monumentalizar la figura humana a través de soluciones derivadas tanto de la tradición clásica como del expresionismo y de otras corrientes de vanguardia del siglo XX. Sin embargo, acerca de este último punto, es oportuno aclarar que, mientras en los mexicanos la búsqueda del volumen apuntaba a enfatizar el heroísmo revolucionario y los sufrimientos del pueblo, en Botero, como también en Enrique Grau, este artificio plástico adquiere un sentido antiheroico y sus efectos son, en larga medida, humorísticos.

La Camera degli Sposi (Homenaje a Mantegna) (Fig. 398) es sin duda el trabajo más representativo de Botero en cuanto a búsqueda de la monumentalidad en el tratamiento de la figura humana. Se trata de una tela de grandes dimensiones, pintada en 1958 y desafortunadamente perdida. De ella solo existe una foto en blanco y negro tomada cuando

¹⁷²² Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963, op. cit.*; y Christian Padilla, *El joven maestro. Botero: obra temprana (1948-1963)*, ed. Museo Nacional de Colombia, 2018, catálogo de la homónima exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional de Colombia entre el 4 de agosto y el 28 de octubre de 2018.

la obra fue presentada, resultando la ganadora, en Salón Nacional de Artistas de 1958. Pero existe también una segunda versión, que el artista realizó en 1961, posiblemente tras darse cuenta de la irreparable pérdida del original¹⁷²³. La referencia a Mantegna es explícita ya desde el título (la obra reinterpreta un célebre fresco que el artista pintó en el palacio ducal de Mantua y que es conocido, justamente, con el nombre de *La camera degli sposi*) pero, como ha sido notado, el hieratismo y la solidez de las masas de las figuras representadas remiten también a la estatuaria agustiniana, que, además, es citada de manera casi que literal en la posición y en la relación de tamaño, con respecto al cuerpo, de los avambrazos del personaje ubicado abajo a la derecha¹⁷²⁴.

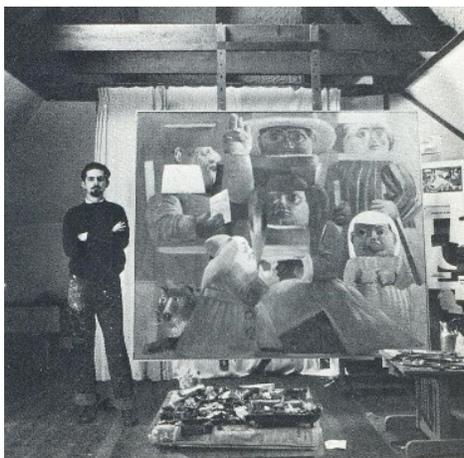


Ilustración 398 - Fernando Botero frente a *La camera degli sposi*, 1958. La pintura está perdida; una versión posterior de la misma se conserva en el Museo Hirshhorn de Washington D.C.

¹⁷²³ La primera versión de *La camera degli sposi* (*Homenaje a Mantegna*) fue vendida durante una muestra del maestro en la Gres Gallery de Washington, en 1960, pero desde ese momento se han perdido sus huellas. La foto de esa versión apareció en la revista *Semana* del 9 de septiembre de 1958. La segunda versión se conserva en la colección del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.

¹⁷²⁴ Acerca de la relación de la obra con la estatuaria prehispánica véase Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963, op. cit.*, pp. 105-106. El nexos entre Botero y la estatuaria agustiniana hace pensar en una reanudación, difícil decir cuánto consciente, del discurso en favor de un redescubrimiento, en clave moderna, de la plástica agustiniana que Juan Friede se había esforzado de proponer, años antes, a los artistas colombianos como vía para crear un arte genuinamente americano. Por otro lado, con respecto a la relación con Mantegna, cabe notar que luego de esta obra las búsquedas formales de Botero se centraron también en el diálogo y la asimilación de otros grandes maestros de la historia del arte universal, por ejemplo, Leonardo da Vinci, en la serie de las Mona Lisas niñas (ca. 1959), y Velázquez, en la serie del niño de Vallejas (ca. 1959).

Al lado de una búsqueda de lo americano en la forma - búsqueda que se concreta con unas referencias agustinianas que traen a la memoria las ideas de Juan Friede -, Botero empezó a buscar lo americano también en los temas. Poco sensible a la tradición del arte socialmente comprometido del muralismo mexicano y a toda forma de indigenismo, pero también poco adepto a soluciones de carácter formalista, el artista se midió con la representación, estrictamente figurativa, de temas ligados a la cultura popular y vehiculados por los medios de comunicación de masa. Un ejemplo significativo es *La apoteosis de Ramón Hoyos* (Fig. 399), una tela de grandes dimensiones que fue presentada, fuera de concurso, en el Salón Nacional de Artistas de 1959. La obra representa al célebre ciclista antioqueño Ramón Hoyos que, lanzado hacia el triunfo, pasa por encima a sus competidores amasados en el suelo. “Extraído el tema de las noticias y el diario acontecer colombiano, la obra no podía ser menos que tomada como un antecedente nacional del pop art, donde se ponía al servicio del arte colombiano una posición internacional que dialogaba con las vanguardias”, comenta Christian Padilla¹⁷²⁵.

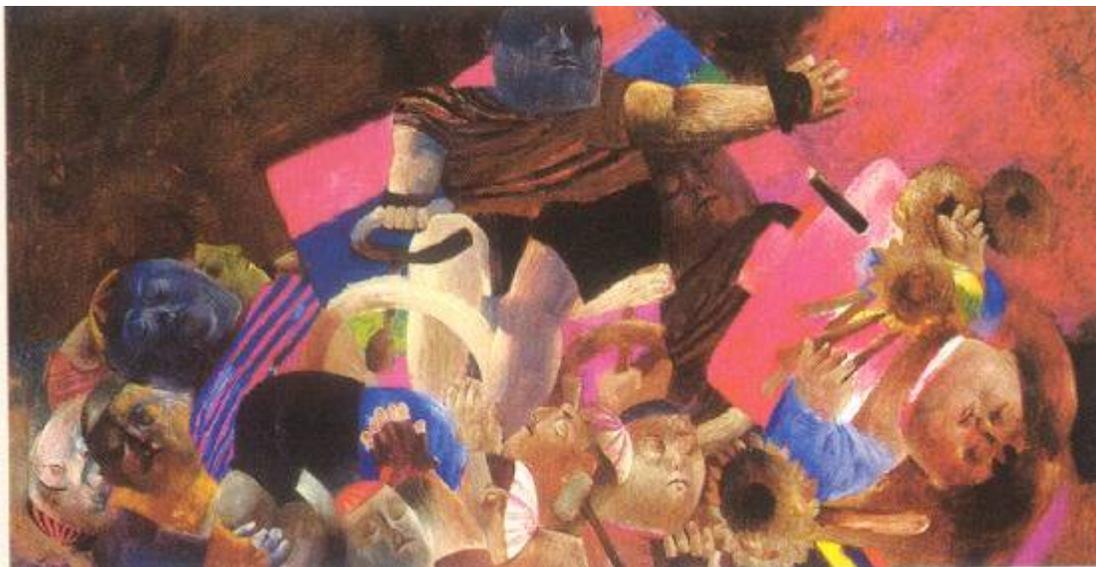


Ilustración 399 - Fernando Botero, *La apoteosis de Ramón Hoyos*, óleo sobre tela, 1959.

¹⁷²⁵ Christian Padilla, *El joven maestro. Botero: obra temprana (1948-1963)*, op. cit., p. 40.

Botero se fue entonces progresivamente emancipando de la influencia de Obregón para construir un lenguaje personal, americano tanto en las formas como en el contenido. Inmune frente a las sirenas del abstraccionismo y de la figuración neocubista o abiertamente primitivista, abrió un nuevo camino para el arte colombiano – un camino basado sobre una nacionalización de algunos aspectos del pop art – cuyo principal heredero sería Beatriz González.

Pero estas adquisiciones no serían definitivas. Ya en el bienio 1959-1960 asistimos a un decidido viraje del artista hacia la neofiguración, una tendencia de alcance internacional puesta en boga por la exposición *New Images of Man*, que tuvo lugar en el MoMA en 1959¹⁷²⁶. No se trataba de una corriente organizada, dotada de un manifiesto y de unos principios teóricos definidos, sino de una sensibilidad que se había manifestado en occidente durante los años anteriores, llevando varios artistas - entre los más significativos están el francés Dubuffet, el inglés Bacon y el norteamericano De Kooning (Fig. 400) – a reintroducir la figura humana en el arte, luego de un periodo de hegemonía abstraccionista. Pero la imagen del hombre vehiculada por la neofiguración no tenía nada de apolíneo o clasicista; era una imagen dionisiaca, trágica, desgarrada, muy próxima a la postura filosófica del existencialismo. Para dar forma al hombre moderno, desligado del trascendente y de la tradición, sólo ante un universo informe y caótico y disociado frente a un mundo político dividido en bandos irreconciliables, los artistas se sirvieron de las soluciones estilísticas elaboradas por el expresionismo abstracto y el informalismo, consiguiendo resultados pasmosos, pero de indudable fuerza expresiva.

¹⁷²⁶ Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963*, op. cit., p.121.



Ilustración 400 - Willelm De Kooning, *Woman I*, mixta sobre lienzo, 1950-52.

La neofiguración implicaba una crítica a la modernidad, pero no se traducía en propuestas políticas de carácter izquierdista o populista. Por esta razón, no solo no fue obstaculizada, sino que fue alentada y promovida desde el MoMA – institución que en 1959 formalizó la existencia de esta corriente – y, por extensión, desde el establecimiento liberal-progresista norteamericano. Sin desviar radicalmente de sus búsquedas, Botero se acercó a la neofiguración ya hacia 1959 con sus series del *Niño de Vallecas* (Fig. 401) y de la *Mona Lisa niña*, además que con unas inquietantes pinturas de obispos; pero ahondó aún más en esta dirección cuando, en 1960, contando con una beca de la Fundación Guggenheim, pudo mudarse a Nueva York, la nueva capital internacional del arte moderno, donde estaba todavía fresco el eco de la exposición *New Images of Man*. Aproximándose a la neofiguración, el artista no solo dio un nuevo giro “modernista” en su trayectoria – el primero es representado el picassismo inicial de Sino¹⁷²⁷ -, sino que se alineó con una corriente “autorizada” internacionalmente. Fue por esto, quizás, que en 1961 el MoMA se decidió finalmente a comprarle una tela, *Mona Lisa de doce años* (Fig. 402), determinando así un salto en su carrera.

¹⁷²⁷ Véase cap. 11.



Ilustración 401 - Fernando Botero, El niño de Vallecas, óleo sobre tela, 1959.



Ilustración 402 - Fernando Botero, Mona Lisa de 12 años, óleo sobre tela, 1959.

Pero el acercamiento de Botero a la neofiguración no puede ser comprendido a fondo sin relacionarlo con la actividad de promoción de una variante latinoamericana de esta corriente que, entre finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, llevaron a cabo de manera sinérgica Marta Traba y José Gómez Sicre, proponiendo como modelo a seguir el

mexicano José Luis Cuevas, artista profundamente admirado por ambos¹⁷²⁸. La pluma de Marta Traba apoyó el “feísmo” de Botero ya hacia 1959, poniéndolo en relación con el trabajo de Cuevas y Bacon. “El expresionista actual – escribió la crítica argentina, reseñando una exposición del artista en Bogotá– crea humanidades tremendas o incoherentes, como las de Francis Bacon o José Luis Cuevas, no solo ataca marginalmente la forma, sino que la fustiga, la desbarata, la ridiculiza y la sobrepasa. La pintura figurativa más notable de nuestra época se enrola en esta línea áspera, creativa y autónoma, que nos hace parecer académica la rebeldía de los antiguos expresionistas. Botero... está lleno de esta corriente”¹⁷²⁹.

Alrededor de Cuevas, Traba y Gómez Sicre fueron tejiendo una red de artistas neofigurativos latinoamericanos en la cual Botero era, junto con Carlos Granada, el principal representante colombiano. Esto emerge claramente del relato curatorial de la exposición *Neo-figurative painting in Latin America* que Gómez Sicre organizó en la OEA entre abril y mayo de 1962. En esta muestra, que puede ser considerada una versión latinoamericana de *New Images of Man*, Colombia estaba representada por Fernando Botero, en compañía de Carlos Granada, Argentina por Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Carolina Muchnik, México por Cuevas, Nicaragua por Armando Morales y Panamá por Alberto Dutari y Guillermo Trujillo¹⁷³⁰. La portada del plegable de la exposición reproducía una obra de Cuevas (*Reclynig nude*- Fig. 403), mientras al retro aparecía un obispo de Botero (Fig. 404), señal inequívoca de la importancia atribuida por Gómez Sicre a este artista dentro del proyecto neofigurativo latinoamericano.

¹⁷²⁸ Acerca del papel jugado por Gómez Sicre y Marta Traba en la propagación de la neofiguración véase Alessandro Armato, “Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica”, en *Anuario TAREA*, n.2, Buenos Aires, 2015, pp. 188-199.

¹⁷²⁹ Marta Traba. “Exposición Botero”, en *Semana*, Bogotá, 12 de noviembre de 1959. Cit. en Christian Padilla, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963*, op. cit., p. 113.

¹⁷³⁰ Cfr. Annick Sanjurjo, *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*, op. cit., p. 378.

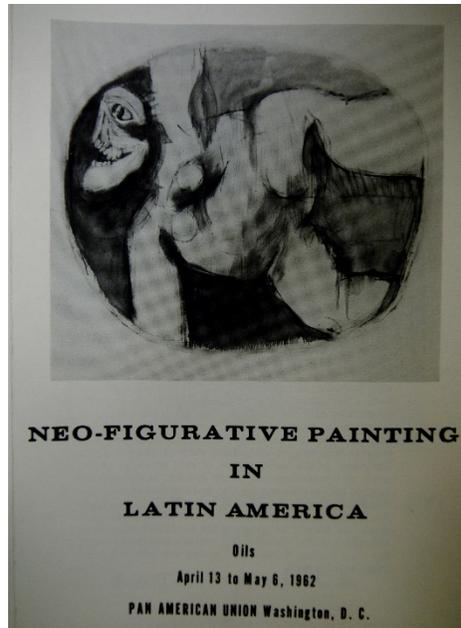


Ilustración 403 - La portada del folleto de la exposición Neo-figurative painting in Latin America que tuvo lugar en la OEA entre abril y mayo de 1962.



Ilustración 404 – Fernando Botero, Obispo, obra reproducida en el folleto de la exposición Neo-figurative painting in Latin America.

A grandes rasgos, la relación entre Botero y Gómez Sicre se articula en torno a dos fases salientes. Una primera fase, delimitable entre 1955 y 1957, concierne la preparación de la personal del artista en la OEA; y una segunda fase, a comienzo de los años sesenta, corresponde al periodo en el cual Botero se radicó en los Estados Unidos y estuvo cercano a la neofiguración. La primera fase tuvo un acento americanista y fue crucial para la definición del lenguaje maduro del artista; la segunda, en cambio, fue marcada por una orientación de corte “modernista” e internacionalista, que luego el artista abandonaría para volver a una figuración más compuesta, donde el humor prima sobre la angustia y lo popular sobre lo internacional. Pero ambas fases contribuyeron de manera determinante al despegue internacional del artista.

Enrique Grau (1958)

El último integrante del “grupo Gómez Sicre” en tener una personal en la OEA fue Enrique Grau Araujo. El funcionario cubano conocía su obra por lo menos desde 1949, cuando el artista expuso con Negret y Ramírez Villamizar en la *New School of Social Research* de Nueva York, pero comenzó a interesarse realmente en su pintura solo cuando este se alejó del expresionismo para orientarse hacia una figuración abstractizante, en la cual el recurrir de las formas geométricas se combinaba con la presencia de objetos simbólicos (no narrativos) evocados por medio de soluciones neocubistas. La muestra estuvo abierta entre el 14 de marzo y el 11 de abril de 1958 y representó el punto de máximo acercamiento de Grau al “modernismo”. Un ejemplo de las pinturas y de los dibujos que componían la exhibición es *Elementos bajo un eclipse* (1957 – Fig. 405), donde una base constructiva de impostación geométrica acoge una serie de elementos inherentes al tema del eclipse, pero que no llegan a constituir una narración. Detrás de obras como esta, donde una estructura constructiva se combina con sutiles armonías cromáticas y con la presencia de elementos a-históricos (cosas-símbolo) relativos a un dato tema, se percibe la influencia de Rufino Tamayo y

Alejandro Obregón, quienes se confirman, así, los principales puntos de referencia para los jóvenes colombianos de la época.



Ilustración 405- Enrique Grau, Elementos para un eclipse, óleo sobre tela, 1958.

En el folleto de la exposición, Grau es presentado como uno de los principales exponentes del “modernismo” colombiano. “During the last ten years – se lee-, modern painting has achieved maturity in Colombia. Characterized by richness of color, imaginative treatment of subject matter, and strict discipline, it has won wide international recognition. Outstanding among the dozen or more important creators composing the vanguard is the figure of Enrique Grau Araujo. Tireless in artistic labors, he is remarkable for the constant evolution to be noted in his work”¹⁷³¹

También en el caso de Grau, Gómez Sicre no se limitó a organizar y dar resonancia a la exposición del artista en la OEA, sino que se comprometió en primera persona para que el pintor pudiera tener salidas en otros espacios dentro de los Estados Unidos. Uno fue la galería Roland de Aenlle, que por esa época constituía la principal vitrina neoyorquina para el trabajo que el funcionario cubano llevaba adelante en Washington. La galería replicó la

¹⁷³¹ Annick Sanjurjo, *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*, op. cit., p. 279.

exposición de Grau, así como había hecho con la de Ramírez Villamizar y de varios de los integrantes del “modernismo” latinoamericano que pasaron por la OEA. Pero Enrique Grau, artista de índole marcadamente figurativo, nunca se sintió del todo a gusto con el “modernismo”. Por su misma admisión, no empatizaba con la abstracción y pocos años después de su personal en la OEA protagonizó una radical vuelta a la figuración que, como sucedió en el caso de David Manzur, aunque no en el caso de Botero, lo apartó de los circuitos internacionales (Fig. 406).



Ilustración 406 - Enrique Grau, Muchacho con sombrilla, óleo sobre tela, 1964, colección Art Museum of the Americas, Washington D.C.

El liderazgo de Marta Traba

¿Qué sucedía en Colombia mientras Gómez Sicre promocionaba los jóvenes “modernistas” del país en la OEA y en Houston? Hasta que Rojas Pinilla estuvo en el poder, el panorama no sufrió grandes cambios, pero con la caída de la dictadura (1957) y la posterior llegada a la presidencia de Alberto Lleras Camargo (1958) se crearon las condiciones políticas para una consolidación del “modernismo” de corte más formalista. En el mutado contexto político, el respaldo que Gómez Sicre venía proporcionando ya desde hace años a un selecto grupo de artistas empezó a encontrar apoyo institucional dentro del país y - hecho decisivo

- vino a integrarse con la apasionada labor crítica de la argentina Marta Traba, quien había llegado a Bogotá en 1954, a raíz de un matrimonio contraído en París con el periodista Alberto Zalamea, hijo de Jorge Zalamea, el influyente intelectual y político de la generación de “los nuevos”.

Los contactos interpersonales que el crítico cubano mantuvo con diferentes artistas colombianos ya a partir de finales de los cuarenta y la serie de exposiciones que dedicó a estos últimos en la OEA entre 1955 y 1958 evidencian que su compromiso con la consolidación del “modernismo” colombiano precedió el de Marta Traba, cuya acción militante se intensificó solo luego de la caída del dictador, integrándose con la del funcionario de la OEA.

La compatibilidad entre Marta Traba y Gómez Sicre estaba ligada a sus convicciones estéticas. Ambos aborrecían el arte para turistas, el arte dirigido y el arte populista; asimismo, apuntaban a encauzar la plástica joven latinoamericana en el surco del “modernismo” internacional, aunque cuidando que no perdiera su especificidad regional. Si, en lo empírico, el papel de Gómez Sicre fue el de promover internacionalmente una nueva generación de artistas colombianos, el de Traba fue el de abrir una brecha dentro del amplio frente americanista al interior de Colombia, que se había rearmado alrededor de Arístides Meneghetti. Tanto Gómez Sicre como Marta Traba coincidían en considerar que una genérica intención americanista no era suficiente para validar la obra de un artista. A sus ojos, lo más importante era la calidad; una calidad capaz de sostener comparaciones a nivel internacional. Por esto, ambos se dedicaron a seleccionar artistas cuya obra fuese “exportable” y que, al mismo tiempo, fuesen dispuestos a dejar atrás los tonos demagógicos, reivindicatorios y victimizantes en favor de una plástica de orientación más formalista, si bien no unidimensional en cuanto a estilo.

Marta Traba llevó a cabo su labor combinando diferentes actividades: conducción de programas televisivos, enseñanza universitaria, ejercicio de la crítica en diferentes medios

de prensa, curaduría de exposiciones¹⁷³². Empezó ya bajo el gobierno de Rojas Pinilla, pero sus esfuerzos se fueron intensificando tras la caída del general, bajo el amparo político del liberalismo moderado y modernizador de Alberto Lleras Camargo, quien asumió la presidencia del país en 1958, y con el respaldo institucional de la OEA.

¿Pero quién era Marta Traba? ¿Cómo llegó a ocupar una posición de liderazgo en el campo artístico colombiano? Hija de inmigrantes gallegos, nació en Buenos Aires (Argentina) en 1930 y se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Su primera pasión fue la literatura, sin embargo, al tomar unos cursos de arte en la UBA con el crítico “modernista” y antiperonista Jorge Romero Brest, empezó también a entusiasmarse por la historia del arte y, en particular, por el arte moderno. Desde aquel momento, su vida intelectual se movió sobre dos binarios: la escritura de novelas y el ejercicio de la crítica de arte; y es sobre este segundo aspecto - el que más causó revuelo y le dio notoriedad mientras estuvo en vida, sobre todo en Colombia - que se concentran las páginas siguientes.

El encuentro con Jorge Romero Brest fue un episodio determinante en su vida. El crítico no demoró en darse cuenta del talento de la joven y cuando, en 1948, fundó la revista *Ver y estimar*, le ofreció el cargo de secretaria de redacción, permitiéndole también publicar sus primeros artículos de crítica de arte. La de *Ver y estimar* fue una experiencia significativa, pero no duradera. Ya en 1949, Traba se embarcó hacia Europa en compañía del mismo Romero Brest y de Damián Bayón, otro joven colaborador de *Ver y estimar* destinado a ganar notoriedad como crítico de arte, con el objetivo de profundizar sus conocimientos histórico-artísticos y tomar contacto directo con las fuentes del arte moderno.

Romero Brest se configura entonces como el primer maestro y mentor de Marta Traba y este elemento, considerando la postura “modernista” y antiperonista del crítico, arroja luz

¹⁷³² Para un recuento y un análisis de estas actividades véase la biografía de Marta Traba escrita por Victoria Verlichack (*Una terquedad furibunda*, Universidad Tres de Febrero/Fundación Proa, Buenos Aires, 2002) y el volumen de Nicolás Gómez Echeverri, *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*, Ed. Uniandes, Bogotá, 2008.

sobre el origen de aquel profundo rechazo del populismo y del nacionalismo-social que siempre caracterizó a la crítica argentina y que se manifestaría, años después, en sus encarnizados ataques al muralismo mexicano.

Al llegar a Europa, Traba se separó pronto de sus compañeros de viaje para emprender un camino propio. Vivió por un tiempo en Roma, tomando unos cursos con el crítico e historiador del arte italiano Lionello Venturi; luego se mudó París, donde entre 1949 y 1950 frecuentó lecciones de arte en la *Sorbonne*, teniendo entre los docentes a Pierre Francastel, uno de los padres de la historia social del arte. Francastel dejó otra marca visible en la postura crítica de Marta Traba, ya que esta nunca admitió un arte privo de relación con el contexto en el cual surge.

Siempre en París, la crítica argentina conoció y se casó con el periodista colombiano Alberto Zalamea, quien se encontraba en esa ciudad en rol de corresponsal de la revista *Crítica*, fundada por su padre, y de otras publicaciones, como *El mes financiero y económico*¹⁷³³. A través de Zalamea, Traba se acercó por primera vez a Colombia y al mundo del arte colombiano. En particular, entró en contacto con artistas como Obregón, Negret y Ramírez Villamizar, que en ese momento vivían en la capital francesa. Pero sus frecuentaciones no se limitaron a los colombianos, sino que se extendieron a buena parte de la nutrida colonia de intelectuales, escritores y artistas latinoamericanos activos en la ciudad, entre los cuales había figuras de primer plano como el escritor mexicano Octavio Paz o el pintor peruano Fernando de Szyszlo. La mayoría de ellos compartía una preocupación de fondo a la cual Traba era sensible: renovar la manera de expresar lo latinoamericano, apoyándose en los logros de las vanguardias artísticas y literarias europeas. Fue el París de la segunda posguerra, más que las grandes capitales latinoamericanas, el principal laboratorio intelectual donde tomó forma, en diálogo con la cultura europea del momento, esa

¹⁷³³ De acuerdo con la biografía de Jorge Zalamea escrita por Andrés López Bermúdez, la estadía de Alberto Zalamea en París fue facilitada por algunos amigos de su padre, como Jaime Torres Bodet, Ricardo Baeza y Plinio Mendoza Neira. Cfr. Andrés López Bermúdez, *Jorge Zalamea. Enlace de dos mundos*, ed. Universidad del Rosario, Bogotá, 2014, sip, n151.

profunda renovación en la manera de plantear y expresar lo latinoamericano que se evidencia en los más innovador de la literatura y el arte de la región durante los años cincuenta y sesenta. El tema nacional no estaba en discusión. Pero si lo era la manera de expresarlo y el tono con el cual hacerlo.

Es singular que estos primeros contactos de Traba con la nueva generación de artistas colombianos y latinoamericanos activos en París se diera casi en contemporánea con el acercamiento de Gómez Sicre a esos mismos artistas. Considerando que Gómez Sicre pasó por París en 1949, se podría hasta plantear la posibilidad de un primer embrionario cruce entre los dos a la sombra de la *Tour Eiffel*. No solo las fechas, sino también las redes intelectuales coinciden. Pero si en ese momento Gómez Sicre ya recubría un importante cargo institucional y tenía la capacidad de promover concretamente a los jóvenes artistas, Traba se encontraba todavía en un periodo de formación, lo que reduce el impacto que pudo tener, en ese momento, sobre los nuevos nombres del arte colombiano.

En 1954 el matrimonio Zalamea-Traba, del cual, mientras tanto, había nacido el primer hijo, Gustavo, se trasladó a Bogotá, trayendo consigo el importante bagaje intelectual asimilado durante la época parisina. Respaldada por una familia prominente de la intelectualidad local de orientación liberal-progresista, dotada de una buena preparación intelectual, de una inteligencia lucida, de un talento natural por la palabra y de un indiscutido carisma, Marta Traba se abrió rápidamente paso en diferentes medios de comunicación e instituciones educativas de la capital, desde las cuales empezó una labor pedagógica y crítica en favor del arte moderno y, sobre todo, del “modernismo”.

Sin embargo, hasta cuando Rojas Pinilla se mantuvo en el poder, el espacio de maniobra de Marta Traba fue limitado. Por su trayectoria intelectual, la crítica no empatizaba con el discurso populista que caracterizó la fase final del gobierno del general, ni con su correlativo artístico, representado por la postura de Meneghetti, que para ella siempre fue un contrincante. Asimismo, en un primer momento, su acción fue limitada también por un

factor de género, ya que buena parte de los debates estéticos se daban entonces en el marco de un ambiente prevalentemente masculino como el del café Automático. Estos factores hicieron que, al comienzo, Traba mantuviese un bajo perfil y cierta prudencia en los tonos, pero con el tiempo se fue progresivamente imponiendo su carácter vehemente y batallador.

Este bajo perfil inicial se desprende, entre otras cosas, del hecho que su exordio en la prensa no fue como crítica de arte, sino como autora, para la revista *Estampa*, de una serie de reportajes dedicados a mujeres colombianas que se habían distinguido en el ámbito de la cultura y de la ciencia (Fig. 407). Publicados entre febrero y junio de 1955, los reportajes delatan una embrionaria perspectiva de género que preludia a la inminente afirmación de Traba como intelectual femenina dentro del medio local. Los artículos se centran sobre figuras como la pintora Sofía Urrutia, las actrices Helena Montalbán y Mabel Jaramillo, la antropóloga Virginia de Pineda, la cineasta Diana Moscovici, esposa de Jorge Gaitán Durán, y – única concesión al machismo de la época – Judith Arango, cuyo único mérito era el de ser una “esposa inteligente”¹⁷³⁴.

¹⁷³⁴ Los reportajes aparecidos en *Estampa* son los siguiente: “Judith Arango: ser esposa inteligente”, en *Estampa*, n. 814, 26 de febrero de 1955, pp. 16-17; “Sofia Urrutia: la pintora”, en *Estampa*, n.815, 15 de marzo de 1955, pp. 12-13; “Helena Montalbán y Mabel Jaramillo: las actrices”, en *Estampa*, n. 816, 12 de marzo de 1955, pp. 10-11 (con foto de traba); “ Virginia de Pineda: la antropóloga”, en *Estampa*, n. 817, 20 de marzo de 1955, pp. 14-15; “Tamara Zaldivar: el folklore es un arte”, en *Estampa*, n.818, 2 de abril de 1955; y “Diana de Gaitán Durán: la cineasta”, en *Estampa*, n. 821, 23 de abril de 1955. Sobre *Estampa* del 4 de junio de 1955 apareció también, siempre a firma de Marta Traba, el artículo “El pintor Justo Arasomena”.



Ilustración 407 – Una joven Marta Traba (a la derecha) entrevistando las actrices Helena Montalbán y Mabel Jaramillo. La imagen ilustra el artículo de Marta Traba, “Helena Montalbán y Mabel Jaramillo: las actrices”, en Estampa, n. 816, 12 de marzo de 1955.

Sin embargo, ya en mayo de 1955, aún antes de terminar la serie de reportajes para *Estampa*, Marta Traba comenzó a mostrar su personalidad como crítica de arte, poniendo en claro la distancia que la separaba de un crítico como Arístides Meneghetti. En el artículo que escribió para *El Tiempo* en ocasión de la exposición que Fernando Botero montó al regresar de Italia, puso en guardia a los artistas acerca del peligro representado por el folklor y, sobre todo, cuestionó la existencia de un arte americano inspirado en los modelos de los muralistas mexicanos o del ecuatoriano Guayasamín. El tono era todavía algo tímido con respecto a la vehemencia de sus intervenciones posteriores, pero su postura antidemagógica y antifolclórica ya estaba clara¹⁷³⁵.

Cuando escribió esta nota, Traba tenía todavía fresca la lección universalista de Romero Brest y el ejemplo de los lenguajes “modernistas” que había apreciado durante su estancia en el viejo continente. En aquel momento, su principal interés era universalizar el arte colombiano, no americanizarlo; quería romper con la tradicional retórica nacionalista-americanista, no alimentarla. Posteriormente, durante los sesenta, se daría cuenta de los riesgos representados por una imitación superficial de las modas artísticas importadas de

¹⁷³⁵ Cfr. Marta Traba, “Columna de arte: Botero”, *op. cit.*

Europa y de Estados Unidos y sostendría la necesidad de anclar el “modernismo” en el contexto de proveniencia, rechazando todo que fuera un reflejo de condiciones socioculturales y paisajísticas ajenas¹⁷³⁶. Pero en un primer momento, cuando se trataba de romper con un todo un discurso y un modus operandi consolidados, esta preocupación era secundaria: su principal afán era el de consolidar el lenguaje “modernista”, adecuando la calidad formal de la pintura latinoamericana a la de la pintura internacional. Para lograr este cometido, su propuesta era muy simple: partir de la humilde imitación de los mejores resultados del arte occidental, tal como lo había hecho Botero en la muestra que estaba reseñando, al asimilar las soluciones plásticas de algunos artistas italianos contemporáneos¹⁷³⁷.

Partiendo de esta perspectiva, Traba orientó sus esfuerzos a poner en diálogo el arte colombiano con el arte occidental. Todavía bajo el gobierno de Rojas Pinilla, empezó a conducir programas de pedagogía del arte moderno en la recién fundada Televisora Nacional; asimismo, dictó unos cursos de arte en la Universidad de América, lanzándose también, en 1957, en la breve aventura de la revista *Prisma*, una publicación especializada en arte, que fundó junto con un grupo de estudiantes de la Universidad de América. Simultáneamente, escribió varios artículos de prensa, hasta llegar a la publicación, en 1958, de *El museo vacío*, su primer libro editado en Colombia. Todas las actividades aquí mencionadas pueden ser vistas como parte de una única labor: favorecer el acercamiento del arte moderno colombiano al arte moderno occidental. Tal como lo había hecho Oteiza unos diez años atrás, Traba quiso estimular un reencuentro entre los artistas colombianos y las vanguardias artísticas internacionales; instó los creadores locales a mirar hacia afuera, a ser buenos discípulos de quien sabía pintar, dejando a un lado toda postura de tipo ideológico, americanista-social, nacionalista o indigenista. Su preocupación no fue tanto la de americanizar el arte moderno colombiano, sino de universalizarlo, sacándolo de todas las formas de localismo estrecho y orientándolo, en particular, hacia la abstracción. Ahora

¹⁷³⁶ La crítica a la estética del deterioro es planteada por Traba en el volumen *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, México, ed. Siglo XXI, 2005.

¹⁷³⁷ Marta Traba, “Columna de arte: Botero”, *op. cit.*

bien, en las páginas siguientes se analizarán algunas de las principales etapas que contribuyeron a definir la postura crítica de Marta Traba con respecto al arte colombiano y latinoamericano.

El museo vacío (1958)

A finales de los cincuenta, las principales referencias teóricas de Marta Traba eran el filósofo italiano Benedetto Croce y el historiador y teórico del arte alemán Wilhelm Worringer. En *El museo vacío*, la crítica argentina combina originalmente estas dos fuentes para sostener la existencia de una voluntad de abstracción del hombre moderno, entendido como hombre en general y no como hombre específicamente americano. Del filósofo italiano, Traba retoma la concepción, de cuño liberal, según la cual la obra de arte es un producto estrictamente individual y al mismo tiempo universal¹⁷³⁸. Tras las huellas del autor del *Breviario de estética*, la crítica sostiene que un artista alcanza lo universal solo y únicamente si expresa con sinceridad sus emociones y sus sentimientos personales, mientras no lo alcanza si se somete a los dictámenes de ideologías externas. Del historiador y teórico alemán, al contrario, la intelectual argentina rescata la idea de los grandes esquemas espirituales-históricos de los cuales dependerían las creaciones de los hombres en las diferentes épocas. Partiendo de estas premisas conceptuales, Traba se pone una pregunta: “¿Por qué el hombre moderno rechaza el naturalismo y comienza a perseguir un arte trascendente, y a manifestar progresivamente una voluntad abstracta, cuya autenticidad, después de medio siglo de trabajo, no hay manera de poner en duda?”¹⁷³⁹. Su respuesta es que la voluntad de abstracción del hombre moderno se debe a una crisis de la visión del mundo de corte naturalista; crisis que se manifestó ya desde finales del siglo XIX, tanto en el plano filosófico (la crisis del positivismo) como en el plano literario y artístico (la crisis del naturalismo zoliano en literatura y del academicismo en arte). Desde su punto de vista, el

¹⁷³⁸ Es notable, en este momento, la influencia en Traba de diferentes pensadores, críticos e historiadores del arte italianos. Esto se debe, posiblemente, a su formación en la Argentina – país culturalmente cercano a Italia – y a los contactos que con Leonello Venturi y su círculo durante su permanencia en Roma a finales de los años cuarenta.

¹⁷³⁹ Marta Traba, *El Museo vacío*, Bogotá, ed. Mito, 1958, p. 29.

motor de esta crisis eran las profundas innovaciones ocurridas en el campo filosófico y científico durante el siglo XX y, especialmente, la aparición de nuevas y revolucionarias concepciones del tiempo y del espacio.

¿Cómo se dio, en el arte, este paso del naturalismo a la abstracción? En un principio se trató de una reacción contra el academicismo naturalista, espejo de una naturaleza inmanente. La puesta en discusión del academicismo empujó los artistas hacia un arte trascendente o, en alternativa, hacia el terreno de la interioridad. Caído el modelo exterior, empezó a primar lo interior. Las cosas exteriores se volvieron entonces un trampolín para expresar realidades que las trascendían: el sentimiento (Van Gogh), la monumentalidad (Gauguin), la geometría (Cezanne).

Siguiendo esta lógica, las vanguardias del siglo XX resultan ser la expresión, al mismo tiempo, de la idea de la libertad radical del artista (Croce) con respecto a la naturaleza exterior y de la existencia de un condicionamiento espiritual-histórico, que habría llevado los creadores a tomar esta actitud (Worringer). Al expresar sinceramente a sí mismo, el hombre moderno no podía dejar de expresar, al mismo tiempo, todas las circunstancias particulares que lo habían conformado como tal: el maquinismo, la dinámica, las nuevas concepciones de tiempo y espacio, etcétera. De esta manera, Traba toma distancia de la línea del formalismo puro (Wollflin, Berenson, Bell) que planteaba la idea de una independencia total de la obra con respecto al contexto dentro del cual es producida, y combina la idea de la libertad de la creación artística de Croce con la del condicionamiento de los tiempos de Worringer. El resultado era lo que ella buscaba: una explicación de la vocación abstraccionista del hombre moderno¹⁷⁴⁰.

Las polémicas con Aristides Meneghetti

El museo vacío, tal como muchas de las intervenciones de Traba en la prensa durante la segunda mitad de los cincuenta, se esfuerza de delinear un marco conceptual que facilite

¹⁷⁴⁰ No se puede dejar de notar que esta concepción, si bien no tiene una connotación ideológica revolucionaria, se acerca las ideas sobre el hombre nuevo expresadas por Trotsky (*Arte y Literatura*, 1924) y Che Guevara (*El hombre y el socialismo en Cuba*, 1965).

una progresiva inserción del arte moderno colombiano en el álveo del arte moderno universal. Sin embargo, para que esto sucediera, no era suficiente proponer un modelo teórico; había también que atacar aquellas corrientes artísticas y aquellas concepciones estéticas, bien arraigadas en toda Latinoamérica, Colombia incluida, que subordinaban el arte a problemas de carácter identitario, social o político. Por esta razón, cuando las condiciones políticas empezaron a ser favorables, Traba empezó una vehemente arremetida en contra de la influencia - ya declinante - del muralismo mexicano y de la amenaza - entonces percibida como creciente - representada por Guayasamín, cuyo arte vehiculaba los mismos mensajes de los mexicanos, aunque bajo un disfraz estilístico picassiano. Estos eran, desde su punto de vista, los principales frenos a la universalización del arte colombiano.

El costado polémico de la labor de Traba fue quizás el que más contribuyó a darle notoriedad dentro y fuera de Colombia. Entre las numerosas polémicas protagonizadas por la crítica argentina, se pueden destacar algunos hitos: una polémica con Meneghetti acerca de la idea de “arte americano” (1956-57), la publicación, en la revista *Mito*, del artículo *Problemas del arte en Latinoamérica* (1958) y la publicación, en 1961, del libro *El arte nuevo en Latinoamérica*, basado sobre cinco conferencias dictadas por la autora, en 1959, en la Liberia Central de Bogotá.

Comencemos con la polémica con Meneghetti. Durante las fases finales de la dictadura de Rojas Pinilla, Marta Traba se fue perfilando como el principal contrincante de Arístides Meneghetti. Uno de sus primeros ataques, si no el primero, en contra del crítico uruguayo es el artículo “¿Qué quiere decir “un arte americano”?”, que fue publicado el 22 de abril de 1956 en *El Colombiano* de Medellín. En este texto, la crítica argentina pone en discusión la existencia misma de un arte específicamente americano, concepto que, al revés, era clave para el uruguayo¹⁷⁴¹. Retomando el pensamiento de Croce, Traba sostiene que un artista no debe proponerse, ideológicamente, de ser latinoamericano; solo tiene que trabajar para

¹⁷⁴¹ Marta Traba, “¿Qué quiere decir “un arte americano”?”, en *El Colombiano*, Medellín, 22 de abril de 1956, p. 3.

ser un buen artista y mejorar la calidad de su obra. “La respuesta es muy sencilla... - diría en 1961 - consiste en trabajar bien, conseguir una gran calidad técnica, crear sin limitar en ningún momento la creación por imposiciones temáticas, políticas, patrióticas, o continentales de ninguna clase, y sobre todo, olvidarse de la obligación de hacer algo americano. Es obvio que el prestigio de América sólo podría venir “por añadidura” después que se pueda enumerar la lista, que solo se inicia ahora, de valores reales, de valores sólidos en el terreno de la estética universal”¹⁷⁴².

Meneghetti respondió casi un año después, siempre desde las páginas de *El Colombiano*, con el artículo “¿Qué quiere decir un arte americano?”¹⁷⁴³. El título era casi idéntico al del artículo de Traba. Solo faltaban las comillas a la expresión “arte americano”. Traba las colocó para poner en duda la existencia de un arte americano, pero Meneghetti no compartía esta duda y, para señalarlo, las quitó. De acuerdo con el crítico uruguayo, América era “un complejo espiritual, económico y racial altamente diferenciado del resto del mundo” y la expresión artística más acabada de la región se encontraba en obras de carácter expresionista y apasionado, como las de Orozco, Portinari o Guayasamín, que giraban en torno al hombre americano y a sus problemas, conectándose con el folclore, las cuestiones sociales, el mito o la expresión simbólica¹⁷⁴⁴.

La polémica entre Traba y Meneghetti puso al descubierto toda la distancia que había entonces entre los dos críticos y esto, quizás, puede explicar la ausencia de la argentina del organigrama del MNAP y de los nombres involucrados en el primer proyecto del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Traba trabajó al lado de Meneghetti solo como colaboradora de la revista *Plástica*, una publicación que en origen fue posiblemente pensada como órgano del MNAP, pero que empezaría a publicarse solo en 1956, cuando el movimiento ya era

¹⁷⁴² Marta Traba, “América, viraje hacia afuera”, en *Estampa*, Bogotá, 1961, sip.; accesible online: <https://it.scribd.com/document/86595669/America-viraje-hacia-afuera>

¹⁷⁴³ Aristides Meneghetti, “¿Qué quiere decir un arte americano?”, en *El Colombiano*, Medellín, 31 marzo de 1957, p. 4.

¹⁷⁴⁴ Ibid.

inoperante, teniendo una vida autónoma bajo la dirección de la artista Judith Márquez Montoya.

“Problemas del arte en Latinoamérica” (1958)

Si en un primer momento Meneghetti ocupaba una posición de poder y Traba se colocaba en la oposición, los roles empezaron a invertirse tras la caída de Rojas Pinilla (1957) y la llegada a la presidencia de Lleras Camargo (1958). Dentro del nuevo clima político, el prestigio de Meneghetti empezó a declinar y Traba aprovechó la ocasión para lanzar un nuevo y aún más violento ataque a idea de americanismo propuesta por el uruguayo. Lo hizo por medio del ensayo *Problemas del arte en Latinoamérica*, que salió publicado en 1958 sobre la revista *Mito*, una publicación con una postura estética afín a la de Traba y que jugó un papel crucial en la modernización de la cultura colombiana¹⁷⁴⁵.

Mito fue fundada en 1955 por el poeta y crítico Jorge Gaitán Durán, a quien ya hemos encontrado, en los cuarenta, como uno de los primeros impulsores del “modernismo” en la escena artística colombiana. Su postura se caracterizaba por una orientación renovadora y universalizadora que contrastaba con el nacionalismo popular, a mitad entre bolivarismo y cristianismo, propuesto por Rojas Pinilla. A la par de Marta Traba, hasta que el dictador estuvo en el poder, *Mito* estuvo en la oposición, pero sucesivamente, con la llegada a la presidencia de Lleras Camargo, asumió un cariz oficialista.

No parece coincidencia, por lo tanto, que el ensayo de Traba, muy polémico con la idea de americanismo artístico entonces en boga, haya sido publicado sobre *Mito* justo en el año del ascenso al poder de Lleras Camargo. El texto puede ser visto como una respuesta, desde una posición política favorable, a los ataques que Meneghetti había dirigido a Traba el año anterior sobre *El Colombiano*. Mezclando lucidez argumentativa y *verve* polémica, la crítica

¹⁷⁴⁵ Marta Traba, “Problemas del arte en Latinoamérica”, en *Mito*, n.18, febrero-abril de 1958, pp. 428-436.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*, p.429.

argentina desarrolla ulteriormente las mismas ideas que ya había sostenido en la anterior polémica con Meneghetti, individuando claramente en el nacionalismo de cuño mexicano el principal problema del arte en Colombia y en toda Latinoamérica; y reconociendo una nueva amenaza, particularmente perniciosa, en el americanismo de Guayasamín, que vehiculaba el mismo discurso del muralismo mexicano, aunque bajo un ropaje formal menos desgastado.

Sin medios términos, Traba sostiene que las actitudes nacionalistas y americanistas no son sino síntomas de debilidad, resentimiento y miedo a la comparación con lo que viene de afuera; y conllevan un arte provinciano y sin validez universal. “La palabra “universal” – escribe - queda borrada bajo el término “local”: el peor enemigo del nacionalismo nuestro es la universalidad y, a fuerza de empujarla fuera del riguroso perímetro de las patrias locales, se la ha desterrado de Latinoamérica”¹⁷⁴⁶.

La autora destaca sobre todo dos falencias del nacionalismo/americanismo. La primera es la mentira, el falso ideológico en que se incurre al presuponer, como hacía Meneghetti, que Latinoamérica tenga una cultura propia. Para Traba, el hombre latinoamericano ha perdido contacto con las culturas precolombinas y vive de herencias culturales europeas, como la lengua o la religión. La otra falencia es el carácter despistante de dichas orientaciones, ya que inducen los artistas a asumir compromisos que no les competen como “enseñar, rectificar y profetizar hechos sociales desde la plaza pública”¹⁷⁴⁷.

Pero – y aquí está el elemento nuevo del artículo - Traba no se limita a desmontar el “americanismo” de los mexicanos, de Guayasamín y de Meneghetti, sino que empieza a elaborar otra idea de americanismo, un americanismo todavía por construir, en acuerdo con los latidos del arte universal, que representa su forma de alinearse al principio de la “nacionalización de las imágenes”. A diferencia de Meneghetti o de Guayasamín, Traba

¹⁷⁴⁶ Ibid., p.429.

¹⁷⁴⁷ Ibid., p.430.

piensa que la cultura latinoamericana no se encuentra en el pasado, en los restos de las culturas indígenas, sino que es algo nuevo, joven, todavía por construir. Lo único que debe exigirse a los artistas es “elaborar (o sea construir, edificar, *ndr*) una cultura latinoamericana acorde con la cultura universal”¹⁷⁴⁸. En lugar de cerrar las fronteras culturales, Latinoamérica necesita asimilar las mejores influencias foráneas¹⁷⁴⁹. “Aceptar nuestra falta de pasado artístico – escribe - salir valientemente de la nada, empezar imitando lo que tiene un valor universal y lo que constituye, en nuestro mundo contemporáneo, el lenguaje plástico, puede dar a un hombre nuevo la conciencia exacta de su responsabilidad artística”¹⁷⁵⁰. Solo así, para la crítica argentina, era posible construir un arte latinoamericano auténtico, no reducido solo a vacuos proclamas.

La pintura nueva en Latinoamérica (1961)

Traba y Meneghetti volvieron a tener fricciones en 1959, cuando la crítica argentina lanzó un duro ataque al “americanismo” nacional y continental en un ciclo de conferencias que dictó en la Librería Central de Bogotá y que dos años después (1961) serían reunidas en el volumen *La pintura nueva en Latinoamérica* (Fig. 408). En sus intervenciones, Traba da un paso ulterior en la definición de un “modernismo” americano alternativo a la visión de Meneghetti. Si por un lado retoma y redondea sus anteriores críticas al mexicanismo y a Guayasamín, por el otro se esfuerza de delinear un canon historiográfico del “modernismo” latinoamericano, llamando en causa una serie de artistas que, en lugar de rechazar las vanguardias europeas, se abrieron a un dialogo con ellas. Señala precursores como Andrés de Santamaría, Armando Reverón, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Rufino Tamayo, Amelia Peláez, Wilfredo Lam, Roberto Matta o Emilio Pettoruti y, luego, resalta un grupo de artistas jóvenes - Alejandro Obregón en Colombia, Fernando de Szyszlo en Perú, Alejandro Otero en Venezuela, María Luisa Pacheco en Bolivia - que se estaban moviendo en la senda

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p.430.

¹⁷⁴⁹ “El día en que los latinoamericanos reconozcan que la verdadera emancipación de todo prejuicio y de todo secreto complejo de inferioridad está en saber ser óptimo alumno, se habrá ganado la batalla de la disciplina contra la improvisación” (*Ibid.*, p.433).

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.434.

de los precursores. La tradición “modernista” delineada por Traba se caracteriza por la ausencia de artistas panfletarios y por estar anclada al lugar de enunciación (Latinoamérica) no a partir de algún tipo de programa a-priori, sino como consecuencia natural de la interacción del artista con el medio visual local (luz, formas, colores, etcétera). Pero el dato más interesante, desde el punto de vista histórico artístico, es que la tradición indicada por Traba se encuentra muy cercana al canon que Gómez Sicre había venido construyendo en los años anteriores a partir de sus intervenciones críticas, de su programa de exhibiciones en la OEA y de la exposición de Houston.

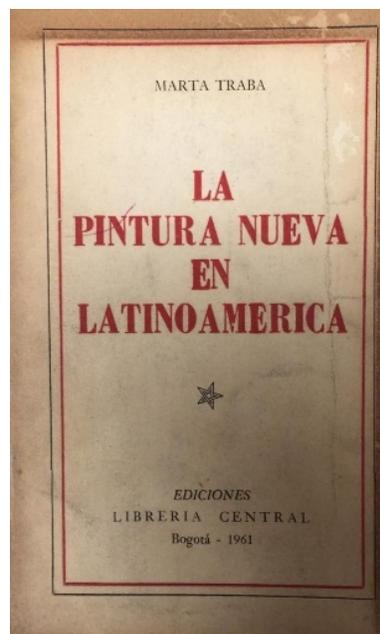


Ilustración 408 - La portada del libro de Marta Traba La Pintura Nueva en Latinoamérica

La pintura nueva en Latinoamérica revela entonces una convergencia de puntos de vista histórico-artísticos relativos al arte latinoamericano entre Gómez Sicre y Marta Traba y, adicionalmente, hace suponer la existencia, detrás del escenario, de un intercambio de ideas y de referencias bibliográficas entre los dos críticos. Miramos ahora el libro más de cerca.

El primer capítulo está dedicado a la crítica del “mejicanismo” y del “americanismo”, dos corrientes artísticas que, a los ojos de Traba, representaban el principal obstáculo a un desarrollo sincero, libre, universal y auténticamente estético del arte latinoamericano. El “mejicanismo”, identificado con la pintura de Rivera y la tradición del muralismo mexicano, tenía como límite principal el de ser un movimiento combatiente que anteponía un discurso de carácter político - el de la revolución mexicana - a la investigación pictórica. Los muralistas “todos eran políticos antes que pintores y soldados antes que estetas”¹⁷⁵¹ y su arte, al trasponer en pintura la realidad local, “tuvo de manera muy clara un carácter reivindicatorio de los derechos del pueblo”¹⁷⁵². Luego, con la fundamental mediación de intelectuales filo-mexicanos activos en los medios de prensa de toda Latinoamérica, el muralismo pasó a simbolizar el “nacionalismo continental” en contra del arte europeo; se volvió “americanismo”, cargándose de presupuestos político-identitarios de corte anticolonial, antimperalista y populista. De acuerdo con Traba, “la primera consecuencia grave del muralismo mejicano fue, pues, la de marginarse del arte, convirtiéndose en copista del mundo visible y en auxiliar de un sistema político”¹⁷⁵³.

En contraste con el nacionalismo realista y panfletario de los mexicanos y con su principal derivado, el americanismo populista, Traba esboza otra idea de americanismo, más acorde con la que consideraba ser la verdadera esencia de la región. Plantea la existencia de un paisaje americano que se caracteriza por ser informe, caótico, distinto a todo lo conocido; y también la existencia de un hombre americano: inestable, inacabado y dividido entre un sentido de desamparo frente a una tierra desconocida y violenta y la “alegría de ser nuevo, de no tener lastre, de descubrir las cosas que nadie ha vistos antes que él”¹⁷⁵⁴. A sus ojos, el paisaje y el hombre americano son únicos, diferentes de todos los demás. Por esto mismo, considera legítimo que América pretenda alcanzar una cultura propia. Pero el auge del muralismo mexicano había alejado muchos artistas de la auténtica realidad americana,

¹⁷⁵¹ Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, ed. Liberia Central, Bogotá, 1961, p.19.

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p.24.

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.25.

de ese paisaje y ese hombre todavía inacabados, para volcarlos hacia “una realidad puramente circunstancial, como puede ser la construcción de un ferrocarril en Colombia o el entierro de unos negros en las colinas de Rio de Janeiro...”¹⁷⁵⁵. Al muralismo, escribe, le faltó “una investigación esencial, a fondo, de lo que era, o, mejor dicho, no era y no es, el hombre americano. Redujo el hombre a su más pueril e insignificante circunstancia, lo paralizó en las anécdotas triviales; así llegó a la anécdota intolerable por su vulgaridad y su falta de envergadura”¹⁷⁵⁶. Diferente era el caso de Norteamérica, donde artistas como Morris Graves, Tobey o Pollock, comprendiendo el error básico del realismo social, se habían dirigido hacia el arte abstracto. “El caso asombroso de los expresionistas abstractos americanos – afirma - reside en que crearon una manera de sentir, la expresaron con enorme autenticidad y con innegable fuerza, e impusieron en el mundo difícil de la estética contemporánea un estilo que podemos llamar norteamericano”¹⁷⁵⁷.

Para Traba, el expresionismo abstracto había marcado el paso de la pintura de Norteamérica del estado documental al estado estético. Su auspicio era que este cambio se verificara también en Latinoamérica, tras las huellas del trabajo empezado, años atrás, por artistas abre-ruta como Tamayo, Lam, Merida, Matta y otros más. Había posibilidades de que este cambio ocurriera. El muralismo, con su desfile de figuras maltrechas de indios, mulatos y mestizos inertes “dio la voz de alerta a la generación que tiene hoy cuarenta años y la vacunó definitivamente contra el virus del nacionalismo que había reducido a su mínima expresión el descubrimiento de América en el siglo XX”¹⁷⁵⁸. Sin embargo, había surgido una nueva amenaza, representada por el amplio reconocimiento del cual gozaba, a finales de los cincuenta, la obra de Oswaldo Guayasamín, que vehiculaba mensajes similares a los del mejicanismo, aunque bajo un ropaje formal “modernista”, muy influido por Picasso. Traba alertó contra del peligro representado por Guayasamín; un peligro que en Colombia no podía ser subestimado, dado que el artista ecuatoriano contaba con un portavoz del calibre

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, pp.25-26.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p.26.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p.28.

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.26.

de Meneghetti y también, en ese específico momento, con el apoyo de un crítico como Casimiro Eiger, quien era el director de la galería El Callejón.

El fantasma de Guayasamín se materializó en julio de 1960 con una exposición individual del artista en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Fig. 409 y 410) y, dos años después, con otra muestra organizada por Casimiro Eiger en la galería “Arte Moderno”, heredera de El Callejón (Fig. 411)¹⁷⁵⁹. La muestra del ecuatoriano en la Luis Ángel Arango despertó acalorados debates, que volvieron a poner al orden del día el tema de lo americano en el arte.



Ilustración 409 - Una imagen de la exposición de Guayasamín en Bogotá (1960) aparecida en la prensa colombiana.

¹⁷⁵⁹ Casimiro Eiger entró en contacto con Guayasamín a raíz de la exposición de este último en la Biblioteca Luis Ángel Arango, que estuvo abierta del 25 de julio al 9 de agosto de 1960 y contó con 53 cuadros. El éxito de la muestra, medido por las polémicas que la rodearon entre fautores y detractores del artista, estimuló el crítico a proponer al artista la realización de una nueva exposición en El Callejón. En el archivo de Casimiro Eiger que se conserva en la Biblioteca Luis Ángel Arango hay una carta al artista ecuatoriano (doc. n. MSS 775-0244) en la cual el crítico y galerista le prospecta una exposición de grabados, cuya idea originaria es atribuida al mismo Guayasamín, en la nueva sede de El Callejón (antes la galería era anexa a la Librería Central).



Ilustración 410 – Guayasamín con el público en el marco de su personal en Bogotá de 1960.

Fue Marta Traba quien empezó las polémicas atacando preventivamente la muestra de Guayasamín en sus mencionadas conferencias de la Librería Central, las cuales, a exposición ya clausurada, se volverían el libro *La pintura nueva en Latinoamérica*¹⁷⁶⁰. Luego de unos iniciales titubeos frente a la obra del ecuatoriano, la crítica argentina tomó resolutamente

¹⁷⁶⁰ Es posible que estas páginas sobre Guayasamín no sean sólo una fiel transcripción de cuanto Traba dijo en una de las conferencias de la Librería Central, sino que hayan sido ampliadas en ocasión de la edición del libro, justamente para contrastar la influencia de Guayasamín luego de su exposición en Bogotá de 1960. Walter Engel recuerda que “esta muestra retrospectiva fue objeto, por parte de cierta crítica, de anticipados comentarios disolventes, aún antes que el artista y sus obras hubiesen llegado a Bogotá”, pero aclara que no fue “prudente asumir a priori una actitud negativa y tachar ante un amplio auditorio como “arte comprometido” a obras cuyo valor puramente plástico resultó de meridiana evidencia [...]”. El crítico austriaco, quien luego reseñaría también polémicamente el libro *La Pintura Nueva en Latinoamérica*, considera que “el equívoco consiste a mi modo de ver en la tendencia de identificar a Guayasamín con la orientación de los “tres grandes” muralistas mexicanos, Orozco, Rivera y Siqueiros. Sin desconocer los meritos de estos pintores, especialmente de Orozco; y sin desconocer por otra parte, lo difícilmente digerible de muchas de sus pinturas, cuando somos sinceros y prescindimos de lentes demagógicos, nacionalistas o americanistas. Debemos admitir, en un plano objetivo, que Guayasamín tiene más en común con Rufino Tamayo que con Diego Rivera, más con Picasso que con Siqueiros. Es verdad y verdad de bulto que el pintor ecuatoriano arraiga también hondamente en lo humano y en una imborrable sensibilidad social. Pero estos sentimientos no degeneran en su obra – y particularmente en su obra reciente – hacia lo anecdótico y sentimental, sino se expresan en un lenguaje plástico de varonil grandeza” (Walter Engel, “Un año vehemente de pintura”, en *Suplemento literario dominical de El Espectador*, Bogotá, 8 de enero de 1961, p. 1)

posición en contra del modelo pictórico propuesto por el artista y en contra el pensamiento americanista que este suponía¹⁷⁶¹.

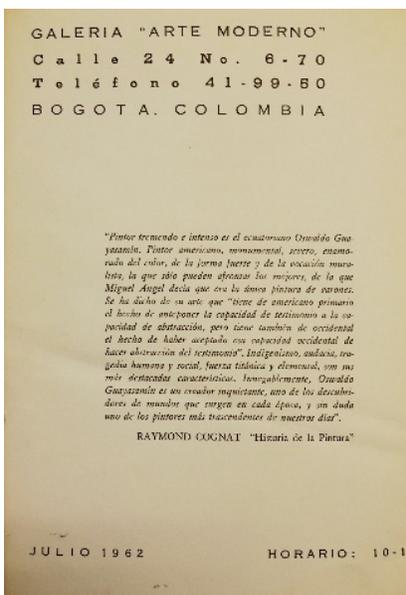


Ilustración 2911 - Plegable de la exposición de Guayasamín en la Galeria Arte Moderno de Casimiro Eiger, que tuvo lugar en julio de 1962

Traba pone en relación el auge de Guayasamín con las señales de agotamiento manifestadas, a partir de los cuarenta, por el mejicanismo. “Algunos de sus artistas – escribe, refiriéndose a los mejicanistas - comenzaron a entrever el desmoronamiento de una pintura marginada de la estética, e idearon una transacción entre los fatos más generales y obvios del arte del siglo XX, y los temas vernáculos. Así como Rivera representa la ortodoxia de la “pintura realista”, Guayasamín representa la cabeza de eta nueva pintura transaccional y su obra ilustra del modo más gráfico la naturaleza de tal convenio”¹⁷⁶².

¹⁷⁶¹ En sus intervenciones anteriores a 1959 hay indicios de que Traba mirara con cierto favor la obra del ecuatoriano, justamente por su ambición de expresar lo americano por medio de un lenguaje modernista. En la revista *Prisma*, por ejemplo, autorizó un artículo a firma de Inés Quintero que resulta favorable al artista ecuatoriano (Cfr. Inés Quintero, “Guayasamín”, en *Prisma*, n.4, Bogotá, abril-mayo de 1957, sip.)

¹⁷⁶² Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, op. cit., p.29.

En la obra de Guayasamín, el viejo mito del “nacionalismo continental” se combina con una pintura que incorpora elementos de orden estético, por su naturaleza más perdurables. Sin embargo, de acuerdo con Traba, el pintor no se había tomado el trabajo de crear estos elementos, sino que “saqueó con el mayor desparpajo los recursos más fáciles y conocidos del gran repertorio picassiano. Fortaleció las macilentas figuras mestizas con las manos inolvidables de Guernica: endureció los torsos de las madres indias con los triángulos, los rombos, los cuadrados de Picasso. Abandonó con frecuencia la tercera dimensión por el plano y descartó las rubicundas alegorías de los muralistas mexicanos remplazándolas por esquemas en el plano, más decorativos y fáciles de digerir. Las gruesas lágrimas de una de las maravillas del arte moderno de preguerra, “La llorona”, de Picasso, corrieron sin vergüenza por las caras enflaquecidas de las indias. Recurriendo a los “trucos esteticistas” tan difamados por los muralistas mexicanos, Guayasamín incorporó a su trabajo las mismas arenas, tierras y collages que desde 1910 son patrimonio general de la pintura europea, aunque éstas, claro está, tenían la rara virtud de ser arenas incontaminadas por la civilización europea, porque eran arenas extraídas del fondo de las “huacas” precolombinas”¹⁷⁶³.

Para la crítica argentina, el americanismo del pintor ecuatoriano era solo un recurso para disfrazar su miseria pictórica. “Guayasamín – escribe - tuvo el buen cuidado de rodear su pobreza pictórica con todos los aderezos indispensables para darle su tono americanista y levantó el americanismo como una bandera impostergable, fuera de la cual solo podía existir la alta traición. Por desgracia el público latinoamericano tiene debilidad por las “causas” que parezcan reivindicar sus muchas desventuras y que le ayuden a postergar el examen serio y desaprensivo de las mismas. Por segunda vez en el siglo aparecía la causa; el americanismo tenía la misión de volver la vida al arte precolombino y defender las razas autóctonas explotadas, ya no por el imperialismo capitalista, sino ahora lisa y llanamente por el egoísmo del blanco. Una nueva forma de Chauvinismo, el odio contra el extranjero, el europeo, el agresor de las tradiciones nacionales, había nacido”.

¹⁷⁶³ Ibid. p.30.

“Esta degradación del arte – continúa -, escondida- gran ironía- bajo un ropaje picassiano, (por consiguiente, puramente europeo e intelectual), no tendría importancia alguna de no haber hecho estragos en los artistas del continente. Aun ahora cuando la generación más joven y responsable mira con profunda desconfianza las histerias americanistas, Guayasamin y su famoso “camino del llanto” (1952) reciben respaldos calurosos cuando deberían ser considerados convictos por haber embrollado y detenido el curso de la cultura latinoamericana una vez más, después de la primera larga parálisis”¹⁷⁶⁴.

Marta Traba subraya el carácter ficcional del nacionalismo continental que tanto el mejicanismo como el americanismo guayasaminiano pretendían representar. A sus ojos, el nacionalismo continental era un mito, no una realidad; un mito cultivado a partir de los veinte por políticos e intelectuales y que gozaba de una amplia y acrítica adhesión entre la población¹⁷⁶⁵. “En cuanto al público – escribe - en su gran mayoría sigue con satisfacción las consignas patrióticas”¹⁷⁶⁶, adhiriendo sin restricciones a la pintura mexicanista y americanista, en la cual reconoce con facilidad todas las cosas reales. “Los pueblos americanos no hacen más que mentirse a sí mismos, afirmando poseer culturas

¹⁷⁶⁴ Ibid., pp.30-31.

¹⁷⁶⁵ Comparando las obras de los principales pintores latinoamericanos nacidos alrededor del 20, Traba no encuentra “ninguna actitud específicamente continental” (Ibid., p.126). “Hay que llegar a la conclusión – escribe - de que en un continente donde se hacía historia se hace ahora pintura, pero no pintura americana, desde el momento en que ningún espíritu peculiar común a las mejores obras puede identificarse” (Ibid., p.126). Las que emergen, al contrario, son las diferencias (económicas, de temperamento) y la falta de relación entre países. “A la luz de un estudio desapasionado de cada país – escribe -, el americanismo aparece cada vez más como un mito, o al menos como una utopía” (Ibid., p. 126). Y agrega: “Como siempre ocurre en nuestro continente, fue la política la que dio el tono para que comenzara el concierto del americanismo en este siglo: la falta de relaciones comunes espirituales entre los habitantes de América es, sin embargo, una realidad palpable. Es posible que toda formulación de una pintura o literatura americana resulte, pues, absurda ante los distintos desarrollos de los países del continente. Lo cierto es que, en los países de mayor tranquilidad económica y estabilidad política, como fueron Argentina, Brasil, Venezuela, Uruguay y en cierto modo Cuba, el arte se desarrolló de manera paralela al europeo, llegó a conocimientos muy perfectos y concienzudos de las técnicas contemporáneas y, salvo casos excepcionales, se mantuvo en una medianía con tendencias más intelectuales que sentimentales. En países de cataclismos económicos y políticos, de grandes desniveles de clase y de real miseria como Perú, Chile, Bolivia, Colombia, México, Nicaragua, la pintura que se produce es eminentemente sentimental, con figuras muy notables, expresionistas, dueñas de la “garra” pictórica que a los otros países parece faltarle” (Ibid., p.127).

¹⁷⁶⁶ Ibid., p.33.

inexistentes”¹⁷⁶⁷, comenta, refiriéndose especialmente a aquellos indigenistas que pretendían reanudar lazos, cuando no resucitar un pasado prehispánico irremediadamente perdido a raíz del corte violento representado por la Conquista. A sus ojos, Latinoamérica era más europea que indígena y su identidad no se encontraba en un pasado perdido, sino en un futuro todavía por construir.

De acuerdo con Traba, el mito del nacionalismo continental era una creación de periodistas e intelectuales, cuyo efecto había sido el de distorsionar la verdadera jerarquía de valores dentro del arte latinoamericano. A raíz de este mito, se habían enaltecido sobre medida artistas de escaso valor, como Rivera o Guayasamín, mientras otros habían sido marginalizados solo por no adherir expresamente a esta corriente. En Colombia había sucedido lo mismo. Una crítica dada a la magnificación y al panegírico había recubierto de elogios inmerecidos a la mala pintura de Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Marco Ospina y Alipio Jaramillo, sólo en virtud de sus alardes americanistas. El único mérito histórico que Traba reconoce a estos artistas es el de haber roto con la academia. Por lo demás, no les concede nada. Su postura es clara: el artista no debe tener compromisos político-sociales con una América que existe solo en su imaginación; su único compromiso debe ser consigo mismo y con su época.

“Solo la autenticidad de los artistas americanos – escribe - permitirá, en un futuro hasta ahora imprevisible, la formación de un arte americano”¹⁷⁶⁸. ¿Cuál era, entonces, la ruta a seguir? Había que moverse sobre la senda trazada por artistas de la generación de 1900 como Rufino Tamayo, Wilfredo Lam, Amelia Peláez o Joaquín Torres García, “iniciadores de un punto de partida en el cual se mezclaba el valor estético universal con el localismo, la presión mexicana con la necesidad de libertad pictórica”¹⁷⁶⁹. Las nuevas generaciones, que en 1961 tenían 30 o 40 años, se encontraban frente a un bivio: seguir la vacua retórica mexicanista o ser artistas libres. El hecho que los jóvenes estuvieran escogiendo la segunda

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.63.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p.49.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, pp. 77-78.

opción era, para Traba, una señal esperanzadora. La nueva generación, escribe, se sentía “eximida de construir artificialmente y por decreto arte americano”¹⁷⁷⁰.

La dureza de la polémica de Traba se explica en buena medida con base en la voluntad de la crítica de abrir una brecha en la vieja y consolidada muralla intelectual del americanismo colombiano y latinoamericano, que tenía en la obra de Guayasamín su última y más perniciosa bandera. Por esa época, la pintura mexicana de filiación muralista ya estaba declinando y no era muy difícil encontrar cierto consenso a la hora de ponerla en discusión. Pero no era lo mismo con la obra de Guayasamín, que estaba en pleno auge y contaba con apoyos no solo entre los viejos americanistas favorables a los mexicanos, sino también en el frente de los “modernistas”. El ecuatoriano, por ejemplo, tenía el abierto respaldo de un americanista “modernista” como Arístides Meneghetti, pero también de críticos mucho más afines a la argentina como Walter Engel o Casimiro Eiger, quienes valoraban la fuerza plástica de su pintura.

Luego de que Guayasamín expuso en Bogotá, Eiger mantuvo contactos epistolares con el pintor y, en 1962, le organizó una exposición en su recién inaugurada Galería de Arte Moderno¹⁷⁷¹; mientras Engel puso en claro su admiración por el ecuatoriano al reseñar, en 1961, el libro de Marta Traba *La Pintura Nueva en Latinoamérica* en un significativo artículo aparecido sobre *El Espectador*¹⁷⁷². En esta nota, titulada “A tono con Traba”, el crítico austriaco parte del presupuesto que la argentina parece tener “como objetivo principal destruir más completamente a Guayasamín” y se propone refutar algunas de sus acusaciones en contra del pintor, sobre todo las inherentes a su picassismo y americanismo. En cuanto a la imputación trabista, según la cual Guayasamín imitaría de forma insincera a Picasso, Engel destaca la contradicción en la cual cae la crítica argentina cuando reconoce la beneficiosa influencia del artista malagueño sobre algunos pintores latinoamericanos

¹⁷⁷⁰ Ibid.

¹⁷⁷¹ Ibid.

¹⁷⁷² Walter Engel, “A tono con Traba”, *El Espectador dominical*, Bogotá, 23 de julio de 1961, sip.

(por ejemplo, Portinari o Lam) para luego denostar esta misma influencia en el ecuatoriano. “Guayasamín – escribe - no imita a Picasso. Que haya adoptado elementos picassianos es indudable. Pero en parte también adoptó elementos de su propio país y de su propio continente, tomados de máscaras, cerámicas, tejidos y del pueblo mismo que le rodea. Cabe entonces la pregunta: ¿Es menos legítima la inspiración de un pintor ecuatoriano por elementos de su país que la inspiración de Picasso por máscaras negras?”¹⁷⁷³. En cuanto al tema del americanismo, Engel destaca como Guayasamín tiene pleno derecho a ello, por ser un indígena de un país que se reconoce mayoritariamente como indígena. “El pintor – escribe - se siente exponente de su pueblo, de la gran mayoría de su pueblo, y no de “vestigios de razas medio extinguidas”, como dice Marta Traba. ¿Tiene derecho a ello? ¿Quién podría negárselo?”¹⁷⁷⁴ Engel, además, reconoce a Guayasamín un mérito histórico indiscutible dentro de la pintura de su país: el haber dado el salto de una pintura anecdótica y folclórica a una pintura fundada en los elementos plásticos. “El salto – escribe - de la pintura anterior, ella sí folclórica y anecdótica en una medida hoy difícilmente soportable, hasta la pintura de Guayasamín es asombroso. Hoy ya encontramos en el Ecuador pintores más avanzados, plásticamente, con fuertes abstracciones y completamente abstractos. Pero eso no merma la posición histórica de Guayasamín, ni significa que el arte de este deba quedar sin consecuencias. Como indispensable transición, y como plásticamente revolucionario en su país y en su ambiente, sigue en pie un hecho histórico incontrovertible”¹⁷⁷⁵.

Esta reacción al libro de Traba de parte de un hombre no tan distante de sus posiciones estética como Walter Engel da cuenta de la soledad inicial de la argentina dentro del panorama crítico colombiano. Al levantar su voz en contra de Guayasamín y, más aún, en contra de la idea misma de americanismo continental, Traba sabía que estaba agrediendo

¹⁷⁷³ Ibid. El año siguiente a la publicación del libro de Traba, Rodrigo Villacis Molina publicó el artículo *Vigencia de Guayasamín (El Comercio, 1/7/1962 - Archivo Walter Engel, MSS 3279-298)* en el cual vuelve sobre la polémica de Traba en contra del picassismo del autor. La nota reporta una intervención de Guayasamín a la transmisión radial “El mundo en Bogotá” de la emisora HJCK en la cual el sostiene que el picassismo del que lo acusaba Traba “es una simple coincidencia de formas”.

¹⁷⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁷⁵ Ibid.

una de las consignas más ampliamente arraigadas y aceptadas por parte de la intelectualidad colombiana. Sabía que esto iba a tener reacciones y quería que así fuera, dado que su fin era justamente el de instalar la polémica, utilizando un lenguaje agresivo, para comenzar finalmente a romper esa red de mallas largas y flexibles que había sido hasta ese momento el discurso nacionalista-americanista continental. “Usted debe aprender a polemizar, porque el “tono” de América es la polémica. El artificio de la “cultura americana” debe revisarse y discutirse”, dice un anuncio publicitario aparecido en *La Nueva Prensa* – revista fundada y dirigida en 1961 por Alberto Zalamea, el esposo de Marta Traba – en vista de la publicación del libro *La Pintura Nueva en Latinoamérica*¹⁷⁷⁶. Pero la soledad de Traba era solo relativa. Si los artistas de la vieja guardia y buena parte de los críticos de arte locales no compartían sus posiciones, ella podía contar con el apoyo irrestricto de un grupo de valiosos artistas emergentes y, sobre todo, con una amplia red de respaldos internacionales: Gómez Sicre, la OEA, el MoMA y, por extensión, el entero sistema mediático de orientación liberal-democrática - incluyendo periodos nacionales como *El Tiempo* o *El Espectador* - que estaba al lado del “mundo libre” en el marco de la guerra fría. Directos o indirectos que fuesen, estos apoyos, ocultos detrás de sus palabras y de su acción, le permitieron convertirse, justo en aquellos años, en una figura central dentro del campo artístico colombiano.

¿Pero cuál fue la recepción de la obra de Guayasamín de parte de los artistas colombianos? ¿A pesar de los apoyos que recibió de parte de algunos críticos, existió algún condicionamiento palpable del arte nacional de parte del maestro ecuatoriano? Responder adecuadamente a esta pregunta requeriría un estudio específico que aquí no es posible llevar a cabo, pero se puede señalar que si hacia 1960 el influjo de Guayasamín fue mínimo, debido al poder que tenía entonces Marta Traba y a la simbiosis que existía entre ella y el núcleo principal de los artistas “modernistas” del país (cierta seducción de parte de la obra de Guayasamín se puede reconocer, quizás, en la decisión de Botero de pintar un mural a cuatro manos con el ecuatoriano en una residencia particular de Bogotá, o en una obra de

¹⁷⁷⁶ El texto del anuncio es reportado por Engel en el artículo que se acaba de analizar. Ibid.

Luis Alberto Acuña como *Toro-cóndor*), la cuestión se hace más compleja si se va un poco más atrás y se considera el estricto nexo que existe entre una pintura como *El ataúd blanco* de Guayasamín (1955 – Fig. 412) y el óleo *Mujeres sin hacer nada* de Lucy Tejada (1957 – Fig. 413)¹⁷⁷⁷ y, más atrás aún, cierto parentesco que emerge en el tratamiento de la figura humana y, en particular, de los rostros, entre el trabajo de Obregón de finales de los años cuarenta – se piense en pinturas como *Manicomio rojo* o *Masacre-10 de abril* - y las obras del ecuatoriano que preceden la serie de *El camino del llanto*, sin hablar del hecho que ambos hacían referencia a sujetos como el toro y el cóndor, elevados a la categoría de símbolos americanos. Las afinidades aquí relevadas entre Obregón y Guayasamín pueden no haber sido el fruto de un dialogo consciente entre los dos, o de uno de los dos con el otro; pueden, quizás, ser el resultado, alcanzado de manera autónoma, del dialogo que cada uno entabló individualmente con la obra de Picasso. Asimismo, el común un horizonte figurativo y americanista dentro del cual ambos se movían a finales de los cuarenta y la pertenencia de los dos a países andinos, pueden explicar ciertas coincidencias en la elección de los símbolos americanos. Sin embargo, si tenemos cuenta de todos los cruces artísticos e intelectuales que se han dado, a partir de finales de los treinta, entre Colombia y Ecuador - las exposiciones di Kingman y Guayasamín, el peso de las ideas de Benjamín Carrión, el periodo ecuatoriano de Meneghetti, etcétera - emerge una trama de relaciones de signo prevalentemente americanista entre los dos países que Traba, con sus arremetidas en contra de Guayasamín, parece haber querido cortar.

¹⁷⁷⁷ Este parentesco es relevado por Walter Engel en el artículo antes mencionado y fue de dominio común entre la crítica de la época.



Ilustración 412 - Oswaldo Guayasamín, Ataúd blanco, óleo sobre tela (1955)



Ilustración 413 - Lucy Tejada, Mujeres sin hacer nada, óleo sobre tela (1957)

Marta Traba y Gómez Sicre en la Colombia post-Rojas

Ya se dijo en más de una ocasión que el ascenso de Marta Traba no se debió sólo a sus indudables cualidades como crítica y divulgadora de arte, sino también a su alineamiento estético-político con Gómez Sicre y con la postura del liberalismo moderado colombiano en el marco de la guerra fría. ¿Pero cómo se dio, históricamente, la articulación entre Marta

Traba y Gómez Sicre? ¿A través de cuáles pasos? Uno de los primeros acercamientos rastreables ocurrió en las postrimerías del gobierno de Rojas Pinilla, entorno a la organización del envío colombiano a la IV Bienal de São Paulo, que se inauguró en octubre de 1957. A esa altura la Bienal, cuya primera edición había tenido lugar en 1951, se había consolidado como el principal certamen artístico de orientación “modernista” del hemisferio occidental. Los artistas de todo el mundo ambicionaban participar en esa manifestación, más aún los latinoamericanos, para los cuales el evento constituía una de las pocas vitrinas internacionales donde poderse lucir.

Ahora bien, durante las primeras cinco ediciones del certamen José Gómez Sicre fue cooptado por sus promotores – Ciccillo Matarazzo y su brazo derecho, Arturo Profili, ambos de origen italiano – para coordinar la organización de las participaciones latinoamericanas. Esta tarea le confirió amplios y documentados poderes a la hora de incluir y excluir artistas, lo que le permitió ajustar las presencias latinoamericanas a sus posturas estético-políticas, las cuales, a su vez, eran afines a las de los padrinos del evento¹⁷⁷⁸. La influencia del cubano fue tal que, en 1955, logró hasta obtener la creación de un pabellón especial de OEA, que utilizó para presentar a artistas que apreciaba y que promovía con sus exposiciones en Washington, pero cuyos gobiernos, por diferentes razones, no organizaban envíos a São Paulo, o, por razones de orden político, si los organizaban no incluían a esos artistas.

Fue justamente mientras ejercía sus poderes en el marco de la organización del certamen paulista que Gómez Sicre tuvo un primer cruce rastreable con Marta Traba. La posibilidad de organizar un envío colombiano para la IV Bienal comenzó a ser discutida a comienzo de 1957, pero no a nivel gubernamental, como sucedía en la mayoría de los países que participaban en São Paulo, sino a nivel privado. A pesar de las repetidas invitaciones recibidas de parte de los organizadores del evento paulista, hasta aquel momento el

¹⁷⁷⁸ Surgida como un certamen promovido por el MAM-SP, la Bienal tuvo desde el comienzo una vocación “modernista” y dio una notable contribución a la superación de la estética realista-social en el continente. La Bienal, y antes aún el MAM-SP, nacieron a partir de contactos entre un grupo de intelectuales y empresarios brasileros, Nelson Rockefeller y el MoMA de Nueva York. Ambas fueron entre las primeras instituciones declaradamente “modernistas” de la región y, en este contexto, el involucramiento de Gómez Sicre para las participaciones latinoamericanas constituye el cierre natural de un círculo. Para ahondar estos aspectos, véase Alessandro Armato, *Estética, política y poder*, tesis de maestría, IDAES/UNSAM, Buenos Aires, 2014.

gobierno colombiano nunca se había preocupado de organizar un envío oficial; y tampoco iba a hacerlo en esa ocasión, que coincidía con la delicada fase terminal de la dictadura de Rojas Pinilla. Frente al desinterés del gobierno, el propio Gómez Sicre, quien, en ese momento, estaba concentrado en la promoción de los jóvenes “modernistas” colombianos, se propuso activar los artistas a los cuales era cercano para organizar un envío particular. “Yo voy a escribir a Alejandro Obregón y a Eduardo Ramírez Villamizar - comunicó a Arturo Profili, su principal referente entre los organizadores de la Bienal - para ver si ellos pueden integrar oficialmente una sección colombiana. También podría incluirse a Silva Santamaría, quien me escribió acompañándome carta tuya”¹⁷⁷⁹.

Fue así como se puso en marcha la organización de la participación colombiana. Pero un envío puramente privado no era admisible sin que alguna institución cultural reconocida se hiciera cargo de ello. De una carta que Gómez Sicre envió a Profili, se aprende que fue Eduardo Ramírez Villamizar, quien acababa de exponer en la OEA y tenía todo el interés de figurar en Sao Paulo, quien se hizo cargo del asunto: “Recibí también ya el primer aviso de Colombia, éste de parte de Eduardo Ramírez Villamizar, a quien pedí ponerse en contacto con Alejandro Obregón y mandar desde Bogotá ambos sus trabajos, bajo el patrocinio de alguna institución cultural, oficial o no, que represente al país, ya que el Gobierno no se ocupa. En dicha selección irán también Guillermo Silva y Enrique Grau y formarían un conjunto muy armónico y de altísima calidad”¹⁷⁸⁰.

Es en este momento que entra en juego la figura de Marta Traba. La crítica fue contactada por los artistas para que coordinara el envío en nombre de la Universidad de América, donde estaba trabajando en ese momento. Ella aceptó, sin objetar nada a la selección hecha por Gómez Sicre. “Acaba de llegarme carta desde Bogotá de Eduardo Ramírez Villamizar. Me dice que ya te escribió la Universidad de América para responsabilizarse del envío

¹⁷⁷⁹ José Gómez Sicre a Arturo Profili, 17 de enero 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”. De esta misma carta se aprende que la ausencia del nombre de Negret se debía al hecho que Gómez Sicre ese año iba a incluirlo en el pabellón especial de la OEA en la Bienal.

¹⁷⁸⁰ José Gómez Sicre a Arturo Profili, 4 de febrero de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

colombiano, que consistirá en los artistas que antes te mencioné”, comentó Gómez Sicre a Profili¹⁷⁸¹. Que el contacto dentro de la Universidad de América fuera efectivamente Marta Traba lo corrobora el *post scriptum* de una carta de Profili, fechada 22 de mayo de 1957: “La señora Traba me pidió aceptar las obras de los artistas colombianos enrolladas para que sean montadas aquí. Estuve de acuerdo, porque comprendo que va a facilitar, incluso económicamente, la contribución de ellos”¹⁷⁸².

Al parecer, la colaboración entre Marta Traba y Gómez Sicre fue fluida. La cercanía de sus gustos estéticos facilitó su entendimiento. Ambos compartían un profundo malestar hacia el nacionalismo cultural, el arte “para turistas”, el arte de tono populista y la pintura anecdótica; por otro lado, ambos tenían unos arraigados convencimientos “modernistas”, según los cuales la expresión del contenido debía pasar por la forma y todo arte mimético de ascendencia académica debía ser rechazado. Esta convergencia de gustos, sumada al interés que la misma Traba, a la par de Gómez Sicre, tenía en favorecer una participación de los jóvenes colombianos en la Bienal, facilitó que la crítica argentina aceptara actuar como testaferrero del cubano. Pero no se puede soslayar que su decisión respondió también a la voluntad de articularse con un bando muy influyente dentro del arte latinoamericano – el bando representado por la OEA, la Bienal de São Paulo e, indirectamente, el MoMA – que, ya estaba claro, iba a tener viento en popa luego de la caída de Rojas Pinilla, la cual se verificó justo durante el proceso de preparación del envío.

Gómez Sicre era consciente de que la vuelta de la democracia iba a favorecer el aumento de su influencia en Colombia; y lo sabía también Marta Traba, quien no perdió la oportunidad de articular su acción con la del funcionario cubano. La conciencia de la ventaja política representada por la caída del régimen queda clara en un breve intercambio epistolar entre Gómez Sicre y Profili. Cuando en Brasil llegó la noticia del derrumbe del general, Arturo Profili tuvo el temor que Colombia pudiese no cumplir con el envío; pero Gómez Sicre lo tranquilizó inmediatamente, aclarándole que el fin del gobierno de Rojas

¹⁷⁸¹ José Gómez Sicre a Arturo Profili, 20 de febrero de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

¹⁷⁸² Arturo Profili a José Gómez Sicre, 22 de mayo de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

Pinilla era todo lo contrario a un problema: “Los acontecimientos de Colombia no espero que afecten el plan de envío de las pinturas. Primero, porque se trata de una participación casi particular, sin intervención del Gobierno y segundo, porque el cambio creo que favorece toda gestión cultural”¹⁷⁸³.

La organización de la participación colombiana en la IV Bienal marca entonces el comienzo de una colaboración fáctica entre Marta Traba y Gómez Sicre en favor de una institucionalización del “modernismo”; una colaboración que, tal como el crítico cubano le había prospectado a Profili, no haría sino intensificarse con el retorno de la democracia y el auge del panamericanismo que Colombia vivió bajo la presidencia de Alberto Lleras Camargo (1958-1962).

El triángulo con Lleras Camargo

En el clima político de la guerra fría, Alberto Lleras Camargo y el liberalismo moderado garantizaron un fundamental respaldo mediático y político al despegue del “modernismo” impulsado tanto por Marta Traba como por Gómez Sicre. La tríade Traba-Gómez Sicre-Lleras Camargo se perfila con claridad detrás de una entrevista de la crítica argentina al funcionario cubano que salió publicada el 2 de noviembre de 1958 sobre las páginas de *El Tiempo*, el periódico de referencia del liberalismo moderado. Desde las primeras líneas, Traba evoca los nexos que ligaban al funcionario de la OEA al nuevo presidente de Colombia, individuándolos como figuras clave para que el arte moderno colombiano pudiese dar un salto de calidad. “Casi todos – escribe - los que, de uno u otro modo, estamos interesados en la pintura y escultura latinoamericana, sabemos que José Gómez Sicre, cubano, es jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana que funciona en Washington, y cuya influencia para orientar, organizar y difundir los valores continentales es cada día más notoria. Lo que muchos no sabíamos es que fue el actual presidente de Colombia, Alberto

¹⁷⁸³ José Gómez Sicre a Arturo Profili, 21 de mayo de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”. Al mismo tiempo, el funcionario cubano confirmó a Profili el envío de las obras por parte de los diferentes artistas: “Grau enviará sus trabajos desde Europa; Obregón desde Barranquilla y Silva ya mandó sus grabados desde Nueva York. Sólo falta, por lo tanto, Eduardo Ramírez, quien despachará sus obras desde Bogotá, por su cuenta y, por el interés que tiene en ello, no va a fallar. Así que puedes dar a Colombia por seguro”.

Lleras, quien creó dicho puesto durante su mandato como secretario general de la OEA e hizo recaer tan delicado y responsable cargo en Gómez Sicre¹⁷⁸⁴. Al escribir estas palabras, Traba estaba ratificando su colocación dentro de un bando bien determinado desde el punto de vista estético-político; un bando que tendría viento en popa en la nueva Colombia post-Rojas.

El año 1959

El año de 1959 marcó la consolidación de la sinergia de fuerzas entre Gómez Sicre y Marta Traba. Hay que destacar sobre todo tres hechos: la publicación, de parte de la OEA, de la monografía *Art in Colombia*, escrita por Marta Traba bajo pedido de Gómez Sicre; el concretarse de una nueva colaboración entre el cubano y la argentina en la organización del envío colombiano a la V Bienal de São Paulo; y la curaduría, de parte del funcionario de la OEA, de la Exposición Interamericana de Arte Moderno de Cartagena de Indias (Colombia), que dio origen a la primera fundación de un museo de arte moderno de alcance continental en la ciudad costera, contando con el respaldo explícito de la argentina. A esto se puede agregar que el año siguiente – 1960 – Gómez Sicre, siempre respaldado por Traba, repitió la hazaña de Cartagena al internacionalizar el *II Anual de Barranquilla*, un certamen artístico que también condujo a la inauguración de un museo interamericano de arte moderno en la que entonces era la ciudad más pujante del Caribe colombiano.

Art en Colombia

La monografía *Art in Colombia* vio la luz como parte de un ambicioso proyecto editorial de Gómez Sicre, denominado *Art in Latin America Today*¹⁷⁸⁵. El proyecto preveía la realización, por mano de diferentes críticos cercanos a la OEA, de una serie de monografías que dieran cuenta, país por país, del imparable avance del “modernismo” latinoamericano por sobre las anquilosadas herencias del pintoresquismo, el academicismo y el mexicanismo¹⁷⁸⁶. En

¹⁷⁸⁴ Marta Traba, “José Gómez Sicre habla sobre el arte americano”, en *El Tiempo*, Bogotá, 2 de noviembre de 1958, p. 11.

¹⁷⁸⁵ Marta Traba, *Art in Colombia*, ed. Panamerican Union, Washington DC, 1959.

¹⁷⁸⁶ Además del volumen sobre Colombia, la serie de *Art in Latin America today* incluye los siguientes textos: *Haití*, por Philippe Thoby Marcelin (1959); *Brasil*, por Luiz de Almeida Cunha (1960); *Argentina*, por Manuel Mujica Láinez (1961); *Perú*, por Juan Acha (1961); *Bolivia*, por Rigoberto Villarroel Claure (1963); *Chile*, por

preparación ya a partir de 1958, el texto de Traba mantiene la impostación teleológica, cercana a la de Alfred Barr, que Gómez Sicre quiso dar al conjunto de las monografías. En sus páginas, la crítica plantea que es solo con Alejandro Obregón y en segunda instancia con la generación Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Enrique Grau y Guillermo Wiedemann que el arte colombiano logra emanciparse de temas y planteos teóricos heredados para asumir una fisonomía plenamente moderna.

“Hasta llegar a Alejandro Obregón – escribe - es imposible decir que la pintura en Colombia haya renunciado resueltamente a su antiguo servilismo a temas impuestos primero por la Colonia, luego por la República y finalmente por la Patria (la generación nacionalista, *ndr.*) - este último es un concepto algo vago, pero por eso mismo es aún más siniestro. Me refiero a la emancipación poco entusiasta de Ignacio Gómez Jaramillo, cuyas tabernas y retratos cezannianos de hace quince años constituyen la mejor parte de su laboriosa carrera artística, y de Marco Ospina, cuya amplia visión de los problemas del arte moderno estaba, lamentablemente, ligada a un estilo abstracto muy inferior a su teoría, y que sólo impone respeto si se considera como una ilustración de sus Ideas, con la debida concesión al tiempo y lugar desfavorables en que fue producido”¹⁷⁸⁷.

La V Bienal

Un nuevo cruce entre Gómez Sicre y Marta Traba se dio en el marco de la preparación del envío colombiano a la V Bienal de Sao Paulo. Otra vez se trató de un envío particular, sin ningún tipo de apoyo estatal; y otra vez la crítica argentina lo organizó a partir de una serie de nominativos indicados previamente por el funcionario de la OEA: Alejandro Obregón, Edgar Negret, Armando Villegas, Fernando Botero, Enrique Grau y Eduardo Ramírez

Antonio Romera (1963); *Guatemala*, por Lionel Méndez Dávila (1966); *Venezuela*, por Clara Diamnet De Sujo (1966); *Paraguay*, por Miguel Ángel Fernández (1969). Los autores de estas monografías en su momento fueron todos, como Traba, parte de la red intelectual armada por Gómez Sicre para alcanzar sus objetivos.

¹⁷⁸⁷ Marta Traba, *Art in Colombia*, *op. cit.*, p.4.

Villamizar. Traba agregó solo un nombre, el del artista de origen alemán Guillermo Wiedemann¹⁷⁸⁸.

Sin embargo, en esta ocasión el medio artístico local no aceptó pasivamente la selección. Cuando la galería El Callejón organizó una exposición de las obras destinadas a Sao Paulo, se levantaron numerosas protestas de parte de pintores y críticos que juzgaban arbitraria y excluyente la manera de proceder de Marta Traba y Gómez Sicre. Eran las voces de los excluidos y entre los más inconformes estaban Arístides Meneghetti e Ignacio Gómez Jaramillo, dos figuras clave de épocas anteriores, que no tenían cabida dentro del nuevo escenario.

No se trataba solo de protestas dictadas por la vanidad herida o por diferencias de carácter estético-político. A esa altura, los operadores del medio se habían percatado de la existencia de un eje Traba-Gómez Sicre que contaba con un consistente respaldo institucional y político, tanto a nivel nacional como internacional. Estar del lado de este bando, contar con su aprobación y su apoyo significaba poder tener éxito a escala nacional e internacional, mientras enfrentarlo o no gozar de su benevolencia comportaba la exclusión de los circuitos principales, lo que equivalía a una condena, si no al olvido, por lo menos a la marginación. Era este mecanismo de poder lo que se quiso denunciar.

La cuestión fue discutida en el ámbito de dos mesas redondas que tuvieron lugar en el teatro bogotano El Buho, donde, en ese momento, Meneghetti trabajaba como dramaturgo y escenógrafo. Asimismo, fue encarada en una encuesta del diario *El Espectador*, en programas de la televisión nacional y en diferentes artículos que aparecieron en la revista *Semana* y otros medios. Entre los ríos de tinta que escurrieron sobresale, por lucidez, el artículo “Como funciona la “gigantesca maquina” de Gómez Sicre”, que Arístides

¹⁷⁸⁸ Para una mayor profundización de la relación entre Marta Traba y Gómez Sicre véase Alessandro Armato, “José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas”, en actas del seminario *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*, University of Texas, Austin, EEUU, octubre 2012, pp. 118-127, disponible en PDF online: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf

Meneghetti publicó en junio de 1959 sobre el diario *El Espectador* (Fig. 414)¹⁷⁸⁹. La nota manifiesta una lúcida comprensión de los cambios que estaban interviniendo en el arte colombiano. “Desde hace más de dos años – escribe Meneghetti - viene operando en Colombia una poderosa organización compuesta por algunos pintores y por personas interesadas en favorecerlos” (léase Marta Traba o Casimiro Eiger); una organización que “trabaja en combinación con el señor José Gómez Sicre... quien extiende su influencia sobre todos los países latinoamericanos para imponer determinados valores, de acuerdo a ciertos objetivos concretos, al margen de la pintura”¹⁷⁹⁰. El crítico uruguayo denuncia que el fin principal de esta organización era neutralizar la influencia en América Latina de pintores como Guayasamín, Portinari u Orozco, “que plantean los problemas esenciales de sus patrias en un lenguaje universal”¹⁷⁹¹. Al servicio de esta red - aclara - “funciona una maquinaria gigantesca con agentes y colaboradores en todo el continente americano” y “por este sistema los elegidos logran rápidamente consagración, becas y fama, a través de los grandes eventos americanos de Guggenheim, Houston y también, hoy día, Sao Paulo”¹⁷⁹². Meneghetti nota también, sagazmente, que “la política de esta organización internacional es más inteligente de lo que se supone. No pretende imponer falsos valores, sino que toma contacto con magníficos pintores latinoamericanos y los orienta en el sentido buscado”¹⁷⁹³.

¹⁷⁸⁹ Aristides Meneghetti, “Como funciona “la máquina gigantesca” de Gómez Sicre”, en *El Espectador*, Bogotá, 23 de junio de 1959, sip.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*

¹⁷⁹¹ *Ibid.*

¹⁷⁹² *Ibid.*

¹⁷⁹³ *Ibid.*

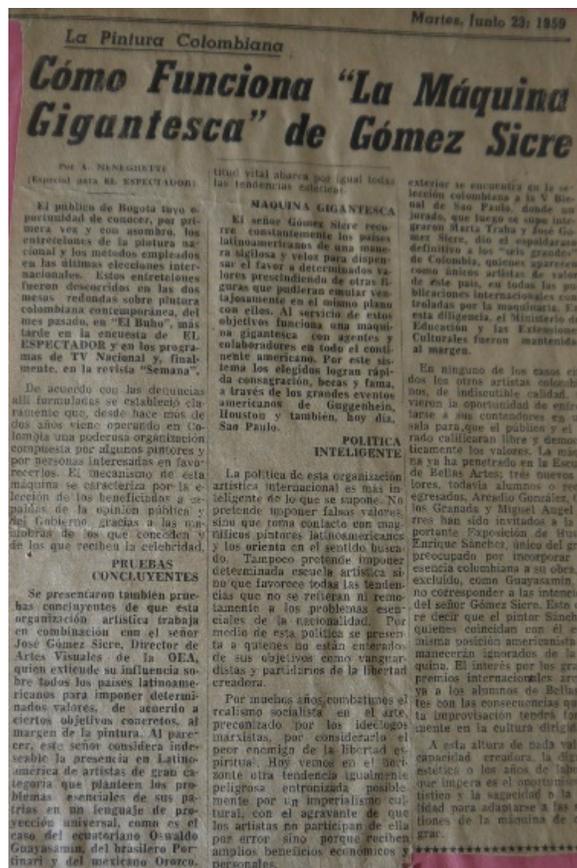


Ilustración 414 - Aristides Meneghetti, "Como Funciona "La Máquina Gigantesca" de Gómez Sicre", en El Espectador, 23 de junio de 1959.

Traba respondió a estas acusaciones por medio de una columna sobre la revista *Semana*, en la cual reivindicó la transparencia del proceso de selección para la Bienal, negando la existencia de “maniobras incalificables, debidas a un oscuro poder internacional” y, en particular, a la injerencia del “Politburó de la Unión Panamericana, encarnado en la persona de José Gómez Sicre”¹⁷⁹⁴. En ese momento, su apoyo al crítico cubano era irrestricto. En una carta a Arturo Profili, secretario general de la Bienal, dejó en claro que “Gómez Sicre es hoy en día, por su gran información sobre la materia, la persona más autorizada para recomendar tales o cuales nombres”¹⁷⁹⁵.

¹⁷⁹⁴ Marta Traba, “¿Quién mandó los cuadros a la Bienal de Sao Paulo?”, en *Semana*, Bogotá, 16 de junio de 1959, p. 42.

¹⁷⁹⁵ Marta Traba a Arturo Profili, 10 de abril de 1959, en Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-06, carpeta “Colombia”.

La polémica en torno al envío a la V Bienal, junto con otras polémicas análogas que surgieron en aquel periodo, marcaron la crisis de todo un modo de proceder que por décadas había regulado la vida del medio artístico colombiano. El viejo “principio de pluralidad” perdió vigencia, junto con la idea de nacionalismo *super partes* que lo suportaba. Históricamente, el “principio de pluralidad” y el nacionalismo *super partes* constituyeron, en buena medida, una respuesta de los intelectuales a los conflictos bipartidistas, pero en la época del Frente Nacional, donde los partidos se habían acordado para alternarse en el poder, ya no se sentía la exigencia de este tipo de respuesta. Asimismo, el “principio de pluralidad” fue debilitado por el imponerse de las lógicas estético-políticas de la guerra fría, que incrementaron las distancias entre quienes apoyaban el proceso de modernización capitalista a tracción norteamericana y quienes, al revés, lo miraban con desconfianza, sobre la base de las viejas consignas americanistas.

A finales de los cincuenta, un reflejo del ascenso de los discursos desarrollistas, representados en lo estético por las posiciones de Marta Traba y Gómez Sicre, fue la crisis del arte de entonación nacional-popular, que había sido el correlativo plástico del nacionalismo *super partes*, tanto en la versión mexicanista como en la guayasaminiana. El mito del pueblo, tanto en sus facetas folclóricas como en sus facetas más politizadas, tenía un fondo implícitamente antimoderno y anticapitalista que mal sintonizaba con los discursos modernizadores, de cuño liberal-capitalista, que cogieron vigor a finales de los cincuenta. Todo esto, sin embargo, no comportó el fin del proceso de “nacionalización de las imágenes”, pero sí comportó un cambio de ruta dentro de ese proceso: las figuras monumentales de campesinos y obreros pintadas por Pedro Nel Gómez y Alipio Jaramillo en los años treinta y cuarenta dejaron el lugar a representaciones de lo nacional de carácter más formalista, como motivos decorativos de ascendencia ancestral (Alberto Arboleda, Jorge Riveros), símbolos americanos tomados del mundo natural (Obregón), cuando no simples juegos de formas y colores con un arraigo en el sitio de enunciación (Negret, Ramírez Villamizar, Roda). El hombre desaparece y cuando no lo hace, como en la pintura de Grau y de Botero, pierde radicalmente la dimensión heroico-social y se torna objeto de un discurso

de carácter prevalentemente humorístico o nostálgico. Estos cambios, asimismo, comportaron una crisis de la crítica panegirista, típica de la época en la cual estaba vigente el “principio de pluralidad”. La crítica panegirista fue sustituida por una crítica militante y combativa, como la de Marta Traba, cuyo principio regulador, compartido con Gómez Sicre y Alfred Barr, era el de una estricta selección de valores según el criterio de la calidad; o por una crítica de signo político diferente, pero igualmente militante y atenta al valor de la calidad, como la que utilizó Arístides Meneghetti en sus polémicas con la crítica argentina.

Plástica, entre “meneghettismo” y “trabismo”

Una manera para verificar el progresivo auge de Marta Traba y Gómez Sicre tras la caída de Rojas Pinilla, junto con el contemporáneo declino de la figura de Meneghetti, es analizar las colaboraciones de estos tres críticos en la revista *Plástica* (1956-1960), si no la primera, sin duda la más importante entre las publicaciones colombianas dedicada específicamente a las artes plásticas.

La revista nació todavía bajo la dictadura de Rojas. Como señalado, la idea de crearla fue posiblemente un legado del MNAP; sin embargo, tras el eclipse del movimiento liderado por Meneghetti, la publicación tuvo vida autónoma¹⁷⁹⁶. Dirigida por Judith Márquez Montoya, una pintora de orientación “modernista”, que tuvo cierto grado de vinculación con la dictadura del general¹⁷⁹⁷, *Plástica* tuvo 17 números y no estuvo afiliada a ninguna

¹⁷⁹⁶ Es posible que, en origen, la publicación haya sido concebida como órgano del MNAP. Lo hace suponer una referencia a la creación de una revista con el mismo nombre, cuyo director debía ser Gabriel Giraldo Jaramillo, que Gómez Sicre hace en el Boletín de la OEA a la hora de comentar las actividades y proyectos de la agrupación (Cfr. cap. 11). Pero una revista con el nombre de *Plástica* empezó a salir sólo en junio de 1956, cuando el MNAP ya era inoperante, bajo la dirección de Judith Márquez.

¹⁷⁹⁷ Artista de orientación “modernista”, Judith Márquez estudió arte en la Universidad Javeriana de Bogotá y, entre 1952 y 1954, en la Universidad de Tennessee, en Estados Unidos. Dentro de su trayectoria, existen señales que la vinculan en cierto grado con la dictadura de Rojas Pinilla. La artista, por ejemplo, hizo parte de la Asociación de Escritores y Artistas Colombianos (AEAC), fundada en 1954 y a la cual pertenecía un gran número de escritores y artistas residentes dentro y fuera del país. La AEAC apoyó explícitamente el gobierno de Rojas Pinilla y en noviembre de 1954 impulsó el *Primer concurso anual de pintura* de la asociación, donde Márquez, hasta entonces desconocida, se hizo notar por primera vez, para luego acercarse al círculo de artistas que gravitaban alrededor de Meneghetti y del Movimiento Nacional de Artes Plásticas. Adicionalmente, la pintora realizó varias actividades bajo la dictadura de Rojas, apoyándose de manera

corriente en particular. Su orientación fue genéricamente “modernista” y americanista. En términos generales, se mantuvo abierta tanto hacia la ruta social-expresionista pregonada por Meneghetti, como hacia la de índole más formalista respaldada por Gómez Sicre y Marta Traba¹⁷⁹⁸. Un hecho destacado, en un medio relativamente cerrado como el colombiano y en una región todavía no tan integrada en su interior como Latinoamérica, es que el horizonte de la revista no fue solo nacional, sino continental y, hasta cierto grado, universal. Número tras número, *Plástica* se esforzó por abarcar la producción artística de la entera región, dando especial relevancia a aquellos artistas que, como Wilfredo Lam o Rufino Tamayo, habían combinado el recurso a una técnica modernista con la expresión de la dimensión local. De esta manera, la publicación contribuyó a delinear un canon modernista latinoamericano del siglo XX que no era muy distante del que Gómez Sicre había escenificado en la exposición de Houston y del que luego Marta Traba esbozaría en *La pintura nueva en Latinoamérica*¹⁷⁹⁹.

Desde sus respectivas posturas, Meneghetti y Traba fueron ambos colaboradores de primera hora de la publicación. Pero si se fija la mirada en los números posteriores a la caída

particular en Gabriel Giraldo Jaramillo, entonces director de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, quien, además, había sido designado como primer director de la revista *Plástica* proyectada, aunque al final no llevada a cabo, en el ámbito de las operaciones del MNAP. En junio 1955, Márquez condujo un programa de decoración en la Televisora Nacional junto con Clara Nieto Calderón y en el mes de agosto participó en la organización de dos muestras apoyadas por Giraldo Jaramillo. Es importante sobre todo la primera, inaugurada el 9 de agosto de 1955 en la sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional, ya que se trató de una exposición colectiva dedicada a la pintura abstracta. Esta muestra tiene una notable importancia histórica por ser la primera exposición abstracta realizada con apoyo oficial en el país. Con motivo de esta exhibición, se realizó también una mesa redonda para que los artistas participantes hablaran de “La deshumanización del arte” (Véase el artículo “Intensa labor adelantará en agosto la Extensión Cultural del Ministerio”, en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de julio de 1955, p. 11). En la muestra, al lado de Judith Márquez, participaron artistas como Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Silva Santamaría y Armando Villegas. Un eco de esta muestra sería, el año siguiente, el Salón de “Arte Abstracto” en El Callejón, en donde al lado de las obras de los pintores colombianos se exhibieron pinturas de artistas europeos, como Klee, Kandinsky, Arp, etcétera. La segunda exposición en la cual Márquez estuvo involucrada abrió el 24 de agosto mes y fue una personal.

¹⁷⁹⁸ En esta ambigüedad latente se puede ver una ulterior vigencia del “principio de pluralidad”. 1959 y en el libro “La pintura nueva en Latinoamérica” (1961)

¹⁷⁹⁹ Sin duda la revista *Plástica*, sumada a la cercanía con Gómez Sicre, ha sido fundamental para ensanchar la visión que Marta Traba tenía del arte latinoamericano de Marta Traba, debido a que para esas fechas ella no viajaba todavía mucho. Todo lo que absorbió en ese periodo, confluyó luego en su ciclo de conferencias en la Librería Central y en su volumen *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961).

de la dictadura de Rojas Pinilla, se nota como la firma del uruguayo desaparece, mientras la de la argentina sigue apareciendo y, a su lado, comienza también a asomarse la de Gómez Sicre. Traba, quien fue posiblemente cercana desde el comienzo a Judith Márquez, fue una colaboradora constante de la revista. Firmó artículos en los números 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 16, 17. Mientras las colaboraciones de Meneghetti, que en los primeros números aparecen con cierta frecuencia (números 3, 4, 7, 8) a partir del noveno número, correspondiente a los meses de octubre-diciembre de 1957 - el periodo inmediatamente posterior al fin de la dictadura de Rojas Pinilla – se esfuman. Al revés, a partir del número 10 – eso es, luego del fin de la dictadura - empiezan a aparecer una serie de colaboraciones de Gómez Sicre (n.10, artículo sobre la IV Bienal de Sao Paulo; n. 14, artículo sobre José Luis Cuevas; n. 16, artículos sobre Cundo Bermúdez y, otra vez, sobre José Luis Cuevas; n. 17, artículo sobre Colombia en Miami) que dejan pocas dudas acerca del relevo de poderes que se había verificado en el campo artístico colombiano luego del fin del gobierno del general¹⁸⁰⁰.

Los museos de Cartagena y Barranquilla

Otro hito de la influencia de Gómez Sicre sobre el proceso de consolidación e institucionalización del “modernismo” en Colombia es el papel que este jugó, junto con los artistas que le eran más cercanos, y contando con el respaldo de Marta Traba, en las fugaces, pero igualmente significativas fundaciones de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena de Indias y Barranquilla - las dos principales ciudades del Caribe

¹⁸⁰⁰ Es posible que Gómez Sicre, quien estuvo al tanto y en larga medida apoyó los esfuerzos del MNAP, haya sido cercano a la revista ya desde sus comienzos y que haya facilitado contactos para darle ese enfoque continental, y no solo nacional, que la caracterizó. De hecho, algunos de los colaboradores, como la crítica de arte española radicada en México Margarita Nelken (n. 1, “Los pintores latinoamericanos: Rufino Tamayo”, n. 8 “México”), el artista e intelectual guatemalteco Carlos Mérida (n.5, “Abstracción y latinoamericanismo”, “Autorretrato” – dos artículos que aparecieron también en la revista “Américas” editada por la OEA) el pintor peruano Fernando de Szyszlo (n.17 “La pintura latinoamericana contemporánea”), el poeta y crítico mexicano Octavio Paz (n.16, “Fernando de Szyszlo”), el crítico argentino Rafael Squirru (n.17, “La pintura de hoy en Argentina”) o la ya nombrada crítica norteamericana Leslie Judd Ahlander (n.17, “Pintoras colombianas en Washington”) eran todos personajes relativamente cercanos a Gómez Sicre y a sus posturas estéticas. La misma Judith Márquez dejó la dirección de la revista en 1960, poco después de exponer en la OEA junto con otras dos pintoras colombianas, Cecilia Porras y Lucy Tejada.

colombiano -, que ocurrieron respectivamente en 1959 y 1960. Tras su fundación, ambos museos no alcanzaron a volverse una realidad operante. Quedaron en el papel, como el de Bogotá, y las obras que componían sus respectivas colecciones fundacionales quedaron sustraídas por muchos años a la mirada del público. Sin embargo, el solo intento de fundarlos representó un hecho relevante para la historia del arte colombiano y latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX.

La fundación del museo de Cartagena fue anunciada en mayo de 1959, al margen de una *Exposición interamericana de pintura contemporánea* (Fig. 415) que Gómez Sicre curó en el contexto del IX Festival de Música de la ciudad. La muestra tuvo lugar en el salón de actos del histórico Palacio de la Inquisición, con el patrocinio de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana y de la Secretaría de Educación Pública del Departamento de Bolívar. Las obras expuestas provenían de quince países latinoamericanos. Como artistas, participaron José Luis Cuevas (México), Armando Morales (Nicaragua), Sarah Grilo (Argentina), Fernando de Szyszlo (Perú), Alejandro Obregón (Colombia) y Enrique Grau (Colombia), entre otros¹⁸⁰¹. No escapa que se trataba de los mismos nombres que Gómez Sicre había venido cultivando en la última década por medio de múltiples viajes a la región, del programa de exposiciones en la OEA y de su trabajo como seleccionador de nombres para la Bienal de Sao Paulo. Era el “grupo Gómez Sicre” elevado a nivel continental; y eran también los mismos artistas que Traba, en plena sintonía con el cubano, enumeró ese año como ejemplo del buen camino emprendido por el arte de la región en el marco de un ciclo de conferencias en la Librería Central de Bogotá, a partir de las cuales, un par de años después, tomaría forma el libro *La pintura nueva en Latinoamérica*.

¹⁸⁰¹ Según relata Haskins, había once pinturas de Colombia, ocho de Cuba, cuatro de Argentina, cuatro de Venezuela, tres de Brasil y dos de Bolivia, Ecuador, Guatemala, México y Perú. Además, se expusieron trabajos individuales de Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Panamá y Uruguay. Cfr. John Haskins, “El IX Festival de Música de Cartagena”, en *Américas*, , Washington DC, agosto de 1959, pp. 17-20.



Ilustración 415 - Vista general de la Exposición Interamericana de Pintura Contemporánea de Cartagena. 1959

La exposición puso en dialogo los procesos artísticos de diferentes países latinoamericanos, favoreciendo así su integración; pero apuntó también, desde el comienzo, a la fundación de un museo de arte moderno en la ciudad caribe, robando así el tiempo a la más burocrática Bogotá, que luego del intento fallido de 1955 no había progresado mucho en su plan de crear un museo de arte moderno¹⁸⁰².

Para la ocasión, el funcionario de la O.E.A. viajó a Cartagena, adonde presenció en varios actos y dictó algunas conferencias. Es muy probable que el crítico haya tenido algún papel en estimular y orientar la fundación el museo. Por otras iniciativas en las cuales fue involucrado sucesivamente, suya parece ser, en particular, la idea de comenzar a construir una colección a partir de premios de adquisición otorgados, durante el certamen, gracias al apoyo de empresas privadas y de entidades públicas (en este caso, el apoyo público era constituido por un fondo especial de la Secretaría de Educación del Departamento de Bolívar)¹⁸⁰³.

¹⁸⁰² “Predominó el arte figurativo en la exposición de la Heroica”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de junio de 1959, sip.

¹⁸⁰³ Un método similar ya había sido propuesto, en el ámbito del MNAP, en vista de la fundación del Museo de Bogotá. No se puede descartar que también en esa ocasión la idea fuera de Gómez Sicre. El 26 de mayo se publica en *El Universal*, un artículo titulado “La exposición latinoamericana de arte moderno fue inaugurada con solemne acto” (*El Universal*, Cartagena, 26 de mayo de 1959, p. 1 y 8), en el cual aparecen importantes datos acerca de la forma con la cual se constituyó la colección fundacional del museo. Ya se dijo que el método para comprar las obras era el de los premios de adquisición, sugerido por Gómez Sicre. Pero

Marta Traba respaldó abiertamente la iniciativa a través de una columna en la revista *Semana*, titulada “Un laurel para Cartagena”¹⁸⁰⁴. La cuestión le interesaba mucho, debido a que, en ese mismo momento, estaba involucrada personalmente en los esfuerzos para transformar en realidad el museo de arte moderno en Bogotá. La crítica argentina aplaudió el método seguido para crear el museo de Cartagena, “iniciando una colección con la compra de cuadros”, a diferencia de cuanto se estaba haciendo en Bogotá, donde en vez de empezar con la adquisición de obras se pensaba iniciar con la construcción de un edificio, sin tener nada que colgar en sus muros. Además, aprobó el criterio formalista que rigió la adquisición de las obras: “La colección inicial del Palacio de la Inquisición señala, pues, que es un criterio plástico y no indigenista el que debe seguirse para comprar obras americanas”; y concluyó señalando que “la primera obligación de un Museo de Arte Contemporáneo es formar colecciones que demuestren al público como el arte continental ha pasado ya su belicosa adolescencia político-folclórica y ha aprendido a proponerse, a reflexionar y a resolver problemas pictóricos propios”¹⁸⁰⁵. La columna de Marta Traba evidencia, una vez más, la completa sintonía que había, en ese momento, entre ella, Gómez Sicre y un reducido número de artistas, protegidos por ellos.

Quienes no cabían dentro de este estrecho círculo tenían poco margen de movimiento, sobre todo a nivel internacional, donde el aval de Gómez Sicre – en particular en el caso de los Estados Unidos – era determinante. Este estado de cosas despertó un sinnúmero de resistencias en la escena local, como ejemplificado por las polémicas que se armaron entorno al envío a la V Bienal de Sao Paulo. Ahora bien, las tensiones no faltaron tampoco

¿quién compró materialmente las pinturas? El artículo aclara algunas cosas informando que la firma privada Daniel Lemaitre y Co. había adquirido la obra “Tema simple” de Sarah Grilo para el museo y que la gerencia del Banco Comercial Antioqueño había donado para el mismo museo el cuadro “Doma” del pintor uruguayo José Echave, agregando que así “quedaron echadas las bases para la formación de aquel Museo que se completará con las obras que obtendrá la Secretaria de Educación con el Fondo de Adquisición destinado para estos efectos”. En la parte final, se señala también que se esperaban muchas otras donaciones por parte de empresas industriales y comerciales o por parte de personas adineradas amantes del arte.

¹⁸⁰⁴ Marta Traba, “Un laurel para Cartagena”, en *Semana*, 9 junio 1959, p.56. El certamen encontró también apoyo en la crítica local. Véase Eric Stern, “José Gómez Sicre y el IX Festival”, en *El Universal*, Cartagena, 23 de mayo 1959, pp. 4-5; y Eric Stern, “Museo de arte moderno”, en *El Universal*, Cartagena, 27 de mayo de 1959, sip.

¹⁸⁰⁵ Ibid.

en el caso de la exposición cartagenera. En este caso, el protagonista fue Ignacio Gómez Jaramillo, quien había sido un pintor prominente durante los treinta y los primeros cuarenta, para luego ser progresivamente marginado a raíz de los juicios no muy favorables a su pintura de Gómez Sicre y de Traba. El 25 de mayo de 1959, el artista envió una carta muy polémica a Aurelio Martínez Canabal, director de la Secretaría de Educación Pública del Departamento de Bolívar, quien estaba involucrado tanto en la organización de la exposición interamericana como en la creación del museo. El 28 de ese mismo mes, el texto de la carta fue publicado en primera plana por el diario cartagenero *El Universal*¹⁸⁰⁶. Gómez Jaramillo protestaba porque, aun habiendo sido invitado a participar en el certamen por el mismo Martínez Canabal, se había visto excluido a último momento. “Parece – escribe - que cumpliendo los deseos del señor Gómez Sicre, quien vetó mi nombre después de haberme invitado usted a participar en esta exposición, en su calidad de Secretario de Educación Pública del Departamento. Considero que es verdaderamente desconcertante que el señor Gómez vaya a decretar dogmáticamente y a ordenarle a usted cuáles sean o deben ser los artistas nacionales dignos de consideración, pasando por encima de su inteligencia y justo criterio, y desconociendo la invitación que usted con anterioridad nos había hecho. Muchos de los artistas nacionales representativos de un aspecto de la plástica hemos sido víctimas de las pasiones y discriminaciones del señor Gómez Sicre, yo entre ellos, y sé que muchas de sus preferencias llegan a ser tan sinuosas que están más allá de la justa, ponderada y ecléctica apreciación artística. En todo caso lamento muy de veras no participar en el certamen pictórico que se celebra en tan hospitalaria e ilustre ciudad, privado por el veto de un señor que me parece tan insignificante ante el arte y los artistas, como fugaz y transitorio es el puesto que actualmente desempeña”¹⁸⁰⁷.

El año siguiente, la exposición interamericana y la fundación del Museo de Arte Moderno de Cartagena fueron emuladas por la cercana ciudad de Barranquilla, que en ese momento era un importante polo económico y cultural. Luego de haber organizado, en 1959, el I Anual

¹⁸⁰⁶ “Gómez Jaramillo vetado para la exposición de arte”, en *El Universal*, Cartagena, jueves 28 de mayo de 1959, p. 1 y 7

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*

de Pintura de Barranquilla, un certamen artístico en el cual participaron todos los principales exponentes del modernismo colombiano, el Centro Artístico de la ciudad, una institución privada en cuya nómina figuraban algunos de los nombres más prominentes de intelectualidad local¹⁸⁰⁸, decidió internacionalizar el II Anual de Pintura, programado para 1960, presentando una cuidadosa selección de lo más destacado en el arte moderno latinoamericano de ese momento; y resolvió también adquirir algunas de las obras que participarían en el certamen para dar inicio, como en Cartagena, a un museo de arte moderno de la ciudad.

La organización del evento recayó principalmente sobre el escritor Álvaro Cepeda Samudio, miembro destacado del grupo de la Cueva e integrante, junto con Ricardo González Ripoll y Luis Ernesto Arocha, del Comité de Artes Plásticas del Centro Artístico. Pero ni Álvaro Cepeda ni el Centro Artístico, por sí solos, tenían la fuerza institucional, los contactos y la capacidad organizativa para concretar un evento de esa magnitud. Fue así como, otra vez, entró en juego la figura de José Gómez Sicre, quien, en virtud de su experiencia y de su amplia red de contactos, podía llegar allá donde el Centro Artístico no alcanzaba.

Fue Alejandro Obregón quien pidió concretamente la ayuda de Gómez Sicre. “Desde Bogotá me escribe Alejandro Obregón – anotó el funcionario cubano en una carta que envió a Álvaro Cepeda - solicitando mi ayuda para extender el alcance del Salón Nacional que proyectan Uds. para el mes de abril y ya le he contestado manifestándole todo mi entusiasmo, así como mi deseo de cooperar, aceptando, además, la invitación para actuar el jurado de premios”. De la misiva se aprende también que fue el mismo Gómez Sicre, fresco de la experiencia de Cartagena, quien impulsó la creación de un museo de arte moderno en Barranquilla, recurriendo al método de los premios de adquisición pagados por donantes privados o con fondos de las instituciones públicas locales que se había experimentado en Cartagena. “Creo –escribe Gómez Sicre- que, si los premios se destinan

¹⁸⁰⁸ El Centro Artístico era una entidad de carácter privado que se encargaba de promover eventos culturales. Hacia 1959 estaba presidido por Carlos Dieppa y su junta directiva estaba integrada, entre otros, por Luis Ernesto Arocha, Álvaro Cepeda Samudio, Olga Chams, Augusto Faillace, Ricardo González Ripoll, Guillermo Marín, Gonzalo Miramón y Alvin Shutmaat.

a adquisición, podría formarse por poca cosa una colección permanente de arte moderno de la América Latina en Barranquilla, como la que comenzamos en Cartagena”¹⁸⁰⁹.

Los organizadores querían que Gómez Sicre que fuera el director único del certamen, pero este último, recordando las polémicas del año anterior en Bogotá y Cartagena, aceptó el cargo únicamente por lo que tenía que ver con las participaciones internacionales, mientras lo declinó en el caso de las participaciones colombianas. “Encuentro sumamente amable de parte de Uds. – escribió a Álvaro Cepeda y a los otros miembros del Centro Artístico - que piensen en mí como director absoluto del II Anual, cosa que mucho me honra, pero si bien no tengo inconveniente en actuar en todo lo que respecta a los demás países, me gustaría que alguien de allí asumiera la responsabilidad en lo que corresponde a Colombia, para evitar comentarios y críticas que, aunque injustificadas, son producidas por el resentimiento y la insatisfacción de algunos valores locales que se pueden considerar maltratados por un extranjero dentro de su propio país”¹⁸¹⁰.

Gómez Sicre llegó a Barranquilla a comienzo de abril de 1960, pero primero hizo una parada en Cartagena, donde presenció el acto oficial de fundación del Museo Interamericano de Arte Contemporáneo, cuya creación había sido anunciada el año anterior en el marco el IX Festival de Música¹⁸¹¹. Como era de esperarse, el II Anual de Barranquilla tuvo mucha

¹⁸⁰⁹ Carta de José Gómez Sicre a Álvaro Cepeda Samudio, 27 de enero de 1960, en Archivo Familiar Tita Cepeda. Que Gómez Sicre fuera el que propuso la creación del museo resulta también de unas declaraciones que hizo al periódico local *El Heraldo*: “Vengo a estimular la idea que el Centro Artístico debe crear un Museo de Arte Moderno. Este admirable esfuerzo de cultura que se ha traducido en dos notables exposiciones constituye el elemento para la formación del museo. Es la realidad cultural que irá abriéndose paso y fomentará el ambiente, el interés por estas actividades. Dentro de pocos años, el Centro Artístico contará con una galería de gran importancia y valor” (“Es un paso extraordinario en la cultura de este país”, en *El Heraldo*, Barranquilla, 5 de abril de 1960, pp. 1 y 6). La tesis está sufragada también por un pasaje del libro “Crónicas del grupo de Barranquilla” de Alfonso Fuenmayor, donde se lee que, [José Gómez Sicre] quiso que en Barranquilla se fundara un Museo de Arte Moderno y para que esa iniciativa se convirtiera en realidad trabajó con sinceridad, con entusiasmo, y puso al servicio de la idea su gran influencia. Es inexplicable que ésta nunca se hubiera llevado a cabo, a pesar de que tenía lo principal para abrir sus puertas al público: una valiosa selección de pinturas de los mejores artistas del hemisferio que habían cedido sus obras (Alfonso Fuenmayor, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, Barranquilla, ed. Instituto Colombiano de Cultura y Gobernación del Atlántico, 1978, p. 70).

¹⁸¹⁰ Carta de José Gómez Sicre a Álvaro Cepeda Samudio, 16 de marzo de 1960, en Archivo Familiar Tita Cepeda, s.p.

¹⁸¹¹ En ese acto el pintor cartagenero Hernando Lemaitre fue nombrado director de la nueva institución y Gómez Sicre recibió el título de director honorario (cfr. *El Universal*, Cartagena de Indias, 7 de abril de 1960, p.1)

resonancia en la prensa local y resultó un rotundo éxito. Gracias a la intervención de Gómez Sicre, el salón de la Biblioteca Departamental pudo exhibir 70 obras de destacados artistas de 13 países del continente. De Argentina, figuraban Raquel Forner, Marcelo Bonevardi y Fernando Maza; de Bolivia, María Luisa Pacheco; de Costa Rica, Harold Fonseca; de Chile, Carmen Silva; de Cuba, Hugo Consuegra; del Ecuador, Manuel Rendón y Aníbal Villacis; de Guatemala, Carlos Mérida y Rodolfo Abularach; de Nicaragua, Armando Morales; de Panamá, Eudoro Silvera y Alberto Dutari; de Perú, Ernesto Nieto, Fernando De Szyszlo y Juan M. Ugarte; de Venezuela Alejandro Otero, Humberto Jaimes, Jesús Soto y Mercedes Pardo. Pero las participaciones más numerosas fueron las de Colombia y de México. Hubo obras de 27 artistas colombianos, entre los cuales Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Judith Márquez, Omar Rayo y Guillermo Wiedemann; mientras por México expusieron José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Gunther Gerszo, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Vlady, Manuel Felguerez, Juan Soriano y Pedro Coronel.

Al igual que en Cartagena, el certamen contó con el decidido apoyo de Marta Traba. Si, en la exposición que acompañó el IX Festival de Música de Cartagena, la crítica argentina se había limitado a dar su apoyo desde lejos, por medio de una columna en la revista *Semana*, en esta ocasión colaboró activamente, firmando la *Guía para el II Anual de Barranquilla* y visitando personalmente la exposición, que juzgó sin medios términos la mejor que había visto jamás en Colombia. En la *Guía* - un folleto de presentación de la muestra - Traba volvió a apoyar el trabajo de Gómez Sicre y a alimentar las polémicas en contra de sus detractores. Elogió el carácter internacional del certamen, subrayando que “las comunicaciones culturales entre nuestros países son, hoy por hoy, el más eficaz y certero vehículo de mutuo conocimiento”; luego, partiendo del presupuesto que “no tenemos un patrimonio que defender, sino, por el contrario, un patrimonio que formar”, incitó a los artistas nuevos de Latinoamérica a formar una alianza “ni defensiva ni agresiva” para ajustarse y articularse con la totalidad del arte contemporáneo¹⁸¹². En otras palabras, la crítica argentina asumió una postura de apertura hacia lo universal, muy cercana a la de Gómez Sicre, estigmatizando a los “terricolas continentales” que lanzaban llamados para aliarse contra

¹⁸¹² Marta Traba, “Guía para el II Anual de Barranquilla”, Barranquilla, (folleto), 1960.

las “influencias foráneas” y lo “extranjerizante”. Desde su punto de vista, el cotejo entre las obras de los diferentes países de la región era algo necesario para comprender “si realmente hay alguna posibilidad de que América Latina se manifieste de un modo personal y se singularice en algo de Europa y Norteamérica”¹⁸¹³. Traba, a la par de Gómez Sicre, pensaba en un arte latinoamericano de corte “modernista”, fruto de un dialogo con las vanguardias europeas, pero al mismo tiempo distinto, dotado de un carácter propio.



Ilustración 416 - Comentarios de Marta Traba al II Anual de Barranquilla. 1960.

Volviendo sobre los mismos temas ya tocados en el ciclo de conferencias de 1959 en la Librería Central, Traba consideraba necesario un inventario de la producción artística latinoamericana de ese momento, para discernir cuáles eran los intereses y las aspiraciones que la movían, “una vez que el espejismo de la pintura social y del arte de reivindicaciones nacionalistas propugnado por los muralistas mexicanos se ha desvanecido sin remedio, y ya no podemos seguir apoyándonos en esa demagogia fácil que nos libraba por tiempo indefinido de afrontar a fondo los problemas formales”¹⁸¹⁴. Su objetivo era entender hasta qué punto el arte joven de América había asimilado y reelaborado originalmente las

¹⁸¹³ Ibid.

¹⁸¹⁴ Ibid.

conquistas del arte universal del siglo XX. En otras palabras, la crítica argentina tomó una posición al tiempo latinoamericanista y universalista, que coincidía con la de Gómez Sicre.

Siguiendo el ejemplo de Cartagena, el certamen barranquillero recurrió a los premios de adquisición para constituir el núcleo originario de una colección para una nueva institución artística que se pretendía crear: el Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Los primeros premios correspondieron a Alejandro Obregón, Carlos Mérida y Alejandro Otero; los segundos premios a Fernando de Szyszlo, Humberto Jaimes, Hugo Consuegra, Manuel Felguérez, Fernando Botero, Enrique Grau, Marcelo Bonevardi, María Luisa Pacheco y José Luis Cuevas. La inauguración del Museo de Arte Moderno de Barranquilla fue anunciada con énfasis el 8 de abril de 1960 por el periódico *El Heraldo*. Con orgullo municipal, el periódico aplaudió a la ciudad de Barranquilla por haber logrado algo que no pudieron lograr otras ciudades de Colombia y afirmó que “con los doce cuadros adquiridos por el Centro Artístico y que corresponden a los tres primeros premios y a los nueve segundos premios de esta exposición, junto con los cuadros anteriormente adquiridos en el I Anual, se funda en Barranquilla el Museo de Arte Moderno de Colombia”¹⁸¹⁵.

Las exposiciones de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960) con las fundaciones, aunque sólo en el papel, de sus respectivos museos interamericanos de arte moderno, constituyen uno de los capítulos más productivos en la historia de la sinergia de fuerzas entre Marta Traba y Gómez Sicre. Y las colecciones que se armaron en el ámbito de esos dos eventos, a pesar de haber sido por largo tiempo sustraídas a la mirada del público, quedan como una de las pruebas más límpidas de su trabajo conjunto en favor de un giro “modernista” en el arte latinoamericano.

¹⁸¹⁵ “Inaugurada exposición permanente en el Museo de Arte Moderno”, en *El Heraldo*, Barranquilla, 8 de abril de 1960, sip.



Ilustración 417 - Inauguración de la exposición permanente del Museo de Arte Moderno de Barranquilla, a la presencia de Gómez Sicre (segundo desde la derecha).

La “privatización” del arte

El ascenso del eje Traba-Sire coincidió con otra transformación importante dentro del sistema artístico nacional: si antes artistas, críticos e instituciones aspiraban, en prevalencia, a obtener el apoyo del Estado, ahora comienzan a buscar el respaldo de grandes empresas privadas, dando inicio a un proceso de progresiva “privatización” del sistema artístico, que constituye tanto una forma de adaptación al triunfante modelo de modernización liberal-capitalista, como un paso adelante en el camino hacia la progresiva autonomía y profesionalización del campo de las artes plásticas.

El relevo de poderes en favor de Marta Traba y de Gómez Sicre que se dio en Colombia tras la caída de Rojas Pinilla está directamente relacionado con el despegue de este proceso de privatización. Todo aconteció dentro del horizonte ideológico de la guerra fría, como reflejo de la llegada a la presidencia de Alberto Lleras Camargo (1958) y de la alineación de su gobierno con los Estados Unidos, país señero en la lucha internacional al comunismo y en la propagación, a escala mundial, del modelo liberal-capitalista.

A finales de los cincuenta, las políticas anticomunistas de los Estados Unidos en América Latina eran de marca rockefelleriana; es decir, no apuntaban a la represión del enemigo, sino a combatir la pobreza, que era el caldo de cultivo para el comunismo. El principal

objetivo declarado del país del norte era la promoción del desarrollo material de los sectores menos favorecidos de la población, a través de grandes planos de ayudas económicas y sociales, del fomento de la inversión extranjera y, al mismo tiempo, del reforzamiento de modelos culturales de cuño liberal-progresista. Este último punto implicaba el apoyo al arte moderno y, especialmente, al “modernismo”, en cuanto capaz de propagandear ideas cruciales, como las de libertad y “modernización”, a partir de la sola forma, sin necesidad de formular consignas políticas.

La adhesión de Colombia a esta clase de políticas anticomunistas se dio a través del involucramiento del país en dos iniciativas hemisféricas, la Operación Panamericana y la Alianza Para el Progreso, cuyo centro de coordinación eran las oficinas de la OEA, en Washington¹⁸¹⁶. El aspecto crucial de ambas estas iniciativas, que pueden ser vistas como momentos distintos de un mismo proyecto, fue la implementación de un modelo de desarrollo de tipo liberal, anclado en una idea fundamental: que la economía progresa muchos más rápidamente si su centro propulsor no es el Estado, sino el sector privado, tanto nacional como internacional. Detrás de la Operación Panamericana y la Alianza Para el Progreso había sin duda un propósito de penetración norteamericana en sectores estratégicos de la economía latinoamericana. Pero no se trataba solo de esto. Ambas iniciativas reflejaban de manera cabal el sentir íntimamente liberal de buena parte de la élite estadounidense y, en la praxis, permitían evitar que los financiamientos erogados

¹⁸¹⁶ Formalizada en agosto de 1958, la Operación Panamericana fue una iniciativa del presidente de Brasil Juscelino Kubitschek – firme aliado de los Estados Unidos - orientada a mejorar las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica tras los incidentes ocurridos ese mismo año durante la visita del presidente estadounidense Richard Nixon a Venezuela. El objetivo del programa era implementar una especie de plan Marshall para Latinoamérica al fin de contener el avance del comunismo y preservar valores como la democracia, la libertad religiosa, la propiedad privada y la libre empresa. Entre los resultados de la Operación Panamericana están la creación el Comité de los 21 (1959), del Banco Interamericano de Desarrollo (BID, 1959), de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALAC,1960) y del Mercado Común Centro Centroamericano (1960). Al final, por iniciativa del presidente de los Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy, la Operación Panamericana dio paso a una iniciativa aún más ambiciosa: la Alianza Para el Progreso. Esta fue un programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos para América Latina que estuvo vigor entre 1961 y 1970. Se planeó invertir 20.000 millones de dólares provenientes de agencias del gobierno norteamericano, de agencias financieras multilaterales (el BID y otros) y del sector privado. El horizonte de fondo era siempre el mismo: contrastar el comunismo a través del desarrollo y de la cultura liberal.

corrieran el riesgo de arenarse en las lentitudes, el nepotismo, la corrupción y los humores cambiantes de las burocracias estatales latinoamericanas.

¿Cómo repercutieron estas políticas sobre el sistema artístico nacional? La principal novedad fue que campo del arte moderno empezó a apoyarse cada vez más en las empresas privadas, siguiendo el sistema de patronazgo artístico norteamericano. Por todo lo que andaba del siglo, la estrategia prevalente de los artistas y de los críticos había sido la de buscar (con muy poco éxito, además) un apoyo del Estado a través formas de agremiación como el Centro Artístico o el MNAP. Ahora, bajo el liderazgo de figuras como Marta Traba y Gómez Sicre, allegadas de una u otra manera al pensamiento liberal-progresista y a la postura política de los Estados Unidos, se empieza a apostar con mucha más decisión sobre la búsqueda de un apoyo de parte del sector privado.

Dentro de esta dinámica, sobresale la maciza intervención de una empresa petrolífera, *Intercol*, sucursal nacional de la norteamericana *Standard Oil*, detrás de la cual estaba la familia Rockefeller. Durante los cincuenta y la primera mitad de los sesenta, la petrolera norteamericana respaldó una nutrida serie de iniciativas de corte “modernista”: la publicación, a partir de 1952, de la revista *Lámpara*; un fresco que Enrique Grau realizó, en 1956, en la refinería de *Intercol* en Cartagena de Indias; la organización, en 1960, de la gran exposición *3500 años de arte colombiano*; algunas donaciones finalizadas a iniciativas artísticas y a la realización de películas sobre arte moderno colombiano; la realización, en 1962, de la exposición *Arte Colombiano en Europa*; una importante contribución, en 1963, en vista de la apertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá; y, como último, el patrocinio del ambicioso *Salón Esso de Arte Joven* de 1965.

Lo que vemos en acción, a la hora de implementar la privatización del sistema artístico, es un *network* de figuras e instituciones norteamericanas ya activas desde los tiempo de la OCIAA – desde Nelson Rockefeller (muy allegado al establishment político liberal-progresista estadounidense y con cuantiosos intereses económicos en Latinoamérica) a la OEA (institución a través de la cual, durante los años cuarenta y cincuenta, se ejerció buena parte de la influencia cultural y política de Estados Unidos en la región) – en coordinación

con “agentes” que operaban en territorio colombiano como Alberto Lleras Camargo (ex secretario general de la OEA y ahora presidente de Colombia) y Marta Traba (alineada con Gómez Sicre en la OEA).

Haría falta una investigación pormenorizada para esclarecer las micro-dinámicas que llevaron a la instauración de mecanismos de patronazgo privado en las artes de Colombia. Sin embargo, a nivel macroscópico, aparece con cierta claridad que Gómez Sicre, Marta Traba y todo el grupo de artistas cercanos a ellos, en cuanto exponentes del nuevo orden institucional y estético que se constituyó en la Colombia post-Rojas, no tuvieron reparos, luego de las repetidas desilusiones proporcionadas por el Estado, en abrazar estos nuevos mecanismos de patronazgo.

¿Por qué *Intercol* decidió patrocinar el arte moderno? ¿Cuál era el nexo entre arte moderno y petróleo? Para quienes diseñaban la política de mercadeo de la empresa, el arte moderno evocaba posiblemente una idea de desarrollo y de progreso que podía ser asociada, por analogía, al papel que el petróleo desempeñaba en el adelanto de la economía real. El arte moderno podía funcionar como símbolo del entero proceso de modernización del país y los principales receptores de este símbolo iban a ser las todavía embrionarias élites modernizantes, prevalentemente urbanas, jóvenes y de cultura cosmopolita, cuyas riquezas no solían ser de origen agrario, sino industrial o financiero. Atraer a estas élites modernizantes era al tiempo un objetivo comercial de *Intercol* y un objetivo político del gobierno de los Estados Unidos. Ya se mencionó como los principales exponentes del liberal-progresismo estadounidense, uno de los más activos de los cuales, en Latinoamérica, fue Nelson Rockefeller, veían en la modernización cultural de los diferentes países de la región una manera para erradicar males como el populismo de derecha y el comunismo, consolidando, así, el modelo liberal-democrático y, con ello, la influencia de los Estados Unidos en la región.

Esta apuesta por la modernización cultural de Colombia y Latinoamérica puede ser puesta en relación con el esfuerzo que los Estados Unidos hicieron, a partir de los cincuenta, para elaborar las llamadas “teorías de la modernización”. Estas teorías no fueron sino una serie

de modelos socio-económicos de desarrollo de cuño liberal-democrático, fabricados por científicos sociales activos en las universidades y en los centros de investigaciones norteamericanos, que apuntaban a desarticular las mentalidades tradicionales, por lo general de tipo mágico, así como las estructuras sociales heredadas, prevalentemente orgánicas (comunitarias y basadas en redes familiares), con el objetivo final de volver el mundo más moderno - en el sentido de racionalista, individualista y meritocrático -, lo que significaba, al mismo tiempo, volverlo más similar y compatible con los propios Estados Unidos¹⁸¹⁷. Desde este punto de vista, la promoción del arte moderno fue el instrumento de una sofisticada política cultural, cuya historia detallada queda todavía por escribir¹⁸¹⁸. Aquí se analizarán únicamente, a manera de ejemplo, los principales hitos del patronazgo artístico de *Intercol* en Colombia.

La revista *Lámpara*

Hasta que la dictadura de Rojas Pinilla estuvo en pie, el apoyo a las artes de parte de la *Intercol* mantuvo un perfil relativamente bajo y fue ligado sobre todo a las iniciativas personales del escritor Álvaro Mutis, que en esa época trabajaba como jefe de relaciones públicas de la *Esso colombiana*. Este bajo perfil se explica con el hecho que, en ese momento, como muestra claramente la aventura del MNAP, el principal interlocutor de los artistas seguía siendo el Estado. Pero con el final de la dictadura y la llegada a la presidencia de Alberto Lleras Camargo, se crearon las condiciones propicias para que el apoyo de las empresas privadas y, especialmente, de *Intercol* se intensificara y asumiera un perfil más institucional.

¹⁸¹⁷ Es importante aclarar que iniciativas hemisféricas como Operación Panamericana y la Alianza Para el Progreso se basaron sobre estos modelos sociológicos.

¹⁸¹⁸ Christian Padilla, "La revista Lámpara y la cultura Esso en Colombia", en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5, n. 1, 2017-18, pp. 237-274; accesible online: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/19882/28371>

Un primer canal por medio del cual el petróleo comenzó a influir en el sistema artístico colombiano fue la revista *Lámpara*, un mensual que empezó a salir en febrero de 1952 (Fig. 418) por iniciativa de las empresas colombianas pertenecientes al grupo *Standard Oil*¹⁸¹⁹.



Ilustración 418 - Portada del primer número de la revista Lámpara, febrero de 1952.

Con su propio nombre, *Lámpara* – traducción española de *The Lamp*, como se llamaba la revista de la *Standard Oil* en los Estados Unidos – hace pensar en la lámpara a petróleo y despierta una asociación implícita, de carácter prometeico-masónico, entre el carburante fósil y la llama del conocimiento y del progreso. Esta tensión hacia el progreso, incrustada implícitamente en el título de la revista, se ve reflejada también en el contenido, que proporciona un decidido respaldo al proceso de modernización, sin olvidar la modernización literaria y artística, con especial referencia, en este último caso, a la generación de “modernistas” patrocinada por Marta Traba y Gómez Sicre.

¹⁸¹⁹ La revista era la versión colombiana de la revista *The Lamp* que la petrolera publicaba en los Estados Unidos. Una publicación con el mismo nombre era editada también en los otros países de la región donde operaba la Standard Oil.

En un primer momento, *Lámpara* tuvo una marcada orientación empresarial, pero durante la segunda mitad de los años cincuenta fue volviéndose cada vez más una revista cultural, ganando espacio y reconocimiento dentro del medio intelectual. La conversión de simple revista empresarial en exitosa revista cultural fue mérito, en larga medida, del inteligente trabajo del escritor Álvaro Mutis, quien en 1954 estuvo a cargo de la publicación, pero ayudaron también una gráfica lujosa y textos de calidad proporcionados por un selecto grupo de colaboradores, entre los cuales se contaban escritores reconocidos, como León de Greiff o Eduardo Caballero Calderón, al lado de jóvenes emergentes como Gabriel García Márquez, Óscar Collazos y Juan Gustavo Cobo Borda. Las colaboraciones se extendieron también a los artistas emergentes, que se encargaron de realizar portadas e ilustraciones. Entre los colaboradores de la primera hora hubo varios integrantes de la primera generación “modernista” - Fernando Botero (Fig. 419), Enrique Grau, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar, a los cuales sucesivamente se unirían David Manzur, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Luis Caballero, Beatriz González y otros más – lo cual testimonia como la redacción de *Lámpara* fue uno de los puntos de articulación del nuevo arte colombiano.

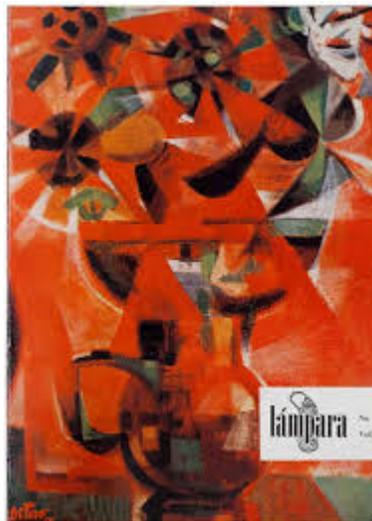


Ilustración 41930 – Una obra de Fernando Botero en la portada del n 19 de la revista Lámpara, 1956.

Álvaro Mutis conocía las necesidades de los artistas y, durante su gestión, utilizó *Lámpara* como medio para subsidiar a varios de los jóvenes más talentosos de la escena literaria y artística nacional, pero al mismo tiempo construyó una revista de aire auténticamente modernizador, en acuerdo con los supuestos políticos-culturales de las “teorías de la modernización” y con el papel jugado por los Estados Unidos en Latinoamérica durante la primera parte de la guerra fría.

***Intercol* y el despegue de un muralismo “modernista”**

Otro costado del patronazgo artístico de *Intercol* fue la comisión de obras y, especialmente, de murales. Unas cartas que Eduardo Ramírez Villamizar intercambió hacia mitad de los cincuenta con Álvaro Mutis nos señalan, por ejemplo, que el artista planeaba realizar un mural de corte “modernista” para la empresa¹⁸²⁰. El trabajo nunca se llevaría a cabo, pero el solo hecho de que la empresa haya considerado el tema revela su compromiso con el “modernismo” y, asimismo, la voluntad de fomentar un muralismo de nueva generación, que volteara definitivamente la página del viejo enfoque realista-social de raigambre mexicana.

Faltan datos objetivos, pero existen razones para pensar que algún tipo de financiamiento, más o menos transparente, de parte de la petrolera ayudó algunos artistas colombianos a transcurrir periodos de estudio en Europa durante los años cincuenta. De acuerdo con los carteos y los documentos, figuras como Ramírez Villamizar o Enrique Grau se fueron a Europa justamente para estudiar la técnica del fresco y esto pudo estar relacionado con la perspectiva de una contratación, de parte de la *Esso colombiana*, para la realización de pinturas murales. El anillo de conjunción entre los artistas y la empresa era siempre el escritor Álvaro Mutis, al cual se reconoce de haber hecho un gran esfuerzo, en esos años, para ayudar económicamente a escritores y artistas emergentes. García Márquez fue entre quienes recibieron la ayuda de Mutis y lo recuerda en varias páginas de su autobiografía, *Vivir para contarla*, su autobiografía. Estas gestiones quizás ayuden a comprender - por lo

¹⁸²⁰ Eduardo Ramírez Villamizar a Casimiro Eiger, Nueva York, 5 de agosto de 1956, en Archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, MSS75-0210.

menos hasta cierto punto - porque en un dado momento Mutis terminaría preso en la cárcel mexicana de Lucumberrí (1959-1960) por malversación de fondos de la *Esso*¹⁸²¹.

De todos modos, si Ramírez Villamizar no llegó a realizar un mural para la petrolera – su primer mural para una empresa privada lo llevaría a cabo en 1955 para la cervecera Bavaria - Enrique Grau, quien además fue asesor artístico de *Intercol* entre 1954 y 1958, sí logró poner en práctica sus estudios florentinos sobre el fresco al realizar, en 1956, un gran mural “modernista” sobre la historia del petróleo en el edificio principal de la refinería de *Intercol* en Cartagena (Fig. 420)¹⁸²².



Ilustración 31 - Grau retocando su mural en la refinería de Intercol en Cartagena (recorte de prensa del archivo de Casimiro Eiger).

¹⁸²¹ Mutis se mudó a México en 1956 luego de recibir una denuncia por peculado, pero esto no le impidió de ser encarcelado por más de un año en la cárcel de Lucumberrí por malversación de fondos de la *Esso*. El escritor puso en relación su detención con la dictadura de Rojas Pinilla, a la cual se oponía. “Sono uscito dal carcere perché è caduto il generale Rojas Pinilla. Una volta caduto il governo militare e salita al potere la Giunta, in cui c’erano diversi amici miei, questi sono riusciti a dimostrare tutti i vizi del processo, non ultimo il fatto di essere stato giudicato da un tribunale militare, e così sono stato liberato «perché il fatto non sussiste”. Cfr, Martha Canfield, “Álvaro Mutis e l’esperienza del carcere”, en *Semicerchio*, en *Rivista di poesia comparata*, Universidad de Siena, n. XXXVII, 2007, pp. 10-11. Accesible online:

http://www3.unisi.it/ricerca/asso/semicerchio/numeri/testisc_37/SC37_Mutis.pdf

¹⁸²² La cercanía de Grau a la *Esso* se confirmaría también en 1960 cuando el artista trabajó como asesor artístico para la exposición “3500 años de arte colombiano” que la empresa realizó en Miami y en Washington.

3500 años de arte colombiano

Además de la revista *Lámpara* y de la comisión de murales, *Intercol* patrocinó también la realización de grandes eventos artísticos dedicados al arte colombiano. El primer hito fue la realización, en 1960, de la exposición *3500 años de arte colombiano* en la galería Joe y Emily Rowe de la Universidad de Miami, en el estado norteamericano de Florida (Fig. 421). La muestra tuvo lugar en el marco de las celebraciones de los 150 años de la independencia de Colombia y coincidió con una visita del entonces presidente Lleras Camargo en los Estados Unidos.

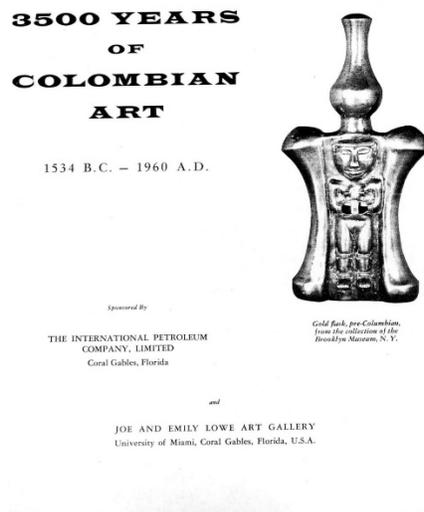


Ilustración 421 - Portada del plegable de la exposición 3500 años de arte colombiano, 1960.

Al exponer obras del periodo precolombino (256 piezas, entre cerámica y orfebrería), de la época colonial (46 piezas) y del siglo XX (60 piezas), la exhibición destacó la larga y rica tradición artística del país, pero al mismo tiempo propuso una de las primeras aproximaciones a un relato histórico-artístico acerca de la plástica nacional.

En un estudio dedicado específicamente a esta exposición, la investigadora Florencia Bazzano Nelson ha puesto en evidencia el uso instrumental que tanto la empresa

promotora como el gobierno colombiano hicieron del evento: "The show helped forward several agendas by promoting goodwill between the parties involved: International Petroleum sought confirmation of its holdings in the Andean nation, while Colombians used the exhibition as a platform to forward their national interests, which included support for their country's main product, coffee. The image of a nation tied to its pre-Columbian heritage, but receptive to processes of modernization, echoed Lleras's call for measures of development and reform of the region promoted as the Operación Panamericana"¹⁸²³.

Lo que se quiso mostrar, en Miami, fue la imagen de un país de hondas raíces, pero con una decidida proyección hacia el futuro; un país con una fisonomía cultural propia, pero insertado en las corrientes universales del arte. La muestra se movía entre dos polos conceptuales: la identidad y la universalidad.

La lectura de Bazzano Nelson evidencia que la muestra estaba en sintonía con el clima "modernizador" que acompañó iniciativas hemisféricas gestionadas por la OEA como la Operación Panamericana y la Alianza Para el Progreso, las cuales, a su vez, respondían a un intento de Estados Unidos y de sus principales aliados regionales, entre los cuales figuraba Colombia, de responder a la creciente amenaza del comunismo, no por medio de la represión, sino de la inversión extranjera y de programas de desarrollo orientados a mejorar el estado de bienestar de la población¹⁸²⁴. Modernizar a Latinoamérica, hacerla despegar económicamente e insertarla en el cauce de la cultura universal, este era el camino que había que seguir para combatir el comunismo y los populismos de derecha; y este mismo era el horizonte ideológico que se reverberaba detrás del relato histórico-artístico de *3500 años de arte colombiano*.

Para Occidente - sobre todo para los Estados Unidos - promover la modernización equivalía a instaurar mecanismos de colonización. En un artículo acerca de la exhibición de Miami, la

1823 Florencia Bazzano-Nelson, "Cold War Pan-American Operating: oil, coffee and 3.500 Years of Colombian Art", en *Hispanic research*, vol.12, n° 5, 1 de octubre de 2011, pp. 438-466. Accesible online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174582011X13086690102258>

¹⁸²⁴ Es significativo que la muestra tenga lugar en 1960 en el área de Miami. El año anterior, a pocas millas de distancia, había triunfado la revolución cubana y para 1960 ya se prospectaba el acercamiento de la Isla a la URSS.

investigadora Nadia Moreno Moya considera que el juego entre la identidad y la universalidad activado por la muestra delata la agencia de la colonialidad del saber, una modalidad de penetración más sutil del simple y llano colonialismo cultural, asimilable a una introyección, en las periferias, del discurso hegemónico de la modernidad occidental, el cual, por no estar localizado, es percibido como privo de un centro¹⁸²⁵. La investigadora plantea que la “violencia epistémica” de la modernidad filtra y se reproduce en las periferias, manifestándose, entre otras cosas, en productos culturales – incluido el arte - que apuntan a una validación universal, pero que al mismo tiempo mantienen un sesgo local que los presenta como alteridad con respecto al discurso hegemónico. Pero esta alteridad – concluye - no constituye una autentica diversidad u otredad, sino solo una variante de la vulgata dominante.

De acuerdo con la lectura de Moreno Moya, el relato histórico-artístico de la exposición *3500 años de arte colombiano* no es solo un testimonio de la introyección, en un área periférica, del discurso hegemónico de la modernidad, sino que es un “dispositivo de reproducción de la colonialidad del saber”, lo que supone cierto grado de intencionalidad colonizadora - en el sentido de querer difundir una visión moderna del mundo - de parte de sus planificadores. En la muestra, la historia del arte colombiano fue presentada de acuerdo con la categoría típicamente moderna y occidental de progreso. Se comienza con presentar una peculiar producción ancestral para llegar, al final del relato, a un arte contemporáneo en el cual se manifiesta la inserción de Colombia en las dinámicas de la plástica universal. Con esto, escribe la investigadora, la muestra reproduce “el anhelo por la validación universal del arte colombiano como una narrativa de continuidad histórica que iba desde el pasado prehispánico hasta el presente... Este anhelo – continúa – es uno de los efectos de la mirada eurocéntrica de la cultura, para la cual la universalidad abstracta se equipara con la mundialidad concreta hegemonizada por la modernidad occidental. En este caso, Estados

¹⁸²⁵ Nadia Moreno Moya, “Identidad nacional y colonialidad del saber en la exposición 3.500 años de arte colombiano (1960)”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 11, segundo semestre 2017, pp. 192- 200; accesible online: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=293&vol=11

Unidos, como nuevo centro del poder político y económico del mundo occidental, reproduce dicha hegemonía, y asimismo produce sus alteridades”¹⁸²⁶.

La cuestión de la producción de alteridades en el marco del discurso hegemónico de la modernidad es de particular importancia si lo referimos al campo del “modernismo” artístico, en cuanto arroja luces para comprender las razones de ese anhelo hacia la “nacionalización de las imágenes” manifestado una y otra vez por artistas, críticos e intelectuales de orientación “modernista” que estuvieron activos en la escena colombiana entre los cuarenta y los sesenta. Refiriéndose a la exposición en objeto, Nadia Moreno Moya pone la cuestión en estos términos: “las expectativas del público y de los comentaristas atendían al discurso de la historia como relato de progreso. Pero además, en este relato, el “arte colombiano” debía cumplir con una particular mezcla: maestría en la ejecución y tratamiento material - afín al canon europeo – y a su vez singularidad y rasgos identitarios diferenciables como alteridad en el canon “universal”¹⁸²⁷.

Universalizarse, pero al mismo tiempo singularizarse. Este ha sido el gran anhelo del “modernismo” nacional y de sus principales adalides; y pocas exposiciones han escenificado este anhelo como *3500 años de arte colombiano*. Ya se mencionó que, refiriéndose a la muestra, Moreno Moya interpreta la aspiración a la combinación entre lo universal y lo singular como una manifestación de la colonialidad del saber y, más aún, como la activación de un dispositivo capaz de reproducir históricamente dicha colonialidad del saber. Sin duda, *3500 años de arte colombiano* tiene un valor paradigmático, en este sentido, por lo que respecta la historia de la cultura colombiana entre finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, pero no es sino uno de los muchos discursos impregnados de colonialidad del saber que han sido propuestos en la historia de la cultura y el arte colombianos, ya que muy pocas han sido, en el curso del tiempo, las reivindicaciones de una otredad cultural radical. La relación entre la cultura colombiana y el pensamiento moderno europeo tiene un largo historial. Por lo menos desde la época de la Ilustración, siempre hubo una importante facción europeizante dentro de la intelectualidad y de la política nacional, que no hizo sino

¹⁸²⁶ Ibid., p.194.

¹⁸²⁷ Ibid., p. 195.

vehicular la colonialidad del saber en todos sus discursos e iniciativas. Esto es visible también en el campo de la historia del arte. El costumbrismo, el academicismo, la fusión hispano-indígena y luego el “modernismo” son todos momentos que, aun presentando alteridades formales y temáticas, se modelan sobre pretendidos lenguajes plásticos universales. El mismo nacionalismo artístico de los años veinte y treinta, a pesar de querer programáticamente descolonizar el arte colombiano, estaba estrechamente vinculado al legado formal del postimpresionismo europeo. A pesar de constituir una útil herramienta conceptual, la colonialidad del saber aparenta ser una categoría demasiado amplia a la hora de dar cuenta, en lo empírico, de las dinámicas del arte nacional.

Desde Florencia Bazzano Nelson a Nadia Moreno Moya, las lecturas propuestas acerca de *3500 años de arte colombiano* coinciden en señalar que, en origen, la muestra fue pensada para vehicular una nueva imagen del país. El mismo relato histórico-artístico, al culminar con una “Generación contemporánea” compuesta por artistas como Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Judith Márquez, Lucy Tejada, Cecilia Porras, Juan Antonio Roda, Armando Villegas, Guillermo Wiedemann, Héctor Rojas Herazo, Edgar Negret, Alberto Arboleda y Otto Sabogal, remarcaba, desde lo formal, la inserción de Colombia en el cauce del “modernismo” universal y la contextual superación de los modelos del arte folclórico o de tono populista, representados, a grandes rasgos, por un “Grupo de pioneros” que incluía Luis Alberto Acuña, Marco Ospina, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza y Alipio Jaramillo.

Pero ¿quién armó concretamente este relato y, en particular, la sección relativa al siglo XX? De acuerdo con Nadia Moreno Moya, la empresa nombró un comité formado por Eugenio Barney Cabrera, Jorge Varela y Jesús Arango al fin de seleccionar las obras que debían componer la “sección contemporánea” de la muestra, sin embargo, al parecer, estos últimos nunca fueron consultados¹⁸²⁸. Esto implica que la exposición fue armada de manera arbitraria por parte de figuras vinculadas directa o indirectamente a *Intercol* y alineadas con

¹⁸²⁸ Ibid. n. 11, p. 199. La autora remite a Nelly Vivas, “Arte colombiano en Miami”, *El Espectador Dominical*, Bogotá, 1° de mayo de 1960, sip; Óscar Acosta Rivera, “Tres mil quinientos años de arte colombiano: un reportaje con el pintor Enrique Grau Araujo”, en *El Colombiano literario* (suplemento dominical), Medellín, 7 de febrero de 1960, p. 1.

la específica visión que esta empresa quería dar de Colombia. Posiblemente la selección fue efectuada por el artista Enrique Grau Araujo, quien, en ocasión de la muestra, actuó como asesor artístico de *Intercol*, al lado del norteamericano Robert Wilson, artista plástico y director de la Escuela de Artes de la Universidad de Miami (Fig. 422).

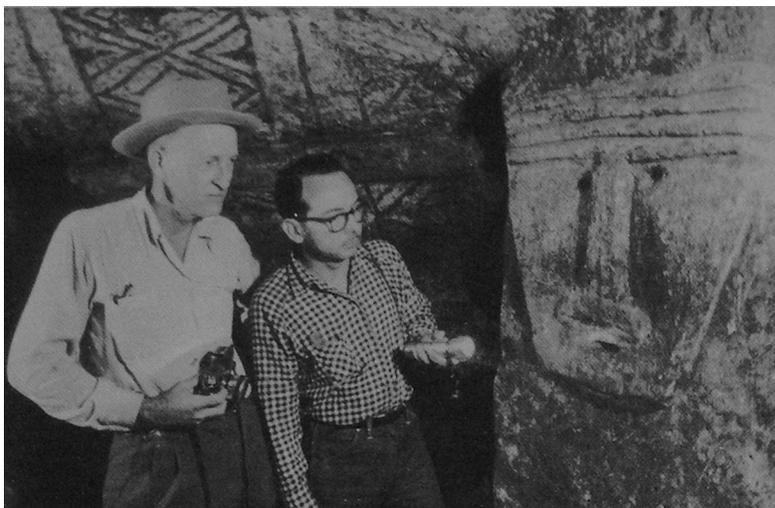


Ilustración 422 – Enrique Grau y Robert Wilson frente a un monolito prehispánico

Es muy probable, además, que Grau haya sido asesorado también por críticos como Marta Traba y Gómez Sicre, a los cuales en aquel momento era particularmente cercano y cuya concepción estética encajaba con el teleologismo “modernista” de sello local que la muestra terminó por escenificar. ¿Quién, más que ellos, se había esforzado de mostrar, como lo hacía la exposición, que el arte colombiano había finalmente alcanzado un estado estético y un nivel de calidad internacional, sin perder su sello local y reanudando al mismo tiempo los lazos con los grandes precursores regionales del “modernismo”, cuyo principal exponente, en Colombia, fue Andrés de Santa María? Y esto sin mencionar el denso historial de conexiones que ambos estos críticos tuvieron con *Intercol* en la primera mitad de los sesenta.

Vale la pena destacar la profunda cercanía que existe entre el relato histórico-artístico acerca de arte moderno colombiano propuesto por Marta Traba en su ciclo de conferencias

de 1959 en la Librería Central y el canon propuesto la muestra. Exactamente como sucede *3500 años de arte colombiano*, la crítica argentina considera a Santa María como el único precursor nacional del “modernismo”, ve la positividad de la generación de Pedro Nel Gómez y Gómez Jaramillo únicamente en el haber sido pionera del arte moderno y, en fin, enaltece fervorosamente la generación de jóvenes “modernistas”, en cuanto representan la liberación definitiva del arte de Colombia de fines extrínsecos al arte mismo.

La misma Marta Traba volvió a proponer este canon en un texto que escribió para un número especial de *Lámpara* que salió en ocasión de la muestra de Miami: “Los siglos XVIII y XIX en Colombia – escribe -, como en casi toda Latinoamérica, son un vasto cementerio de imágenes anodinas que no sobrepasan su labor documental (...). El siglo XX se inicia bien para Colombia: trabaja en las primeras décadas del siglo Andrés de Santa María, pintor post-impresionista educado y formado en Europa cuya agresividad cromática y su violento dinamismo lo califican de gran pintor y lo separan de la tímida y decorosa sociedad artística de su país. (...) Lo demás ya es historia contemporánea. Europa entra de lleno en el escenario colombiano: no una nación ni una escuela, sino un lenguaje internacional de la pintura que ella ha creado en el siglo XX”¹⁸²⁹.

Moreno Moya señala que este discurso de Marta Traba, apuntando a validar el arte colombiano, con su alteridad, dentro del relato del arte universal, reproduce las lógicas de la colonialidad del saber. “El anhelo de ser validado en ese gran relato – escribe -, y a su vez buscar la fabricación de un arte “nacional” único, aparece en la opinión de Traba como una paradoja atrapada en la colonialidad del saber”. La paradoja emerge en un par de comentarios que Traba dedicó a la pintura de Ramírez Villamizar. Por un lado, en el número especial de *Lámpara*, afirma que la obra del artista “pertenece a una categoría de búsquedas formales que intentando alcanzar una zona pura y aséptica, eliminan no solamente la pasión personal, sino todo sentimiento que perturba la validez universal del arte”¹⁸³⁰; pero por otro lado, en otro texto relativo a la exposición de Miami que fue

¹⁸²⁹ Marta Traba, “Artes plásticas contemporáneas”, en *Arte colombiano*, suplemento especial de la revista *Lámpara*, Bogotá, Semana Ltda., c. 1960, sip.

¹⁸³⁰ *Ibid.*

publicado por la revista *Semana*, sostiene que “[Ramírez Villamizar] da nacimiento a la pintura abstracta en Colombia cuya condición internacional no excluye el empleo de ciertos colores que podrían considerarse como pertenecientes a la luz directa y violenta que irriga el paisaje colombiano”¹⁸³¹. Moreno Moya considera que “los dos comentarios ponen de manifiesto la tensión que se produce entre el intento por afirmar la singularidad de la obra de un artista colombiano, a partir de cualidades del territorio nacional —“la luz directa y violenta que irriga el paisaje”—; y la justificación de que su obra está plenamente acoplada al lenguaje “internacional” y “universal” del arte, más allá de esas particularidades”¹⁸³². Esto lleva la investigadora a concluir que la mirada de Traba “forma parte del juego de la legitimación del arte colombiano desde la mirada hegemónica; pues, supone que este arte sí puede participar de la mundialidad pero mediante la actualización de sus características como otredad”¹⁸³³.

Sin duda funcional a un acoplamiento de la plástica colombiana a la mirada hegemónica, el discurso de Traba se mueve, conscientemente o no, en la línea abierta por Mayer Shapiro en el ensayo de 1937 *Nature of abstract art* y luego retomada, en distintas partes del mundo, por historiadores y críticos de arte de matriz trotskista. Esta línea de pensamiento estético sostiene la posibilidad de combinar formalismo e historia, plástica pura y referencias al contexto de pertenencia del artista. Ahora bien, por su formación europeizante y antiperonista con Jorge Romero Brest en la Argentina, Traba no concebía a Latinoamérica como algo distinto del resto de Occidente y, por consecuencia, rechazaba todo latinoamericanismo ontológico y aislacionista. Esta postura emerge ya en el ensayo de 1958 titulado *Problemas del arte en Latinoamérica*, en el cual la crítica argentina afirma que la región vivía de herencias europeas y que, luego del trauma de la Conquista, no habían quedado lazos que la ligaran al pasado indígena. Son entonces sus propias convicciones estéticas, históricas y políticas que llevan Marta Traba a pensar que el arte moderno latinoamericano debía insertarse en el cauce del arte moderno europeo y norteamericano.

¹⁸³¹ Cfr. Marta Traba, “El arte colombiano a través de la historia”, en *Semana* [separata especial], Bogotá, 1960, *sip*.

¹⁸³² Nadia Moreno Moya, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸³³ *Ibid*.

El acento que ella puso sobre la singularización del arte colombiano y latinoamericano no está en contradicción con la universalización que pregonaba, debido a que – y aquí es donde se puede ver un rastro del pensamiento de Shapiro – el sello local constituye un portado natural, casi que automático, de la experiencia visual, emotiva y cultural de todo artista auténtico y sincero. El sujeto-artista al crear el objeto-obra utiliza un lenguaje universal, pero transfiere en ello su experiencia particular. Esto permite que la identidad y la universalidad no se contradigan. En una obra de lenguaje y calidad universal, la componente nacional es el reflejo, natural y legítimo, del anclaje del artista en el lugar de enunciación y se constituye, asimismo, en una prueba de autenticidad cultural. Nada más lejos de Traba de un “modernismo” puramente imitativo y descontextualizado.

Cabe hacer una última consideración sobre el papel que Marta Traba, y con ella Gómez Sicre, pueden haber jugado en el marco de la exposición *3500 años de arte colombiano*. La crítica argentina bordeó de cerca el evento, al escribir textos para revistas como *Lámpara*, *Cromos* (Fig. 423) y *Semana*¹⁸³⁴. Por otro lado, la sombra del funcionario cubano aparece cuando, una vez clausurada la muestra en la Florida, una versión reducida de la misma fue expuesta en la sala de exposiciones de la OEA. Aunque al parecer no hayan participado directamente en la preparación del evento, ambos parecen haber estado muy cerca de ello.

¹⁸³⁴Cfr. Marta Traba, “El arte colombiano a través de la historia”, *op. cit.*; y “300 años de Arte Colombiano”, separata especial de la revista *Cromos* del 7 de marzo de 1960.

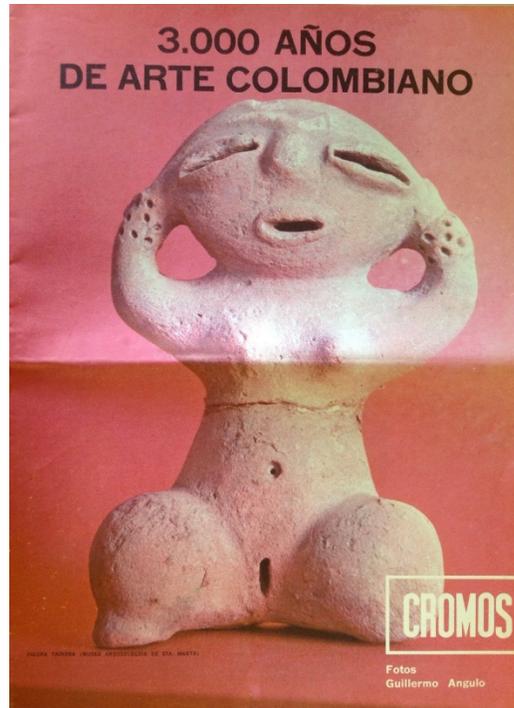


Ilustración 423 - El número especial de la revista Cromos dedicado a la exposición 3500 años de arte colombiano.

Se podría plantear que Marta Traba, y en medida menor Gómez Sicre, tuvieron algún papel operativo en la organización del evento, pero que sus nombres fueron invisibilizados, quizás para evitar que en el medio local se desataran polémicas como las que habían surgido, el año anterior, en el marco del envío colombiano a la V Bienal y de la exposición interamericana de Cartagena. Asociar los nombres de Marta Traba y Gómez Sicre a

la curaduría de una muestra promovida por una compañía petrolera norteamericana con intereses económicos y políticos en Colombia y Latinoamérica equivalía a admitir que todas las acusaciones que habían lanzado en su contra figuras como Meneghetti y Gómez Jaramillo eran ciertas.

Para concluir, se podría afirmar que la exposición *3500 años de arte colombiano*, por el tamaño y el esfuerzo organizativo que comportó, puede compararse solo con la que se realizó, 31 años antes, en el pabellón colombiano de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla. Pero si allá el motor de la iniciativa era el Estado y el discurso estético predominante era el de la fusión hispano-indígena, aquí la iniciativa fue de una poderosa multinacional

privada y el discurso expositivo apuntaba a celebrar el “modernismo” con sello local, concebido como emblema de un país que se estaba abriendo exitosamente a la modernidad, que estaba logrado universalizarse, aunque manteniendo el arraigo en su larga tradición cultural.

Donaciones, financiación de películas y programas radiales

Otro frente sobre el cual operó el mecenazgo artístico de las filiales colombianas de la *Esso* es el de las donaciones para iniciativas orientadas al fomento del arte moderno. Un episodio destacado ocurrió a comienzo de 1962, cuando un funcionario de la *Esso colombiana*, de apellido Chewign, otorgó un cheque de 5 mil pesos como contribución para la construcción de una sede para el Museo de Arte Moderno de Barranquilla, cuya fundación oficial se remontaba a dos años atrás. El cheque fue entregado en el parqueadero de la entonces Escuela de Bellas Artes, en el marco de una ceremonia durante la cual se colocó, simbólicamente, la primera piedra del nuevo museo. Presenciaron el evento los principales miembros de un comité especial destinado a supervisar la construcción del edificio, entre los cuales figuraban Carlos Dieppa, el empresario Julio Mario Santodomingo, el escritor Álvaro Cepeda Samudio, Guillermo María, Manuel de Andreis y Ricardo Gonzalez Ripoll. Acudieron también representantes del Centro Artístico, la entidad que había promovido la creación del museo y – dato relevante – José Gómez Sicre, cuya presencia no sólo remarca su involucramiento en el proyecto museal de la ciudad caribe, sino comprueba la convergencia entre su acción y la financiación de la petrolera¹⁸³⁵.

Otro rubro que conecta la *Esso* al fomento del arte colombiano y a la figura de Gómez Sicre es la financiación de películas documentales para popularizar la apreciación de las artes plásticas. Particular resonancia tuvo la película *Arte colombiano*, producida y dirigida por el fotógrafo y cineasta colombiano Guillermo Angulo, con guion y la música de otros dos connacionales, Hernando Valencia Goelkel y Luis Antonio Escobar. Realizada bajo los auspicios de la *International Petroleum Ltda.* y la *Esso colombiana S.A.*, la película se entrenó

¹⁸³⁵ “Colocada la primera piedra del Museo de Arte de Barranquilla”, en *La República*, Bogotá, 24 de enero de 1962, sip.

en Washington a finales de febrero de 1963, a la presencia, entre otros, de José Gómez Sicre, Alberto Zuleta Ángel, embajador de Colombia ante el Concejo de la OEA, y L. J. Brewer, vicepresidente ejecutivo de la *International Petroleum Company*¹⁸³⁶.

La Esso colombiana, la OEA y Gómez Sicre colaboraron también en la realización del documental *Alejandro Obregón of Columbia paints a fresco* (1964). Dirigido y escrito por Gómez Sicre, el documental relata paso a paso la creación de un fresco “modernista” por parte del artista. La idea de documentar el proceso de creación de una obra con fines de didácticos y memoriales no era nueva. Ya dos años antes (1962), la OEA y Gómez Sicre, aunque esta vez sin el patrocinio de la *Esso*, habían producido la película *David Manzur paints a picture*, en la cual se documentaba el proceso de realización de una obra de parte del artista colombiano David Manzur, entonces al comienzo de su carrera y muy cercano al director del Departamento de Artes Visuales de la OEA. Como en el caso del documental sobre Obregón, el guion de la película sobre Manzur fue escrito por Gómez Sicre, quien fungió también de director, al lado de Ramón Osuna¹⁸³⁷.

1962: arte colombiano en Europa

Otro hito en las colaboraciones entre Gómez Sicre y la *Esso* se dio en 1962, cuando el funcionario cubano fue invitado por el gobierno de Colombia y la *Esso colombiana S.A.*, subsidiaria de la *International Petroleum Company*, a preparar una exposición de arte colombiano de todos los tiempos, destinada a viajar por ciudades europeas como Roma, Estocolmo, Baden Baden, Colonia, Madrid y Barcelona¹⁸³⁸.

El resultado fue *2000 años de arte colombiano*, una muestra cuya estructura recalcaba, aunque a escala menor, la de *3500 años de arte colombiano*. Parecidas ya desde el título, las muestras vehiculaban el mismo modelo de narrativa histórico-artística y activaban los

¹⁸³⁶ “Intercol estrena en Washington película sobre arte colombiano”, en *La República*, Bogotá, 25 de febrero de 1963, sip.

¹⁸³⁷ Al lado de estas películas dedicadas a artistas colombianos, la OEA, por medio de Gómez, realizó también otras dedicadas a artistas latinoamericanos como Fernando de Szyszlo, Manabu Mabe, José Antonio Velásquez, Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero, Joaquín Torres García, Héctor Poleo y José Luis Cuevas. Todas estas películas están disponibles en el canal de *Youtube* del Art Museum of the Americas: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4VeTsZPmm-TsNhrI9r8bBgkiOJSZMuuz>

¹⁸³⁸ Cfr. “Arte colombiano en Europa”, en *Américas*, Washington DC, octubre 1962, pp. 20-24.

mismos mecanismos conceptuales y simbólicos. En el contexto histórico de la guerra fría, Colombia era celebrada como país dotado de una larga tradición artística, pero al tiempo libre y proyectado hacia la modernidad.

Como ocurrió en la exhibición de 1960, más de las dos terceras partes de las piezas que se expusieron eran precolombinas; el resto abarcaba el periodo colonial, el siglo XIX, para terminar con el arte moderno. Siempre recalcando el guion de la muestra anterior, el relato expositivo ponía en diálogo los objetos precolombinos con las creaciones contemporáneas, enfatizando el arraigo del “modernismo” colombiano. No acaso, al referirse a la sección prehispánica de la muestra, un artículo de la revista *Américas* – una publicación de la OEA cercana a las posiciones de Gómez Sicre - señaló que “acaso fuera la más interesante, toda vez que ponía de manifiesto las relaciones entre aquellas expresiones de arte primitivo y las más modernas creaciones pictóricas y escultóricas”¹⁸³⁹. El arte colombiano se había insertado en el surco del arte moderno universal, pero mantenía una fisonomía propia, anclada a sus raíces. Universalidad e identidad: este era el credo estético vehiculado por la muestra; un credo compartido tanto por Gómez Sicre como por Marta Traba.

El artículo de *Américas* al cual se acaba de hacer referencia contiene también unas consideraciones significativas acerca de la importancia del intercambio cultural y a las modalidades para promoverlo. “Por fortuna – dice la nota - se comprende ya la trascendental importancia del intercambio cultural. Los gobiernos lo apoyan porque es la forma más positiva de hacer conocer el pasado y el presente de sus propios países; las organizaciones internacionales aprecian a la cultura como instrumento de progreso y poderosas empresas comerciales e industrial comienzan a aquilatar la importancia de auspiciar las manifestaciones artísticas, descubriendo en ellas una nueva, útil y elevada forma de publicidad”¹⁸⁴⁰. Consciente del prestigio y del alto valor simbólico del patrimonio artístico, el artículo, casi seguramente escrito o, cuanto menos, avalado por Gómez Sicre, promueve abiertamente el uso del arte como forma de publicidad de parte de gobiernos, organizaciones internacionales y grandes empresas privadas. Desde la OEA, se denostaba

¹⁸³⁹ Ibid.

¹⁸⁴⁰ Ibid.

el arte al servicio de las ideologías políticas o de la demagogia, pero se avalaba su utilización como instrumento de mercadeo, abriendo así nuevos horizontes para el patrocinio de las artes en Latinoamérica, luego de que por años el apoyo a los artistas, cuando lo hubo, había venido del Estado.

Detrás de esta exposición, se delinean claramente dos de las principales directrices del trabajo del crítico cubano: por un lado, validar un “modernismo” con arraigo local; y, por el otro, correr el patrocinio de las artes desde el Estado hacia la empresa privada o, como en este caso, hacia una cooperación entre público y privado¹⁸⁴¹.

La fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá

La acción de Marta Traba, Gómez Sicre e *Intercol* se cruza también con el proceso que, en 1963, llevó finalmente a la apertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Hasta ese momento, el museo solo había existido en el papel. La institución había sido fundada oficialmente en 1955, en el marco de las actividades del MNAP, pero por una serie de obstáculos políticos, económicos y organizativos nunca había entrado realmente en función. Fue Marta Traba quien, a comienzo de los sesenta, lideró la reanudación del proyecto, valiéndose, entre otras cosas, del respaldo técnico-institucional de Gómez Sicre y de la ayuda financiera de *Intercol*.

La habitual terquedad de la crítica argentina, junto con la trama de influyentes respaldos institucionales y políticos de los cuales gozaba, fueron condiciones esenciales para el éxito de la iniciativa, junto con la decisión estratégica, en línea con los nuevos tiempos, de confiar mucho más en la ayuda de la empresa privada que en la del Estado. Desde su posición de “papisa” del arte colombiano, Traba pudo orientar la nueva institución (su colección permanente, pero también las exposiciones temporales y el amplio abanico de iniciativas

¹⁸⁴¹ En el editorial de apertura del *Boletín de Artes Visuales* de la OEA titulado “Arte, obstáculos y aranceles” (n.4, octubre de 1958-abril de 1959, pp. 3-4) Gómez Sicre aboga por una desregulación en materia de exportación de obras de arte, argumentando que esto estimularía el mercado del arte. Sucesivamente, en otra nota editorial (cfr. *Boletín de Artes Visuales*, n. 9, ed. Organización de Estados Americanos, Washington DC, enero-junio de 1962, pp. 1,4) pregona los beneficios del apoyo a las artes de parte de empresas como *Intercol*.

que giraban alrededor del museo) hacia su propia concepción estética: un “modernismo” de lenguaje y calidad internacional, pero con arraigo en lo nacional.

Algo ya había empezado a moverse antes de que Traba decidiera hacerse cargo del asunto. En 1957, el arquitecto Gabriel Serrano Camargo había elaborado un proyecto para construir una sede para el museo en un lote frente a la iglesia de San Diego. El proyecto alcanzó a ser presentado, en noviembre de 1957, sobre el número 14 de la revista *Proa*, hecho que confirma la existencia de un frente común entre “modernismo” arquitectónico y artístico, bajo los auspicios de *Proa*. Pero no se pasó de la fase proyectual.

El año siguiente – 1958 - hubo una novedad importante: la Junta Directiva del museo tramitó una modificación de la vieja Acta de Fundación con el fin de permitir que la institución dejara de tener un carácter oficial y pudiera empezar a buscar financiación de parte de la empresa privada. Esta modificación, que implicaba todo un cambio de paradigma en la manera de concebir la identidad y la financiación del museo, quedó formalizada, en mayo de 1958, con el decreto 150 del Ministerio de Educación. Se iban delineando, así, unos mecanismos de gestión y de subvención en línea con los nuevos modelos de patronazgo artístico; modelos privatizados, inspirados en los Estados Unidos, que tanto Marta Traba como Gómez Sicre habían empezado a utilizar, en esos mismos años, al ser mucho más ágiles y efectivos de los que estaban ligados a la ayuda del Estado.

Durante 1958 hubo otras importantes novedades: el ya mencionado arquitecto Gabriel Serrano Camargo asumió la dirección del museo y se redactaron unos estatutos que ratificaban el funcionamiento de la institución como fundación autónoma. También se acogió a un grupo de arquitectos (Germán Samper Gnecco, Gabriel Largacha, Eduardo Camargo, Pablo Lancetta, Fernando Martínez Sanabria, Carlos Martínez, Ignacio Martínez, Hans Drews, Álvaro Sáenz, Camilo Cuéllar, Hernando Camargo y Arturo Robledo) entre los

miembros fundadores, corroborando así el rol preminente que tuvieron los arquitectos en la construcción de una institucionalidad “modernista” en Colombia¹⁸⁴².

A partir de ese momento la (re)naciente institución bogotana, cuya sede jurídica se encontraba en la oficina del arquitecto Serrano Camargo, en la calle 13 n. 9-33, empezó a mirar hacia los museos de arte moderno de París y, sobre todo, de Nueva York, como modelos de referencia y posibles interlocutores para construir la institución bogotana. Se empezó a pensar en un museo autónomo, financiado privadamente y con una advocación “modernista”; un museo capaz de funcionar, como el Moma de Nueva York, más allá de los cambios políticos que pudieran ocurrir. Dentro de esta nueva orientación, que estaba en sintonía con el nuevo clima político del país, Marta Traba asumió una progresiva centralidad, suplantando los arquitectos.

El proceso, sin embargo, fue lento. A finales de 1958, el Ministerio de Justicia otorgó la personería jurídica al Museo con la Resolución 0478. Pero, otra vez, el acto jurídico no correspondió a un despegue real de la institución. Entre 1959 y 1961 el museo siguió sin concretarse. Los arquitectos querían empezar por la construcción de un edificio, pero esto no se lograba, quizás por no encontrar una adecuada financiación. En ese contexto, las noticias de las fulmíneas fundaciones de los museos interamericanos de arte moderno en Cartagena (1959) y Barranquilla (1960) a partir no de la construcción de edificios, sino de la creación de colecciones, señalaron la posibilidad de emprender otro camino. Fue en este momento que una Marta Traba cada vez más en auge y decidida partidaria de la idea que el museo debía iniciarse con la formación de una colección empezó a liderar el proyecto del museo. La crítica argentina cambió el orden de los pasos a seguir: primero había que construir una colección y luego una sede. Lo sostuvo con claridad en el ya mencionado artículo “Un laurel para Cartagena”, donde aplaudió la iniciativa de la ciudad caribeña de fundar un museo a partir de la conformación de una colección. “La primera piedra de un museo – escribió - no es en realidad una piedra, sino un cuadro: una colección de obras de

¹⁸⁴² Algo similar aconteció en el caso de Brasil, donde el apoyo de los arquitectos fue importante en el proceso que llevó a la fundación del MAM-SP. Cfr. Alessandro Armato, *Estética, política y poder, op. cit.*, parte I.

arte que va progresivamente creciendo obliga a la aparición del museo mientras que, invirtiéndose el proceso y comenzando por tratar de construir un edificio sin tener qué colgar en sus muros, se corre el riesgo de caer en el “museo de papel”, perpetuamente remitido a un futuro siempre más incierto, como pasó con el de Bogotá”¹⁸⁴³.

Fue así como el 20 noviembre de 1962, sin que el museo tuviese todavía una sede estable, tuvo lugar una ceremonia de (re)fundación de la institución, durante la cual Marta Traba fue elegida directora¹⁸⁴⁴. Era un nuevo inicio para la institución y Gómez Sicre, quien entonces estaba todavía cercano a la crítica argentina, no fue ajeno a los hechos. Por esos días, fue invitado a Bogotá para asesorar el (re)naciente museo y no parece casual que, en el Acta de Fundación que se formalizó en la ceremonia del 20 de noviembre, su autógrafo aparezca en una posición claramente destacada, junto con el de Traba, con respecto a los otros firmantes. Por la posición en evidencia (no en columna con las otras) y por relativa cercanía entre ellas, las firmas de la argentina y del cubano sobre hoja del Acta de Fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá reasumen visualmente cuanto se ha venido diciendo en este capítulo acerca de la formación de un eje estratégico entre los dos para promover un giro “modernista”, tanto en el arte como en la institucionalidad artística de Colombia (Fig. 424).

¹⁸⁴³ Marta Traba, “Un laurel para Cartagena”, *op. cit.*

¹⁸⁴⁴ En un folleto sin numerar de 1963 que se encuentra en el archivo del Mambo se lee que “el Museo posee en opción renovada por un acuerdo del Concejo del Distrito aprobado el 28 de agosto del presente año, un terreno situado en frente a la Editorial Antares, con la obligación de construir el edificio correspondiente antes de cinco años”. Este era posiblemente el camino que se pensaba seguir, hacia 1962-63, para dotar el museo de una sede. Según reporta Marta Traba en un memorándum sobre la historia del museo que se encuentra, sin numeración, en el archivo del Mambo (en su primera hoja el documento lleva el sello “Museo de Arte Moderno, Bogotá, Biblioteca”) y que por su contenido puede fecharse hacia 1968, se planeaba convocar un concurso para escoger el mejor proyecto, el cual luego sería enviado a la atención del intelectual y crítico de arte argentino Rafael Squirru, entonces director del Departamento Cultural de la OEA. Se pensaba intitular el museo a la o a las entidades que lo financiarían (claro indicio de una apuesta por la “privatización del arte”, respaldada desde la OEA y los Estados Unidos,). Pero esta opción no pudo concretarse y, frente a la necesidad, la historia del museo tomó otro camino.

Una vez nombrada directora y sin tener todavía una sede para el museo, Marta Traba, apoyada por los socios de la institución, empezó una campaña para obtener donaciones de obras de parte de diferentes artistas, al fin de conformar una colección permanente capaz de relatar la historia de la pintura moderna colombiana. ¿En qué tipo de narración histórico-artística pensaba? Unas luces nos vienen del ya mencionado artículo “Un laurel para Cartagena”, donde la crítica argentina aclara que “en Bogotá... la primera piedra de un museo de arte moderno podría ser la notable obra de Andrés de Santamaría cuya pintura (rodeada por fuerza de las circunstancias históricas y de toda clase de monstruos que van desde inmensos desnudos verduzcos hasta el “cuadro de costumbres” del agente de policía que corteja a la criada en la plaza del pueblo) espera que la liberen algún día de tanta indigna convivencia y reclama por la libertad de su factura y la esplendidez expresionista de su materia, el puesto de precursor del arte moderno colombiano”¹⁸⁴⁵. Esta idea de colocar a Santa María como punto de partida de la historia del arte moderno de Colombia, Traba la reiteraría en varios escritos sucesivos, incluida la *Historia abierta del arte colombiano*, que constituye la formalización más acabada de un canon trabista relativo al arte moderno nacional.

Luego de Santa María, en el canon de Traba merecían un puesto, aunque marginal, artistas como Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza, Luis Alberto Acuña o Ignacio Gómez Jaramillo, no tanto por la calidad de sus obras, que la crítica argentina no apreciaba, sino por haber ejercido una función histórica objetiva e importante al romper los lazos con la academia y al consolidar el recurso a modalidades expresivas típicas del arte moderno. Luego venía la generación de Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Enrique Grau, que representaba la eclosión del “modernismo”, y, por último, una constelación de nuevos artistas que Traba estaba cultivando en ese momento y que estaban abriendo nuevas perspectivas para la plástica nacional.

Para construir la colección del Museo de Arte Moderno, la crítica argentina comenzó con pedir a los artistas nacionales que consideraba significativos, incluidos los de la generación

¹⁸⁴⁵ Marta Traba, “Un laurel para Cartagena”, *op. cit.*

de Pedro Nel Gómez y Gómez Jaramillo, que donaran alguna obra significativa de su producción¹⁸⁴⁶. Pero, al mismo tiempo, se preocupó de insertar el arte moderno colombiano, sobre todo el más reciente, dentro de un contexto continental. Con este fin, solicitó donaciones también a los artistas americanos que más apreciaba; y cabe relevar que, con una que otra excepción, estos artistas eran los mismos que Gómez Sicre había venido promocionando desde la OEA en la década anterior y cuyas obras habían participado en las exposiciones interamericanas de Cartagena y Barranquilla de 1959 y 1960: José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo, Armando Morales, etcétera. No difícil llegar a ellos, dados los contactos que tanto Gómez Sicre como varios artistas nacionales tenían con esos artistas.

La campaña de donaciones promovida por Marta Traba tuvo éxito. Los principales artistas colombianos aportaron obras para la colección del museo y hubo también donaciones de parte de artistas de otros países, como Antonio Berni (Argentina), Alejandro Otero y Jacobo Borges (Venezuela), Enrique Tábara (Ecuador), Jorge Luis Cuevas y Lilia Carrillo (México), Oscar Pantoja (Bolivia) y Fernando de Szyszlo (Perú). En línea general, la colección construida por Traba delineaba un canon “modernista” colombiano, insertado dentro un más amplio canon “modernista” regional.

Mientras se iba armando la colección, el Museo de Arte Moderno empezó también a tener una actividad expositiva. Aprovechando espacios prestados en diferentes puntos de la ciudad, Traba abrió una primera exposición dedicada a la pintura venezolana, hecho que señala cuanto era importante, para ella, entablar un diálogo productivo entre las distintas pinturas modernas de la región. Al mismo tiempo, la crítica argentina empezó a poner en marcha también otras actividades - ciclos de conferencias, espectáculos teatrales, proyecciones de películas sobre arte - que consideraba fundamentales para educar el

¹⁸⁴⁶ En el artículo “Con la exposición de pintores venezolanos inicia actividades el Museo de Arte Moderno”, publicado en *El Espectador* el 17 de marzo de 1963 (Archivo Mambo, sip), se señala que “el Museo de Arte Moderno solicitará a los pintores que constituyeron, después de Andrés de Santa María, el primer grupo de arte moderno nacional (entre los cuales están incluidos Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza, Alipio Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez) el valioso aporte de una de sus obras representativas para completar su colección de arte nacional”.

público a la apreciación del arte moderno¹⁸⁴⁷. La cristalina voluntad, manifestada por Traba, de educar al público a la apreciación del arte de vanguardia hace que el proyecto del Museo de Arte Moderno de Bogotá se configure como un dispositivo para modernizar culturalmente a la sociedad colombiana, comenzando por sus élites, tal como lo habían hecho, anteriormente, instituciones análogas como el MoMA de Nueva York o el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM-SP). La apuesta era alejar a las élites de las posturas tradicionalistas, para acercarlas a una manera de ser y de ver típica del hombre moderno. En este sentido, Marta Traba y su museo han sido agentes de la modernización cultural de Colombia¹⁸⁴⁸.

Intercol entró en juego a esta altura, con una generosa donación que permitió al museo de tener, aunque provisoriamente, la sede que hacía falta. Quizás gracias también al respaldo de Gómez Sicre, Marta Traba obtuvo que la empresa se hiciera cargo de pagar por un año el arriendo de un espacio en la Cra. 7 n. 23-61. Por cuanto precaria, la nueva sede fue inaugurada el 31 de octubre de 1963 con la exposición *Tumbas* del pintor de origen español Juan Antonio Roda.

Luego de este evento inaugural, el museo encadenó una serie de exposiciones que, miradas en conjunto, delatan una voluntad de insertar el “modernismo” colombiano dentro de las dinámicas continentales. Se destacan, en particular, unos proyectos de intercambios y actividades conjuntas con institutos y museos latinoamericanos deputados al arte contemporáneo, como el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile o el Museo de Bellas Artes de Caracas. Es probable que Gómez Sicre, quien hizo de asesor durante el despegue del museo, haya fungido de enlace entre el museo bogotano y las otras instituciones regionales, con muchas de las

¹⁸⁴⁷ Véase “Con la exposición de pintores venezolanos inicia actividades el Museo de Arte Moderno”, en *El Espectador*, Bogotá, 17 de marzo de 1963, Archivo Mambo, recorte de prensa, sp. En la nota, se habla también del envío de una serie de delegados estudiantiles en diferentes universidades para presentar el museo y sus actividades, lo que permite inferir que existía una voluntad de construir un público joven y culto para la nueva institución.

¹⁸⁴⁸ En general, todos los museos de arte moderno, al cortar con la tradición y al proponer un nuevo inicio para el arte, constituyen herramientas útiles para transformar - en acuerdo con las teorías de la modernización - sociedades de tipo tradicional, regidas por determinados criterios heredados, en sociedades modernas.

cuales tenía relaciones documentadas ya desde la década anterior¹⁸⁴⁹. Lo que es seguro es que el funcionario cubano siguió de cerca las actividades del nuevo museo y que, en algunas ocasiones, intervino personalmente en ellas, como cuando, en 1963, presentó el estreno exclusivo de dos películas de la OEA financiada por la *Esso*, una dedicada a David Manzur y la otra al pintor nipobrasileño Manabu Mabe, o cuando, en 1965, patrocinó la exposición del pintor ecuatoriano Enrique Tábara en el museo bogotano.

Cabe destacar que *Intercol* no fue la única empresa en hacer una donación al museo. De acuerdo con las modificaciones aportadas, en 1958, a la vieja Acta de Fundación, el museo no era una entidad oficial y, como tal, buscó sistemáticamente el apoyo de donantes particulares y, sobre todo, de la empresa privada, tanto nacional como multinacional. Esto implicaba una alineación con la tendencia hacia la “privatización” del sistema artístico que fue alentada desde Washington luego de la Segunda guerra mundial. Entre los benefactores del museo, además de *Intercol*, hubo empresas de la talla de *Varig*, *Gaseosas Lux*, *Levapán*, *Sena*, *Shell*, *Philips*, *Compañía Central de Seguros*, *Flota Mercante Grancolombiana* y *Julius Fleischmann*¹⁸⁵⁰.

Entre 1963 y 1965, Marta Traba logró dar un notable empuje al Museo de Arte Moderno de Bogotá, transformándolo en un centro de gravitación para la escena artística nacional. Como directora, hizo una labor constante e incisiva para incorporar nuevos valores dentro del sistema artístico nacional, sin nunca perder de vista la evolución de la plástica internacional. La misma crítica argentina, al recordar, tiempo después, los primeros años de existencia del museo, reivindicó la capacidad que este tuvo de aglutinar a una larga serie de artistas emergentes (los llamaba la “gente del museo”) cuyo principal mérito fue el de emancipar el arte colombiano del obregonismo imperante a comienzo de los sesenta¹⁸⁵¹.

¹⁸⁴⁹ La relación de Gómez Sicre con las principales instituciones del continente votadas al arte contemporáneo se desprende tanto de su trabajo en Washington como de su papel de seleccionador de artistas latinoamericanos en vista de las primeras cinco bienales de Sao Paulo. Cfr. Alessandro Armato, *Estética, política y poder*, op. cit.

¹⁸⁵⁰ El involucramiento de estas empresas, en calidad de sponsors, se desprende de los folletos del museo relativos al trienio 1963-65 que se conservan, sin numeración, en el archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

¹⁸⁵¹ Cfr. Marta Traba, *Memorandum*, texto dactilografiado, sin numerar, en Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ca. 1968.

Este último es un punto importante para quien quiera estudiar la labor de la crítica argentina. Traba no solo logró imponer la generación de Obregón (trabajo que hizo en los cincuenta de la mano de Gómez Sicre) sino que supo imponer también a toda una generación posterior, que fue más allá del obregonismo. Esta segunda labor la hizo con mucha mayor autonomía que la anterior, pero paradójicamente no le es reconocida de la misma manera.

Uno de los protagonistas de esta emancipación del obregonismo fue Fernando Botero, cuyo arte imaginativo, humorístico, profundamente nacional y al mismo tiempo de elevada calidad técnica vino a constituirse como una alternativa al expresionismo lírico del maestro español-colombiano, además que como algo afín, en pintura, al “realismo mágico” de la literatura de García Márquez. “En 1965 – escribe la crítica en un memorándum sobre la historia del Mambo - el panorama nacional de la plástica se inclinaba visiblemente hacia Fernando Botero. Su exposición de marzo de 1964, en el primer local de la carrera séptima, fue realmente impactante. Botero había descubierto un mundo original y un lenguaje tan original como ese repertorio. Exaltaba, en ese momento, los mitos nacionales: el ciclista Ramón Hoyos, el Dr. Matta, Teresita la descuartizadora, la serie de obispos y la maravillosa Virgen de Fátima. Y estos eran, a su vez, puntos de partida para desarrollar un confabulario nacional solo comparable a la riqueza de peripecias en la literatura de Gabriel García Márquez. Incomparables cuentistas, narradores sin par, ambos identificaron a Colombia con ese país insólito donde todo es posible. Pero lo posible boteriano no se quedó en la anécdota, sino que se afirmó sobre una técnica sorprendente y recursos formales cada vez más seguros. Deformador aplicado, transformador consciente, balanceaba esa extraordinaria prolijidad formal con un humor parejo, dispuesto a darle un aire perfectamente trivial a toda excepcionalidad”¹⁸⁵².

“Las innovaciones de Botero – continúa - permitieron a los jóvenes del Museo salirse de las embestidas románticas donde Obregón, (y a su zaga la mayoría de la pintura colombiana entre el 60 y el 65) se había instalado naturalmente. La pintura de “temperamento”, las

¹⁸⁵² Ibid.

fugas vitales, el espontaneismo, la facilidad dramática, la atmósfera velada, encarnadas en Obregón, dejaron paso a la técnica y el humor, a la exactitud de las formas, a la imagen iconoclasta, que surgía en connivencia con los “Beatles” y el “hippismo” internacional. El “expresionismo mágico”, como lo calificó el crítico Walter Engel, el expresionismo romántico, el expresionismo trascendental, perdía la partida ante las decisiones divertidas, cáusticas o escépticas de la nueva pintura”¹⁸⁵³.

¿Pero, afuera de Botero, quién era y qué tipo de obra producía esta “gente del museo” que estaba abriendo nuevos horizontes para el arte colombiano? La misma Traba, en el memorándum antes mencionado, ofrece algunas pistas al nombrar los descuartizamientos de Norman Mejía, los juegos de planos de ascendencia pop de Hernando del Villar, las abstracciones de Nirma Zárate, Antonio Grass y Fanny Sanín, el paisaje textural de Delfina Bernal, la obra fuerte de Pedro Alcántara, la concepción agónica del amor y de la muerte de Luis Caballero, el dibujo de Leonel Góngora, a mitad entre Rembrandt y Cuevas, el trabajo de artistas mujeres como Julia Acuña, María Thereza Negreiros y Beatriz González – su protegida, a quien consideraba el talento más notable al lado de Botero – y el de figuras como Carlos Rojas, en cuya obra encontraba buenas vías de aproximación a modelos europeos e americanos, Bernardo Salcedo, con sus cajas ingeniosas, y otros más, como Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, Ana Mercedes Hoyos, Darío Morales, Gastón Betelli, Luciano Jaramillo, Alberto Gutiérrez, Teresa Cuellar, Beatriz Daza, a cuya cerámica tributaba una firme admiración, y artistas del tejido como Olga de Amaral, Marlene Hoffmann y Graciela Bermúdez.

“Este grupo – escribe - representa, inequívocamente, la generación de relevo que orienta el arte colombiano hacia nuevos datos de estilo y hacia nuevos significados”¹⁸⁵⁴. Con estos artistas, llegan al arte colombiano la neofiguración, el pop-art, la chatarra, los espacios ambientales, el conceptualismo, los objetos, pero todo manejado sin un pasivo sometimiento a la tiranía de las modas artísticas internacionales y sin dejar de poner en relieve lo precipuamente nacional. Estos jóvenes, comenta Traba, “convirtieron el arte

¹⁸⁵³ Ibid.

¹⁸⁵⁴ Ibid.

colombiano en territorio “abierto”, pero restablecieron claramente sus nexos con un espíritu nacional evidente: con lo que llama Beatriz González la “alegría del subdesarrollo”; con el orgullo de “vivir, pensar, actuar y soñar como latinoamericanos”, que declara Luis Caballero¹⁸⁵⁵.

La apertura efectiva del Museo de Arte Moderno de Bogotá representó el coronamiento de más de una década de esfuerzos de parte de artistas, galerías, críticos y arquitectos para consolidar la práctica y la fruición del “modernismo” en Colombia. Dirigida por Marta Traba, apoyada por la OEA y respaldada económicamente por importantes empresas, la nueva institución se volvió, por unos años, el centro de gravitación del sistema artístico nacional y funcionó como un laboratorio para la asimilación de múltiples influencias internacionales. Alrededor del museo, los artistas jóvenes pudieron experimentar nuevas modalidades expresivas, sin caer en la pura imitación de las modas extranjeras y manteniendo firme su enraizamiento en lo nacional.

La crítica argentina fue el alma de este gran florecimiento artístico, descollante por variedad y calidad de propuestas, aunque (todavía) algo opacado en la historiografía por el peso otorgado a la generación dorada de Obregón, Negret, Grau y Ramírez Villamizar. Sin embargo, a pesar de los numerosos éxitos, la gestión del museo se reveló compleja. La institución se quedó por dos años en la sede de la carrera séptima, hasta que, en 1965, frente a nuevas dificultades económicas y al riesgo de desaparecer, fue rescatada por la Universidad Nacional y trasladada en un edificio de la ciudad universitaria, con la garantía de entera autonomía por diez años (1965-1975). El experimento de “privatización” no logró mantenerse en el tiempo y el Estado, de alguna manera, tuvo que correr al rescate. En la Universidad Nacional, la dirección del museo siguió en las manos de Marta Traba, pero ni su dirección ni la nueva sede serían duraderas dentro del clima político cada vez más enardecido que vivía el país en aquellos años y que vio la Universidad Nacional - Marta Traba incluida - protagonizar un proceso de progresiva radicalización hacia la izquierda¹⁸⁵⁶.

¹⁸⁵⁵ Ibid.

¹⁸⁵⁶ Luego de dejar la universidad, el museo se trasladó en el Planetario en espera de la construcción de una sede propia.

El Salón Intercol

Cuanto se ha venido relatando hasta el momento, señala que las triangulaciones entre Gómez Sicre, Marta Traba e *Intercol* marcaron a fondo la vida artística colombiana de la primera mitad de los sesenta. Falta ahora referirse al punto culminante de dichas triangulaciones: el *Salón Intercol de Artistas Jóvenes*, que tuvo lugar en Bogotá en julio de 1964 (Fig. 425).



Ilustración 32 - Una imagen del folleto del Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes de 1964.

El certamen bogotano tuvo lugar en paralelo con otros certámenes análogos que fueron organizados en diversos países latinoamericanos en los cuales operaba la petrolera. Recalcando el modelo propuesto en los cincuenta por los premios Guggenheim, los diferentes salones nacionales tenían que terminar en un *Salón Esso* final en la sede de la OEA, en Washington, donde participarían los ganadores de los distintos premios nacionales¹⁸⁵⁷.

¹⁸⁵⁷ Los diferentes salones nacionales, para participar en los cuales había que ser menores de 40 años y mayores de 21, tuvieron lugar, entre 1964 y 1965, en Brasil, Argentina, Haití, República dominicana,

Al igual que todos los grandes eventos artísticos patrocinados por *Intercol*, la iniciativa se enmarcaba en el clima político de la Alianza Para el Progreso, un programa de ayudas estadounidenses a Latinoamérica finalizado a contrastar la difusión del comunismo, cuya acogida había aumentado a raíz de la revolución cubana. Al triunfar, en 1959, la revolución cubana había desatado una gigantesca oleada de esperanzas regeneradoras en toda la región, sobre todo entre los jóvenes y los intelectuales. Para el gobierno de los Estados Unidos, contrastar el *appeal* de la revolución cubana, entre otras cosas proponiendo modelos económicos y culturales alternativos, se volvió un objetivo prioritario. Coordinada políticamente desde la OEA, la Alianza Para el Progreso puede ser considerada una respuesta pacífica a la revolución cubana. La iniciativa apuntaba a la implantación, en la región, del modelo capitalista americano, fundamentado en la inversión privada. La convicción de los estrategas del Norte era que, una vez arraigado, este modelo hubiera empezado a atraer ingentes capitales, impulsando un rápido desarrollo económico, social, cultural e institucional de la región, y haciendo perder atractiva al discurso comunista. La familia Rockefeller, que controlaba la *Esso* y tenía cuantiosos intereses en Latinoamérica, apoyó con decisión la Alianza Para el Progreso. Desde esta perspectiva, el *Salón Esso*, con sus sub-salones nacionales, puede ser leído como el punto culminante del proceso de “privatización” del arte descrito en las páginas anteriores; asimismo, considerando el decidido talante formalista del evento, este mismo pudo responder a una estrategia del mundo capitalista para atraer en su órbita a los jóvenes artistas, alejándolos de la tentación del comunismo¹⁸⁵⁸.

Venezuela, Perú, Chile, Puerto Rico y Salvador. En este último país, el salón estuvo abierto a la participación de todos los ciudadanos centroamericanos. Para un análisis general de los *Salones Esso* véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 253-254. Para una profundización acerca del caso colombiano, enfocada principalmente en la reflexión sobre la categoría de “arte joven”, véase Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud*, ed. Idartes y La Silueta, Bogotá, 2013.

¹⁸⁵⁸ En cierto sentido, se puede plantear que, entre finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, Nelson Rockefeller, el miembro de la familia Rockefeller más cercano a las élites políticas latinoamericanas, volvió a revestir el papel que tuvo anteriormente como jefe de la OCIAA, organismo cuya finalidad fue la de mantener a Latinoamérica en la órbita estadounidense en el marco de la Segunda guerra mundial. Las únicas diferencias son que el enemigo había cambiado (antes era el nazi-fascismo; ahora era el comunismo) y que, en el nuevo panorama, en el clima de la Alianza Para el Progreso, actuaba directamente por medio de su empresa.

¿Cómo nació la idea del Salón Esso? Marta Traba había comenzado a pensar en un salón de artistas jóvenes ya desde 1963, al fin de promover la nueva camada de artistas plásticos que había venido cultivando alrededor del Museo de Arte Moderno. Al comienzo, pensaba en un evento únicamente nacional, financiado por *Intercol*; pero Gómez Sicre, consultado sobre el proyecto, propuso extender el alcance de la iniciativa a los principales países latinoamericanos¹⁸⁵⁹. Fue así como la manifestación asumió una dimensión hemisférica y, cómplices las lógicas de la guerra fría, se convirtió en uno de los principales hitos de la historia del patronazgo de las artes de parte de una empresa privada, y también en uno de los mayores hitos en la historia de la conmixión entre patronazgo artístico e intereses políticos.

Los jurados escogidos para la etapa colombiana no dejan lugar a dudas sobre la orientación estético-política del evento: Gómez Sicre, en representación de la OEA, Marta Traba, en representación del Mambo, y Alejandro Obregón, elevado a la categoría de maestro consagrado, en representación de *Intercol* (Fig. 426). Además, fueron involucrados la crítica norteamericana del *Washington Post* Leslie Judd Ahlander, en calidad de observadora por cuenta de *Intercol*, el artista mexicano José Luis Cuevas y el escritor y periodista colombiano Alberto Zalamea, el primer esposo de Marta Traba¹⁸⁶⁰. La vinculación entre *Intercol* y Leslie Judd Ahlander, crítica muy cercana a Gómez Sicre, ratifica la existencia de fuertes nexos entre la petrolera y la OEA; mientras el involucramiento de José Luis Cuevas, artista lanzado internacionalmente por Gómez Sicre y defendido tenazmente tanto por este como por Marta Traba, no hace sino confirmar el carácter cerrado del evento.

¹⁸⁵⁹ Ya en un folleto sin numerar de 1963 que se encuentra en el archivo del Mambo se habla de instituir un Salón Anual de Pintura y Escultura Joven organizado por el museo y financiado por *Intercol* que tenía que funcionar paralelamente al Salón Nacional. “La finalidad de este Salón – se lee en el folleto – es la de ver como las formas más contemporáneas de la expresión artísticas son asimiladas y convertidas en lenguaje nacional”. En principio, siguiendo las precedentes experiencias de Cartagena y Barranquilla, se pensaba en un salón únicamente nacional, con premios adquisición financiados por empresas privadas, para luego formar colecciones. Pero luego Gómez Sicre, consultado por *Intercol* y la Organización Esso, aconsejó de extender el certamen a nivel continental y de aquí nació el *Salón Esso*.

¹⁸⁶⁰ Cfr. folleto relativo al *Salón Esso*, documento sin numerar, 1964, en Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Ilustración 426 - Marta Traba, Gómez Sicre y Obregón en veste de jurados del Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes, Bogotá, 1965.

En un folleto fechado 19 de julio de 1964, Gómez Sicre describe el certamen como “múltiple colombiano de una exploración continental que se propone como fin primero, saber lo que hacen en el momento actual nuestros artistas jóvenes. Es decir, de acuerdo con las condiciones y con la idiosincrasia de cada país, intenta averiguar cómo se manifiestan hoy los creadores plásticos latinoamericanos que no han llegado todavía a la edad en que comienza la madurez”¹⁸⁶¹.

Para el funcionario de la OEA, el salón se proponía también ayudar los artistas jóvenes a colocarse en una perspectiva internacional, tanto en los planos de la calidad y del lenguaje de las realizaciones plásticas, como en el plano del mercado. Esta clase de eventos - escribió - “ayuda no poco a desempolvar y a desprovincianizar y... impulsa a dar valor de bien de exportación a lo que hasta el momento se detiene en bien de consumo doméstico”¹⁸⁶².

Además, *Intercol* planeaba de aprovechar el evento para comenzar a construir una colección permanente de arte joven latinoamericano. “Intercol y la Organización Esso – se lee en el folleto - han convocado a este primer Salón de Artistas Jóvenes, en Colombia y en otros países de Latinoamérica, con el propósito de ir formando paulatinamente y con

¹⁸⁶¹ El texto de Gómez Sicre aparece en un folleto relativo al *Salón Esso* fechado 19 de julio de 1964 que se encuentra, sin numerar, en el Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

¹⁸⁶² *Ibid.*

riguroso crecimiento progresivo, una Colección Permanente de Arte Moderno de la América Latina”¹⁸⁶³.

El certamen bogotano otorgó cuatro premios principales: un primer premio de pintura y uno de escultura, correspondientes cada uno a diez mil pesos colombianos, y un segundo premio de pintura y otro de escultura, correspondientes cada uno a siete mil pesos. El primer premio de pintura fue asignado al bodegón *Las frutas* de Fernando Botero, artista entonces en auge, mientras el segundo premio fue otorgado a Nirma Zárate. Por la escultura, ganó Feliza Bursztyn con *Chatarra*, mientras Francisco Cardona y Álvaro Herrán obtuvieron ambos el segundo lugar. Hubo también menciones de honor y premios de adquisición para artistas emergentes que gozaban del respaldo de Marta Traba, como Carlos Rojas, Beatriz González, Alberto Gutiérrez, David Manzur, Delfina Bernal, Leonel Góngora, Beatriz González y Gastón Betelli.

Como señalado, las obras premiadas y adquiridas en cada país iban a ser exhibidas el año siguiente en la sede de la OEA, en Washington, en el marco de los festejos por los 75 años de la cooperación interamericana. Allí las obras serían sometidas a otro jurado, que premiaría solo un pintor y un escultor¹⁸⁶⁴.

El fin de una época

La etapa colombiana del *Salón Esso* representó al tiempo el punto culminante y el comienzo del fin del eje entre Gómez Sicre y Marta Traba, así como de la sinergia entre *Intercol* y los dos críticos. Los premios y las menciones concedidos en el salón ratificaron la existencia de una nueva generación emergente, posterior a la de Obregón. Guiada por la crítica argentina, esta generación se esforzaba de incorporar en la plástica local nuevas modalidades expresivas, como el pop o la escultura con chatarra, aunque siempre cuidando de mantener

¹⁸⁶³ Ibid. Dicha colección se acababa de empezar con la adquisición de obras de varios artistas de Centroamérica y Panamá que, siempre seleccionados por Gómez Sicre, se exhibían en ese momento en los pabellones de la Feria Mundial de Nueva York. Sería oportuno un estudio que siga los rastros de esa colección, para saber que alcance llegó a tener, si ha sido dispersada o si todavía existe.

¹⁸⁶⁴ Los ganadores de la exposición de Washington fueron el argentino Rogelio Polesello (pintura) y el paraguayo Hermann Guggiari (escultura).

un sello nacional. De haber tenido continuidad, la labor de Traba, respaldada a distancia por Gómez Sicre, hubiera podido llevar a resultados que hoy solo podemos imaginar. Sin embargo, los tiempos evolucionaron rápidamente, tanto desde el punto de vista artístico como político, y el camino de los dos críticos empezó a dividirse, aunque seguiría uniéndolos una fundamental actitud de resistencia frente a la adopción acrítica, en Latinoamérica, de las nuevas propuestas artísticas provenientes de Europa y Estados Unidos.

A partir de los sesenta, el arte de Latinoamérica empezó a estar interesado por nuevas formas de expresión como los happenings, las instalaciones o el arte conceptual, que difícilmente podían ser asimiladas por figuras como Marta Traba o Gómez Sicre, tan ancladas a los soportes tradicionales y a una idea esencialmente formalista de la creación plástica. Las once estaciones que componían el recorrido de la *Menesunda* de los argentinos Marta Minujín y Ruben Santantonín - obra presentada en mayo de 1965 en el Instituto Di Tella de Buenos Aires - pueden ser tomadas como el punto de eclosión de un arte diferente, que iba más allá de las limitaciones impuestas por los géneros tradicionales y que, por esta misma razón, no encontró el favor de Gómez Sicre y Marta Traba.

El distanciamiento entre los dos críticos no dependió de razones estéticas, sino de razones político-ideológicas. El éxito de la revolución cubana y las enormes esperanzas que esta última despertó en amplios sectores de la intelectualidad latinoamericana hicieron que la OEA, por su firme alineamiento con el anticomunismo ideológico estadounidense, comenzara a ser objeto de una desconfianza cada vez mayor de parte de artistas y escritores de toda la región. Proyectos como la Operación Panamericana y la Alianza Para el Progreso, que en un comienzo habían despertado amplios consensos, no lograron producir el milagro económico esperado en la región y, menos aún, lograron disminuir la simpatía hacia figuras como Fidel Castro o Che Guevara. Las cosas empeoraron aún más durante los setenta, cuando los Estados Unidos, sin haberle podido ganar al comunismo con el arma del progreso, cambiaron de estrategia y empezaron a apoyar golpes de Estado militares en la región y la implantación de gobiernos autoritarios de derecha, desmintiendo así su tradicional postura de defensores de la libertad y de los derechos humanos. Frente a este giro autoritario de los Estados Unidos, la OEA se quedó callada, avalando *de facto* las dictaduras. La institución

interamericana se reveló por lo que siempre había sido, una organización que respondía los intereses de su principal impulsor y financiador, los Estados Unidos. Esto terminó desacreditando profundamente la OEA, sobre todo a los ojos de aquella amplia porción de la intelectualidad que tenía simpatías izquierdistas.

Dentro de este contexto, la figura de Gómez Sicre, quien, tras el alineamiento de Cuba con la Unión Soviética, se volvió un encarnizado anticastrista, siguió el destino de la OEA. Luego de haber tenido en sus manos, por una década y media, los destinos del arte latinoamericano, el funcionario cubano empezó a ser objeto de fuertes contestaciones desde la izquierda y perdió progresivamente simpatías y apoyos, hasta quedarse marginado de la escena artística continental.

Marta Traba, al contrario, se corrió hacia la izquierda: abandonó su vieja postura liberal-moderada para sumarse a las filas de los entusiastas de la revolución cubana y se alejó progresivamente de Gómez Sicre y de la OEA, que hasta ese momento habían sido sus aliados. Este cambio ocurrió en el periodo comprendido entre el traslado del MAMBO a la Universidad Nacional (1965) y un viaje a Cuba que la crítica y escritora argentina realizó en 1966, cuando su novela *Las ceremonias del verano* fue galardonado con el Premio de Literatura de la Casa de Las Américas para la sección de novela. En ese momento, la Universidad Nacional era un hervidero de ideas socialistas. Allí, entre otras cosas, resonó la voz del sacerdote Camilo Torres Restrepo, antes de que dejara la sotana por el fusil. Traba, quizás fascinada por las ideas socialistas y por Cuba ya antes de que el Museo de Arte Moderno se mudara en la Universidad Nacional, se dejó contagiar por ese clima y su viaje a la Isla no hizo sino confirmar su postura. Tras haber tocado con mano la revolución, escribió una serie de artículos procubanos que comenzaron a agrietar el respaldo político que había obtenido anteriormente de parte del liberalismo colombiano. En estos artículos, sucesivamente serían publicados en un pequeño volumen titulado *El son se quedó en Cuba*, Traba miraba con favor a la revolución cubana y, siguiendo una intuición ya presente en su libro de 1961 *El arte nuevo en Latinoamérica*, sostenía que esta no ahogaba la libertad y la creatividad de los artistas y de los intelectuales, sino al contrario las exaltaba, concediéndoles la posibilidad de conjugar vanguardia artística y vanguardia política; un

pensamiento, este, en línea con cuanto había sostenido Trotsky en *Literatura y revolución* (1924) y con cuanto había sostenido Che Guevara, poco antes, en su famosa carta *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965). Otro acontecimiento que ayuda a comprender el giro de Marta Traba hacia la izquierda es su involucramiento en una profunda relación sentimental e intelectual con el crítico literario uruguayo Ángel Rama, entonces una de las figuras más en vista de la intelectualidad latinoamericana de izquierda. Los dos se conocieron en 1966, durante un congreso de escritores organizado por Traba en el recinto de la Universidad Nacional. Luego de haberse separado de Alberto Zalamea, la crítica argentina se casó en segundas nupcias con Ángel Rama y permaneció a su lado hasta que los dos perdieron la vida en un trágico incidente de avión, ocurrido en Madrid en 1983. Su giro hacia la izquierda hizo que su posición en Colombia se complicara, hasta que unos años después terminó siendo expulsada del país.

El desenlace se dio en junio de 1967, cuando los militares colombianos, en un intento de contrastar la acción de la insurgencia izquierdista, ocuparon el campus de la Universidad Nacional, en el cual se encontraba el Museo de Arte Moderno que Traba dirigía. En el marco de estos hechos, la crítica argentina fue expulsada del país por parte de la Sección de Extranjería del DAS, con la acusación de auxiliar a los subversivos e inmiscuirse en los asuntos políticos internos de Colombia (Fig. 427)¹⁸⁶⁵. Los honores que se le habían rendido hasta que había contrastado, desde una postura liberal, el muralismo mexicano y todo tipo de arte ideológico o populista, se convirtieron en una reprobación radical, sellada por la expulsión, cuando su “modernismo” empezó a colorearse de tintes socialistas.

¹⁸⁶⁵ “Expulsada Marta Traba”, en *El Colombiano*, Medellín, 21 de junio de 1967. Accesible online: <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillerodeletras/marta-traba-seria-expulsada/24393>



Ilustración 427 – Un periódico anuncia la expulsión de Marta Traba.

A partir de ese momento, Traba empezó una vida de peregrinaciones que la llevó a radicarse en diferentes ciudades: Montevideo, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona, París... Tanta inestabilidad no calló su voz, pero sí volvió su acción más fragmentaria y menos incisiva con respecto a cuanto había hecho en Colombia entre mitad de los cincuenta y mitad de los sesenta. Asimismo, la perjudicó su obstinado atacamiento a técnicas tradicionales como el dibujo, la pintura o el grabado, que defendía en contra de la facilidad con la cual, en Latinoamérica, sobre todo en ciertas áreas que ella denominaba “abiertas”, se importaban las modas artísticas extranjeras, productos de sociedades de capitalismo avanzado que poco o nada tenían que ver con la realidad de los países latinoamericanos¹⁸⁶⁶. Esta resistencia frente a un anodino internacionalismo era su forma de permanecer fiel a la realidad social, económica y cultural de la región; era su forma de

¹⁸⁶⁶ El nuevo marco teórico dentro del cual empieza a moverse la crítica de Marta Traba se desprende de las referencias citadas en su texto más ambicioso, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970* (ed. Siglo XXI, México, 1973). Se destacan, entre otros, autores como Herbert Marcuse, Roland Barthes, Henri Lefebvre, Jean Paul Sartre, Umberto Eco, Claude Levi Strauss, Lucien Goldmann, Darcy Ribeiro, Franz Fanon y Marshall McLuhan. Al respecto, véase Florencia Bazzano Nelson, “Cambio de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en la edición de 2005 del texto de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, por parte del editor Siglo XXI. Acerca de la teoría del arte elaborada por Marta Traba a partir de finales de los sesenta véase también Fabiana Serviddio, “Descolonizar la historia del arte: contribuciones de Juan Acha y Marta Traba en la transición a la contemporaneidad”, en Paula Barreiro López (org.) *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, ed. Brumaria, 2019, pp. 225-252.

permanecer fiel a esa tendencia de largo alcance que aquí se ha denominado “nacionalización de las imágenes”. Sin embargo, desde una óptica progresista, esta misma actitud era fácilmente tachable de cerrada y conservadora y, de hecho, causó no pocas fricciones entre la crítica argentina y un medio que evolucionaba rápidamente y buscaba siempre nuevos estímulos. Si antes sus contrincantes eran los mexicanistas, ahora se habían vuelto los “ultramodernistas” de los países abiertos. De todos modos, pese a cierto debilitamiento, la voz de Marta Traba siguió sonando en el medio artístico latinoamericano. Su giro procubano, su destierro de Colombia, su matrimonio con Ángel Rama y el respeto intelectual del cual gozaba de parte de muchos intelectuales y artistas favorecieron una remoción de sus pasadas colaboraciones con Gómez Sicre, la OEA e *Intrercol*, y permitieron que su nombre siguiera en alto durante la segunda mitad de los sesenta y los setenta.

El fin de la Alianza Para el Progreso y el alejamiento político, nunca estético, entre Gómez Sicre y Marta Traba estaban ya latentes cuando se celebró el *Salón Intercol* y su progresivo concretarse, en los años siguientes, abrió el paso a nuevas dinámicas y nuevos actores dentro del sistema artístico colombiano¹⁸⁶⁷. Pero esto ya excede los límites de esta historia.

¹⁸⁶⁷ A partir de finales de los sesenta, el ocaso del poderío de Gómez Sicre y la partida de Marta Traba de Colombia dejaron un vacío que fue ocupado por nuevos crítico y curadores emergentes, entre los cuales se distinguen las figuras de Eduardo Serrano, Alberto Sierra, Álvaro Barrios y Miguel Gonzáles, que Maria Wills llama “los cuatro evangelistas” y que se distinguieron por abrir la escena artística nacional a un amplio abanico de nuevas propuestas estética. Cfr. Maria Wills, *Los cuatro evangelistas*, ed. Planeta Colombiana, Bogotá, 2018.

Conclusiones

A manera de conclusión, se propondrá un breve resumen del relato histórico-artístico trazado por esta investigación. Por razones de claridad, se procederá capítulo por capítulo, siguiendo la evolución del proceso de nacionalización de las imágenes, aunque sin dejar de mencionar las diferentes hipótesis particulares que se formulan en distintos lugares del trabajo.

En el primer capítulo, tras atribuir la génesis de la sensibilidad de la generación de los “nuevos” a un conjunto de factores endógenos y exógenos, se focaliza la atención sobre la importancia que tuvo, en la historia cultural y política de Colombia, el paso, entre 1918 y 1920, del poeta mexicano Carlos Pellicer y la amistad que este estrechó con el entonces joven líder estudiantil Germán Arciniegas. En particular, se pone en relación el paso de Pellicer con el nacimiento, en octubre de 1919, del Centro de Bellas Artes, una agremiación de artistas jóvenes que, alejándose del academismo, persiguió un primer programa de “nacionalización” de las imágenes por las vías del paisaje y del abordaje de temáticas de corte neoprehispánico.

En el segundo capítulo, poniendo especial atención a las relaciones entre “texto” y “contexto”, se analiza la historia de dos revistas de corte renovador que vieron la luz en la primera mitad de los años veinte: la prima época de la revista *Universidad* (1921-22) y la revista *Los Nuevos* (1925). Si bien la primera publicación fue más moderada que la segunda, ambas tuvieron un corte generacional-emergente, fueron abiertas tanto a liberales como a conservadores y estuvieron marcadas por una fuerte contigüidad entre perspectivas políticas y perspectivas culturales y artísticas.

En el plano político, la primera época de *Universidad* – revista de “cuestiones estudiantiles” dirigida por German Arciniegas - tuvo un enfoque nacionalista, articulado con una más amplia perspectiva hispanoamericanista. En los primeros números se percibe con fuerza la huella del pensamiento del intelectual uruguayo José Enrique Rodó, pero luego comienza a

tomar protagonismo la influencia del mexicano José Vasconcelos, cuyo marcado anticlericalismo no dejó de provocar divisiones entre los redactores liberales y los conservadores. En el plano artístico, la revista asumió posiciones críticas hacia el academicismo, se opuso a la práctica corriente de encargar a artistas extranjeros esculturas de héroes nacionales destinadas al espacio público y, sobre todo, dio voz y visibilidad a los jóvenes del Centro de Bellas Artes, abrazando *de facto* su programa estético, que apuntaba a una “nacionalización” de las imágenes por dos caminos principales: una interpretación libre y directa del paisaje nacional, siguiendo las huellas abiertas años atrás por Andrés de Santa María, y el recurso a temas de corte neoprehispánico, inaugurado en 1921 por el óleo *Los cojines de Tunja* de Félix María Otalora. Dentro del costado artístico de la publicación se destaca, además, la presencia de una serie de artículos firmados por Augusto Olivera, un crítico hoy casi del todo olvidado, donde se elabora un primer pequeño canon del joven arte nacional, dentro del cual resaltan los nombres del mencionado Félix María Otálora, de José Domingo Rodríguez, de León Cano, de Ricardo Rendón y de Gustavo Arcila Uribe. Del conjunto de la revista emerge, sin embargo, un desfase entre un discurso político nacionalista-americanista ya relativamente maduro y un arte que, si bien quería expresar plásticamente ese mismo discurso, no disponía todavía de un lenguaje adecuado para hacerlo.

La revista *Los Nuevos*, en cambio, fue en prevalencia expresión de la franja más radicalizada (tanto hacia la izquierda como hacia la derecha) de la generación de “los nuevos”. La investigación plantea la posible existencia de un nexo entre la aparición de la publicación y el fallecimiento, el año anterior, del intelectual antioqueño Luis Tejada, cuyas ideas revolucionarias son evocadas en más de una ocasión por la revista. Recurriendo a estrategias discursivas de corte vanguardista - valoración a priori de lo “nuevo” por sobre lo “viejo”, tonos encendidos, uso retórico de la ironía, afán de romper con la “amabilidad” y los “buenos modales” colombianos, aunque sin llegar a la voluntad de escandalizar – el costado político de *Los Nuevos* apuntó a conquistar un espacio para las ideas de sus redactores dentro del campo periodístico, cultural y político colombiano. El principal blanco de ataque fue la generación del “centenario”, a cuyos valores civilistas, temperamento

ecuánime y concepción moderada de la política los redactores de *Los Nuevos* opusieron un ardor vitalista y una avidez de radicalización política, tanto hacia la izquierda como hacia la derecha. Quizás por su breve existencia (se publicaron solo 5 números), la publicación no tuvo un costado artístico, pero la falta, entre los artículos que se publicaron, de acentos indigenistas y de todo afán de autoctonismo, sumado a los nexos de la publicación con el pensamiento de Tejada, sugieren que esta hubiera podido volverse un laboratorio para el surgimiento de una vanguardia de corte formalista. A esto apunta la única nota sobre estética que apareció en *Los Nuevos*: la traducción del inglés de un artículo de Horace Shipp titulado “A priori – Doce principios para la crítica del arte nuevo”, cuyo contenido pro-“modernista” hace pensar en una abertura de los redactores hacia las vanguardias formalistas.

Al lado de varios elementos de continuidad, entre los cuales se destaca la permanencia de Arciniegas en la dirección, la segunda época de *Universidad* (1926-29) - objeto del tercer capítulo – presenta varios elementos de novedad con respecto a la anterior. En el plano político, cambian los referentes internacionales: disminuye la atención a Rodó y Vasconcelos, mientras adquieren peso dos intelectuales peruanos de nueva generación: José Carlos Mariátegui (marxista y fundador de la revista *Amauta*, con la cual *Universidad* tuvo un diálogo) y Víctor Raúl Haya de la Torre (el fundador del APRA – Alianza Popular Revolucionaria Americana – cuyo ideario político nacional-popular, americanista y antimperialista coincide sustancialmente con el de *Universidad*). Entre la primera y la segunda época de *Universidad* se registra, en particular, un corrimiento del viejo hispanoamericanismo hacia un indoamericanismo donde lo americano subsume lo español y el indio ya no es concebido como algo puramente simbólico, sino que es identificado con la población campesina y humilde del país. Pero – otra vez - estas novedades no son asimiladas por el costado artístico de la revista. Este último sigue insistiendo sobre representaciones de corte neoprehispánico, manteniendo así abierta esa brecha entre el discurso político y el discurso artístico de la publicación que ya ha sido relevada a propósito de la primera época.

El capítulo cuarto es dedicado integralmente a la compleja figura del escultor Rómulo Rozo, el principal intérprete del neoprehispanismo durante la segunda época de *Universidad*. Bordeando la entera trayectoria del artista, la investigación propone algunas interpretaciones que se alejan parcialmente de la vulgata historiográfica corriente. En primer lugar, hablando de los comienzos del artista en Bogotá, se reflexiona sobre la distancia de Rozo del grupo del Centro de Bellas Artes, llegando a la conclusión que, en sus inicios, el escultor fue más cercano al oficialismo que a los ambientes renovadores de la plástica nacional. En segundo lugar, al encarar la fase neoprehispanista del artista, se pone en evidencia el carácter esencialmente simbólico-decorativo y, en definitiva, romántico-decadente de esta última, sosteniendo que, en esta fase, el artista no puede ser considerado un vanguardista desde el punto de vista formal, como sugieren algunos historiadores. Sería solo durante el periodo mexicano - a partir de 1931 - que Rozo se liberaría del simbolismo decorativo de ascendencia decadentista para acercarse a soluciones de corte “modernista” (aunque siempre rechazando el llamado “arte deshumanizado”) y – otro elemento muy importante - a una visión del indio menos fantástica y más cercana a su realidad social y emocional en el presente. Pero el mexicano es, paradójicamente, un periodo que la historiografía colombiana tiende a no valorar mucho. En tercer lugar, a propósito de la imponente decoración de corte neoprehispánico realizada por Rozo, en 1929, para el pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se argumenta que esta no quería subvertir el carácter español (neocolonial) del edificio sobre el cual fue aplicada, sino integrar lo americano con lo español, de acuerdo con una tendencia, entonces muy en boga, hacia la fusión hispano-indígena.

En el quinto capítulo se analiza la aparición del grupo de los Bachué tras la publicación, en junio de 1930, de un suplemento del periódico liberal-moderado *El Tiempo* titulado *Monografía del Bachué*. Los orígenes de los Bachué – otra formación intelectual de corte bipartidista, cuyos integrantes fueron Darío Samper, Rafael Azula Barrera, Darío Achury Valenzuela, Tulio González, Juan Pablo Varela H. y Hena Rodríguez, quien fue al tiempo la única mujer y la única artista – son rastreables en la segunda época de *Universidad* y deben ser puestos en relación, de manera particular, con la aparición, en 1927, de *La melancolía*

de la raza indígena del “centenarista” Armando Solano (un texto que *Universidad* publicó por completo, primero como artículo en dos entregas y, luego, bajo la forma de libro) y con un debate sobre el nacionalismo que, en las fases finales de la publicación, fue animado por los liberales Darío Samper y Darío Achury Valenzuela y por el conservador Rafael Azula Barrera. Existe entonces una continuidad entre la segunda época de *Universidad* y la aparición de los Bachué. A pesar de haber sido una agrupación efímera, los Bachué son importantes porque, a pesar del nombre que se dieron, plantearon una superación del nacionalismo simbólico de corte neoprehispánico e, inspirados principalmente por Solano, se orientaron hacia el descubrimiento de la realidad humana, social y cultural del presente del país, en la cual la componente indígena se fundía inextricablemente con la componente cristiana. En las páginas del capítulo se sostiene que Rozo tuvo poco que ver con los Bachué y que el artista más cercano al grupo, junto con Hena Rodríguez, fue en realidad el español Ramón Barba. Otros aspectos de la agrupación que se ponen en evidencia son su declarado antivanguardismo, su abertura hacia los Estados Unidos (fenómeno que debe ser puesto en relación con el regreso al poder de los liberales, en 1930, y con la difusión en Colombia de las ideas del intelectual norteamericano Waldo Frank) y el hecho que sus integrantes concibieron todo un proyecto de país, de carácter esencialmente nacionalista y social, que en teoría (nunca sucedió) hubiera tenido que desembocar en la creación de un partido político. Luego, en la segunda parte del capítulo, se analizan las trayectorias particulares de artistas como Ramon Barba, Hena Rodríguez, José Domingo Rodríguez, Luis Alberto Acuña y Luis Benito Ramos, mostrando como, durante la primera mitad de los años treinta, en línea con los planteamientos de fondo de los Bachué, estos artistas inauguraron una nueva fase en el proceso de “nacionalización de las imágenes” al mostrar en sus obras, prevalentemente escultóricas, una inédita atención a la realidad psicológica y social de las capas más humildes de la población (campesinos, trabajadores, madres proletarias, ancianos), reconociéndolas como legítimas herederas del espíritu indígena.

Sigue, en el sexto capítulo, una presentación del proceso histórico de la Revolución en Marcha (1934-1938) y de sus principales efectos en el ámbito artístico, entre los cuales sobresalen el ciclo de frescos pintados por Pedro Nel Gómez en el antiguo Palacio Municipal

de Medellín, los dos frescos (*La insurrección de los comuneros* y *La liberación de los esclavos*) realizados por Ignacio Gómez Jaramillo en los descansos de las escaleras del Capitolio nacional y la producción gráfica de entonación nacionalista y social del joven Gonzalo Ariza, que apareció en revistas filo-gubernamentales como *Acción liberal* o *Pan*. Las tesis que hace de trasfondo al capítulo es que, durante la Revolución en Marcha, el liberalismo comenzó a apoyar oficialmente un arte que, sin alejarse de la valorización de lo propio emprendida por los Bachué, dejaba a un lado la tradicional postura super partes de la plástica nacional y comenzaba a escenificar abiertamente una apropiación política, de parte liberal, de la idea de pueblo-nación. Si los artistas bachué habían insistido en la representación de tipos “raciales”, presentados individualmente, ahora comienzan a aparecer representaciones de grupos de individuos que evocan la idea de masa; y si para los Bachué el principal canal para expresar la “raza” había sido la escultura, ahora se privilegia la pintura mural o el grabado sobre madera o linóleo, técnicas constitutivamente orientadas a las masas y que, asimismo, delatan el comienzo de un diálogo entre el arte colombiano y las prácticas artísticas de México, país al cual la Revolución en Marcha, por algunos aspectos, miró de cerca.

En los capítulos séptimo, octavo, noveno y décimo la atención se focaliza sobre los procesos artísticos de los años cuarenta. Durante esta década, el “modernismo” ganó por primera vez terreno en Colombia y se fue delineando una dialéctica interna al medio artístico entre un americanismo comprometido de corte realista, aunque nutrido de soluciones “modernistas”, y unas experimentaciones formales de orientación neovanguardista. Para el desarrollo de ambas estas tendencias fueron clave dos hechos acontecidos en el clima incandescente del segundo conflicto mundial: el paso por Bogotá, en 1943, del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, en el marco de una gira por diferentes países latinoamericanos respaldada también, desde los Estados Unidos, por el *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) al fin de movilizar los artistas en contra del nazi-fascismo y en defensa de la democracia; y la publicación, en 1944, sobre la *Revista de la Universidad del Cauca*, de la carta “Sobre el arte nuevo en la posguerra” del artista vasco-español Jorge de Oteiza, quien en ese momento estaba residiendo en Colombia.

Antes de tocar el tema de la visita de Siqueiros, en el capítulo séptimo se examinan dos hechos que contribuyeron a alimentar la práctica de un americanismo comprometido en Colombia: por un lado, una muestra del pintor indigenista ecuatoriano Eduardo Kingman, que tuvo lugar en Bogotá en 1938; por el otro, el trabajo de promoción artística llevado a cabo, entre finales de los años treinta y comienzo de los años cuarenta, por Juan Friede, un comerciante de autos de origen ucraniano que nutría una fuerte pasión por la cultura y, en un momento dado, quiso apadrinar el desarrollo de una corriente americanista dentro de la plástica nacional. Luego viene el examen de la visita de Siqueiros, con el respectivo análisis de sus consecuencias. Apóstol de un americanismo comprometido de carácter fuertemente experimental y adversario de las vanguardias formalistas de raíz europea, el mexicano logró mover las aguas relativamente estancadas del medio artístico local, al punto que su visita puede ser puesta en relación con una serie de hechos que tuvieron lugar en los meses y años siguientes. Primero: Ignacio Gómez Jaramillo, amigo de Siqueiros y entonces rector de la Escuela de Bellas Artes, dio nuevo impulso al muralismo, promoviendo la realización de una serie de frescos en los edificios de la institución que dirigía. Segundo: en 1944 apareció la revista *Espiral*, que desde el comienzo peroró una concepción del arte cercana – aunque no del todo coincidente - a la que proponía el mexicano. Tercero: galvanizado por el mensaje de Siqueiros, en 1944 Pedro Nel Gómez publicó en Medellín el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas*. Cuarto: en 1944, tras la publicación del manifiesto antioqueño, Jorge de Oteiza publicó la carta “Sobre el arte nuevo en la posguerra” defendiendo y, más aún, reivindicando los aportes de las vanguardias artísticas europeas frente a las posiciones de artistas como Siqueiros o Pedro Nel Gómez, que pretendían prescindir de dichos aportes en nombre de un esencialismo americanista. Quinto: respondiendo a unos llamados del propio Siqueiros, en 1945 inició un proceso de agremiación de los artistas colombianos por medio de la creación del Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas (STAP). Sexto: Alipio Jaramillo, quien había sido previamente asistente de Siqueiros en Chile, recibió el encargo de realizar un ciclo de murales en la Universidad Nacional (el encargo se remonta a 1946, pero puede igualmente ser puesto en relación con cuanto ocurrido en 1943).

El capítulo octavo se focaliza en el rastreo de las primeras aberturas teóricas y prácticas hacia el “modernismo”. Durante los años cuarenta, luego de dos décadas en las cuales prevaleció la perspectiva de una "rehumanización del arte" en sentido realista, nacionalista/americanista y social, algunos teóricos y algunos artistas volvieron a mirar hacia los modelos propuestos a comienzo de siglo por las vanguardias históricas europeas – los tanto denostados ismos –, reanudando y profundizando una trama de discursos formales y teóricos que habían sido puestos entre paréntesis hacia 1911, luego de la salida definitiva del país de Andrés de Santa María, quien había sido el primero en ponerlos al orden del día. Entre los teóricos cabe destacar al ya mencionado Jorge de Oteiza, con su “Carta a los artistas de América”, y al poeta y crítico Luis Vidales, quien, desde comienzo de los cuarenta, se mostró abierto tanto a la práctica del realismo como a la de los ismos, encontrando en Marco Ospina a un artista que, al recorrer al tiempo ambos caminos, puso en práctica sus ideas.

Cabe remarcar que el “modernismo” de Oteiza y Vidales está muy vinculado a su común marxismo de corte trotskista. A diferencia del estalinismo, el trotskismo dejaba abiertas las puertas a las experimentaciones de corte formalista, al considerar que estas no eran sino prefiguraciones de aquel “reino de la libertad” que se manifestaría con el advenimiento histórico del comunismo. El “modernismo” entró entonces en Colombia por la vía de la izquierda no estalinista, tal y como sucedió en Estados Unidos durante la segunda mitad de los años treinta con los llamados “intelectuales de Nueva York” y con Meyer Shapiro. Pero dentro de poco – primero en Estados Unidos y luego asimismo en Colombia – también el liberalismo progresista empezaría a apropiarse del “modernismo”, convirtiéndolo en un símbolo de la libertad y en una herramienta de lucha contra el comunismo.

En el capítulo noveno se recorren los periodos formativos de un grupo de artistas que no se acercaron al “modernismo” desde una particular orientación ideológica, como por ejemplo el trotskismo, sino a partir principalmente de una sensibilidad estética: Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau. A pesar de provenir de diferentes regiones del país, estos artistas se cruzaron en Bogotá durante la segunda mitad de los cuarenta, dando vida a uno de los momentos de mayor fermento y renovación de

toda la historia del arte colombiano del siglo XX. El texto describe las trayectorias que llevaron cada uno de ellos hacia el “modernismo”; pero evidencia también las conexiones y los intercambios que hubo entre ellos. Cada artista tenía su propia búsqueda estética e interpretaba las cosas a su manera; todos, sin embargo, estuvieron acomunados por una voluntad de explorar nuevos lenguajes y encaminarse por fuera de las rutas establecidas. Un vínculo generacional unía este grupo de artistas, pero dicho vínculo nunca llegó a transformarse en una escuela o un movimiento organizado. Cuando emerge del capítulo, señala que la Bogotá de la segunda mitad de los años cuarenta fue el verdadero caldo de cultivo del “modernismo” colombiano. A excepción de Enrique Grau, que salió muy joven hacia los Estados Unidos, las experiencias internacionales de los artistas estudiados no fueron determinantes para orientarlos hacia perspectivas “modernistas”, aunque sí lo fueron para modificar el corte de su orientación.

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, el despegue de una nueva generación de artistas “modernistas” fue acompañado por la aparición de una crítica, unos certámenes, unas instituciones, unas galerías privadas y unos espacios de sociabilidad abiertos hacia las nuevas modalidades expresivas. El delinearse de un entero, aunque pequeño sistema artístico de sesgo renovador es el objeto del décimo capítulo. Desde la crítica, el giro del arte colombiano hacia el “modernismo” fue apoyado por intelectuales emergentes como el colombiano Jorge Gaitán Durán y dos inmigrados, el polonés Casimiro Eiger y el austriaco Walter Engel. Ya por fuera del marxismo, estos críticos retomaron y llevaron adelante el trabajo de divulgación y valoración de las nuevas modalidades artísticas empezado anteriormente por Jorge de Oteiza, Luis Vidales y Marco Ospina. Otros elementos que revelan la progresiva estructuración de un embrionario sistema “modernista” son certámenes como el Salón de Artistas Jóvenes (1947) o el Salón de los 26 (1948), la parcial abertura hacia el arte nuevo de una institución como la Escuela de Bellas Artes cuando esta, entre 1948 y 1949, fue dirigida por Alejandro Obregón, la inauguración, en 1948, de un espacio expositivo privado como Galerías de Arte SA, que se concentró en exhibir artistas jóvenes, y la existencia de un tertuliadero de excepción como el Café Automático, donde lo más granado de la bohemia intelectual y artística del país se dio cita diariamente,

especialmente entre finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, para discutir los principales problemas políticos y estéticos de la época.

El onceavo capítulo se divide en dos partes. En la primera se da cuenta de la brusca desaceleración de la efervescencia “modernista” que ocurrió a partir de 1949 tras el cierre de Galerías de Arte SA y los viajes a Europa y Estados Unidos de algunos de los principales protagonistas del arte nuevo. Esta crisis tiene que ser puesta en relación con el talante reaccionario de la Restauración Conservadora (1946-1953) y con el enfuriar del periodo más cruento de la Violencia (1948-1953). Si el sistema no se derrumbó del todo fue gracias principalmente a la abertura de nuevas galerías privadas como Galería de Arte Leo Matiz, El Callejón y Buchholtz, las cuales, desde perspectivas diferentes, recogieron la herencia de Galerías de Arte SA. Lanzado a comienzo de los cincuenta por Galería de Arte Leo Matiz, Fernando Botero - de quien se analiza el periodo formativo – se afirma como un nuevo valor de la plástica nacional que floreció en este periodo relativamente oscuro. Luego, en la segunda parte del capítulo, se examina la relación entre arte y política durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). En este periodo se registra, por un lado, un nuevo auge de la figura de Pedro Nel Gómez, quien, contando con el apoyo estatal, obtuvo comisiones para realizar murales en entidades públicas de diferentes ciudades del país; por el otro, se destacan un par de intentos de agremiación de parte de artistas activos en Bogotá que iban en busca de apoyo estatal para las artes plásticas: la Sala de Arte, inaugurada en 1953 por Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina y Jorge Elías Triana; y el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP; fundado en 1954), liderado por el crítico y dramaturgo uruguayo Arístides Meneghetti e integrado, durante los escasos meses en que estuvo operante, por artistas como Alejandro Obregón, el joven Fernando Botero, Judith Márquez y otros más. Ambas iniciativas eran abiertas al arte moderno, tenían un programa muralista y estaban marcadas por una común entonación nacionalista y americanista; el MNAP, sin embargo, planteó un tipo de americanismo más incline al “modernismo” que el de la Sala de Arte y bosquejó un modelo mucho más moderno de sostén público a las artes.

En el último capítulo, el doceavo, se examina un tramo de la historia del arte colombiano (1957-1965) durante el cual, por un lado, se registra la crisis definitiva de los modelos de

“americanismo” comprometido propuestos por figuras como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Arístides Meneghetti y, por el otro, se asiste al definitivo afianzamiento del “modernismo” (un “modernismo” tendencialmente despolitizado, pero no desnacionalizado) de la mano de artistas como Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Fernando Botero, quienes pudieron contar con el apoyo, directo o indirecto, del gobierno liberal progresista de Alberto Lleras Camargo (1958-1962), de la Sección de Artes Visuales de la OEA, dirigida en Washington por el crítico de origen cubano José Gómez Sicre, y de la crítica argentino-colombiana Marta Traba, quien se estableció en Bogotá a partir de 1954, volviéndose pronto una figura central en el panorama de las artes plásticas nacionales. El capítulo pone al descubierto la sinergia de fuerzas que hubo entre Gómez Sicre y Marta Traba, bajo el amparo del gobierno de Lleras Camargo, al fin de lograr la institucionalización del “modernismo” en el país. Asimismo, la investigación muestra cómo, tras las repetidas desilusiones experimentadas en el pasado por artistas y críticos a la hora de obtener un sostén público para las artes, se puso en marcha una “privatización” del sistema artístico, que tuvo sus puntos culminantes en la refundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1962) y en la realización, en esa misma institución, del Salón Intercol de Artistas Jóvenes (1965), bajo los auspicios de una subsidiaria de la petrolera Esso. En conjunto, se da cuenta de cómo ni Gómez Sicre ni Marta Traba inventaron el “modernismo” colombiano - esto, como se dijo, fue elaborado durante los años cuarenta por el mismo grupo de artistas que ellos luego apadrinarían -, sin embargo, ambos dieron una contribución determinante a su institucionalización y a su alineación - no militante, pero sí de fondo - con una particular manera de concebir el arte moderno que se difundió en el bando occidental de los contendientes de la guerra fría. Dentro de esta concepción, el “modernismo” era elevado a símbolo de la libertad y a emblema de un país liberal democrático proyectado, con sello propio, hacia la modernidad.

El eje que atraviesa y vertebra toda la investigación es el estudio del proceso de “nacionalización de las imágenes” que el arte colombiano - en acuerdo y, en cierta medida, bajo el influjo de intelectuales cercanos a los principales artistas - vivió entre los años veinte y la mitad de los años sesenta del siglo pasado.

La idea de “nacionalizar las imágenes” surge a comienzo de los años veinte, en contraposición al gusto academista de las viejas elites europeizantes y en relación con el progresivo formarse, entre los intelectuales más prominentes, de una religión cultural y política nacionalista y americanista que, poniendo en discusión algunos de los axiomas heredados del positivismo, apuntaba a un profundo redescubrimiento de Colombia y América. Este proceso continuaría luego en las décadas sucesivas, conociendo diferentes rearticulaciones, pero sin nunca abandonar el núcleo ideal inicial.

El concepto de “nacionalización de las imágenes” reposa sobre una idea bastante sencilla: descolonizar la mirada de los artistas y del público para así contribuir, desde lo simbólico, a la construcción de un modelo (imaginado) de nación que, a partir de los años treinta, sería apropiado políticamente por el Partido Liberal, en acuerdo con las lógicas de la “nueva política” descritas por historiadores como Mosse y Gentile.

Desde el punto de vista de los lenguajes formales y los acentos, el principio de “nacionalización de las imágenes” conoce diferentes modulaciones a través del tiempo. Un denominador común se puede identificar en un genérico recurso a lenguajes propios del arte moderno, en contraposición a un academismo percibido como instrumento del coloniaje mental europeo. Sin embargo, en su despliegue histórico, el proceso de “nacionalización de las imágenes” se rearticula con frecuencia desde el punto de vista de los lenguajes y hasta de los discursos. Se pasa de una reinterpretación del paisaje nacional basada en las soluciones del tardo impresionismo, a un neoprehispanismo de matriz tardo romántica, a recias tallas en madera de sujetos populares, a una reinterpretación original, con acentos nacionalistas y sociales, de los modelos mexicanos, hasta llegar a las soluciones neovanguardistas de la segunda posguerra, donde los acentos sociales se diluyen en favor de soluciones más formalistas, aunque no por esto desnacionalizadas. En otros términos, la tensión hacia la “nacionalización de las imágenes” origina y se mueve a un nivel más profundo de las meras cuestiones formales. Exceptuado el rechazo inicial del academicismo, desde Roza hasta Obregón el problema nunca ha sido si adoptar o no estilos elaborados en Europa o en cualquier otra parte del mundo. Casi ninguno de los principales artistas colombianos del siglo XX ha querido nunca independizarse radicalmente de Europa a nivel

estilístico; el problema principal ha sido siempre el de llenar los diferentes estilos de un contenido nacional, desde los temas a las formas y al cromatismo. Hacer patria, esta ha sido la única constante.

Bibliografía

Archivos consultados

Archivo de José Carlos Mariátegui, Lima, Perú.

Archivo de Hena Rodríguez, Fundación Museo de los años 40, Bogotá, Colombia.

Archivo de Casimiro Eiger, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

Archivo *de* Álvaro Cepeda Samudio, familia del escritor, Barranquilla, Colombia.

Archivo de Walter Engel, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

Archivo de Gonzalo Ariza, familia del artista, Bogotá, Colombia.

Archivo de Pedro Nel Gómez, Centro de documentación Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

Archivo de Juan Friede, Archivo General de la Nación, Bogotá, Colombia.

Archivo de David Alfaro Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), México DF, México.

Archivo de José Gómez Sicre, *Art Museum of the Americas*, Organización de Estados Americanos (OEA), Washington DC, Estados Unidos.

Archivo Histórico Wanda Svevo, *Fundação Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brasil.

Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, Colombia.

José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, Estados Unidos.

MoMA archives, *Museum of Modern Art*, New York, Estados Unidos.

Hemerografía

AAVV, "Manifiesto liminar de la reforma universitaria", Córdoba (Argentina), 21 de junio de 1918; accesible online: <https://www.unc.edu.ar/sobre-la-unc/manifiesto-liminar>

AAVV, "A la juventud hispanoamericana", en *Universidad*, n. 1, Bogotá, 24 de febrero de 1921, pp. 3-5.

AAVV, "Monografía del Bachué", en *Lecturas dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1930 (inserto).

AAVV, "Cuaderno del Bachué", en *Lecturas dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 17 de agosto de 1930 (inserto).

Abril, Julio, "Base, concepto y orientación del arte americano", en *Espiral*, no. 4, Bogotá, julio de 1944, pp. 10-11.

Achury Valenzuela, Darío, "Marginario y fugaz: La aparición de los Bachués", en *El Gráfico*, n. 985, Bogotá, 14 de junio de 1930, pp. 319-320.

Acosta Rivera, Óscar, "Tres mil quinientos años de arte colombiano: un reportaje con el pintor Enrique Grau Araujo", en *El Colombiano literario* (suplemento dominical), Medellín, 7 de febrero de 1960, p. 1.

Acuña, Luis Alberto, "Escultura y Orfebrería de los Indios Colombianos", en *Senderos*, n. 4, Bogotá, 1935, pp. 16-25.

Acuña, Luis Alberto, "Introducción al estudio de nuestro arte precolombino", en *Senderos*, n°15, Bogotá, abril de 1935, p. 493.

Acuña, Luis Alberto, "Anotaciones históricas para un estudio sobre el arte de los indios colombianos", en *Senderos*, n. 16-17, Bogotá, 1935, pp. 543-554.

Acuña, Luis Alberto, "Otra vez los frescos de Gómez Jaramillo", en *El Tiempo*, 8 marzo de 1947, p. 4.

Acuña, Luis Alberto, "La pintura colombiana en 1948", en *El Tiempo*, Bogotá, 31 de diciembre de 1948, pp. 17-18.

Acuña, Luis Alberto, "La exposición de Marco Ospina", en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de marzo de 1949, pp. 4, 15.

Acuña, Luis Alberto, "La pintura de Alejandro Obregón", en *El Tiempo*, Bogotá, 4 de mayo de 1949, p. 5.

Acuña, Luis Alberto, "Notas para un ideario autobiográfico", en revista *Bolívar*, n.49, Bogotá, noviembre de 1957-febrero de 1958, pp. 189-197.

Airó, Clemente, "Sentimiento humano, ciencia y rigor en el arte", en *Espiral*, no.1, Bogotá, abril de 1944, p. 4.

Airó, Clemente, "Kingman, pintor humano e indigenista", en *Espiral*, n. 6, Bogotá, septiembre de 1944, pp. 4-5.

Airó, Clemente, "Apuntaciones para un estudio sobre la acción del trabajador intelectual", en *Espiral*, n. 10, Bogotá, abril de 1945, p. 4.

Airó, Clemente, "El arte pictórico de Alejandro Obregón", en *Cromos*, 10 diciembre de 1945, p.40-41 y 57.

Álvarez Lleras, Antonio, "Rómulo Rozo", en *Lectura Dominicales de El Tiempo*, no. 326, 15 de diciembre de 1929, p. 10.

Amaya González, Víctor, "Un relieve indígena de Ramón Barba", en *Universidad*, n.80, 5 de mayo de 1928, p. 384.

Arango, Daniel, "Negret y el dinamismo de la materia", en *El Espectador*, Bogotá, 23 de marzo de 1946, sip.

Arango Ferrer, Javier, "La eterna polémica", en *El Colombiano*, Medellín, 16 de septiembre de 1950, sip.

Arango Gómez, Diego León, "Textos y notas sobre arte escritos por Pedro Nel Gómez", en *Artes, La revista*, n.13, n. 7, enero-junio 2007, pp. 57-78; p.71.

Araque, Fernando Gil, "Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937", en *Música, cultura y pensamiento. Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, Ibagué (Colombia), ed. Conservatorio del Tolima, vol. 1, pp. 13-33, p. 16, n.2.

Arciniegas, Germán, "Vasconcelos", en *El Tiempo*, 21 de mayo de 1923, pp. 1 y 4.

Arciniegas, Germán, "Vasconcelos, Maestro de la Juventud", en *La República*, 14 de junio de 1923, p. 1.

Arciniegas, Germán, "Ramón Barba y la escultura simbólica", en *Lecturas Dominicales*, diario *El Tiempo*. Bogotá, 9 de diciembre de 1928, pp. 33-34.

Arciniegas, Germán, "Las esculturas de José Domingo Rodríguez", en *Cromos*, n. 680, Bogotá, 5 de octubre de 1929, sip.

Arciniegas, Germán, "José Carlos Mariátegui", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 6 de julio de 1930, p. 4.

Arciniegas, Germán, "El sentido de la escultura nacional", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 20 de agosto de 1933, pp. 8-9.

Arciniegas, Germán, "Episodios de la vida de un escultor en Bogotá", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 13 de mayo de 1934, p. 1.

Arciniegas, Germán, "Ramos o el pintor en busca de la simplicidad", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 15 de julio de 1934, p. 7.

Arciniegas, Germán, "Una cuestión histórica: ¿Querían los indios la independencia?", *El Tiempo*, Bogotá, sábado 18 de noviembre de 1944, p. 4.

Arciniegas, Germán, "Ariza", en *El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1995, p. 5.

Arciniegas, Germán, "Luis B. Ramos", en *El Tiempo*, Bogotá, 26 de octubre de 1995, sip.

Arciniegas, Isabel, "La vida maravillosa de Rómulo Rozo", en *Universidad*, n. 149, Bogotá, 31 de agosto de 1929, p.238-241, p. 238.

Ariza, Gonzalo, "El V Salón de artistas colombianos: variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia", en *El Tiempo*, Bogotá, 22 de octubre de 1944, p. 3.

Ariza, Gonzalo (atr.), "El final del Ecole de Paris", en *El Tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 1945, p. 3.

Ariza, Gonzalo, "El sindicato de artes plásticas", Suplemento dominical de *El Tiempo*, Bogotá, 25 de febrero de. 1945, p. 3.

Ariza, Gonzalo, "La exposición de Uribe Piedrahita", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 5 de marzo de 1945, p. 3.

Ariza, Gonzalo, "Un admirable pintor joven", en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 1 de julio de 1945, p. 4.

Armato, Alessandro, "José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas", en actas del seminario *Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*, University of Texas, Austin, EEUU, octubre 2012, pp. 118-127, disponible en PDF online: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf

Armato, Alessandro, "Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica", en *Anuario TAREA*, n.2, Buenos Aires, 2015, pp. 188-199.

Augué Lara, Javier, "La pintura de Alejandro Obregón", en *Revista Estampa*, Bogotá, 8 de mayo de 1948, pp. 12-13.

Ávila, Alfonso María de, "Ramón Barba", en *El Gráfico*, n.954, Bogotá, 16 de noviembre de 1929, pp. 1588-1590.

Ávila, Alfonso María de, "El Salón de Artistas Colombianos", en *Mundo al día*, Bogotá, 14 de agosto de 1931, pp. 8 y 85.

Ávila, Alfonso María de, "El Salón de Artistas Independientes", en *Mundo al día*, Bogotá, 7 de noviembre de 1931, pp. 11-12 y 34.

Azula Barrera, Rafael, "Hena Rodríguez Parra o la pasión nacionalista", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 24 septiembre de 1933, p. 1.

Badawi, Halim, "Corazón abstracto. Carolina Cárdenas, la artista", en *Revista Arcadia*, Bogotá, 14 de noviembre de 2013, sip.

Barrera Parra, Jaime, "Pedro Nel Gómez: el artista, el trabajador, el hombre", en *Panorama antioqueño*, Medellín, Imprenta oficial, 1936, p. 35.

Barney Cabrera, Eugenio, "El itinerario de Alejandro Obregón", en *Ideas y Valores*, n. 27-29, 1967.

Barr Jr., Alfred, "Is modern art communistic?", en *New York Times Magazine*, New York, 14 de diciembre de 1952.

Bazzano-Nelson, Florencia, "Cold War Pan-American Operating: oil, coffee and 3.500 Years of Colombian Art", en *Hispanic research*, vol.12, n° 5, 1 de octubre de 2011, pp. 438-466; accesible online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174582011X13086690102258>

Bazzano Nelson, Florencia, "Cambio de margen: las teorías estéticas de Marta Traba", en Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, México, ed. Siglo XXI, 2005 (1973), pp. 9-32.

Blas, Gil, "Hena Rodríguez habla sobre arte", *El Sábado*, Bogotá, 18 noviembre de 1944, p. 8.

Botero, Fernando, "Picasso y la inconformidad en el arte", en *El Colombiano*, Medellín, 17 de julio de 1949, p. 3.

Bourdieu, Pierre, "Campo de poder y campo intelectual", en Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*. México, ed. Siglo XXI, 1967

Brubaker, George A., "Una "minoría excelente": la generación del centenario y su impacto en la política colombiana", en *Revista Javeriana*, pp. 73-80, vol. 26, n. 26, 1986.

Bruno, Francisco, "Scandroglío", en *Universidad*, n. 44, Bogotá, 27 de agosto de 1927, pp. 235-238.

Buchbinder, Pablo, "Pensar la reforma universitaria cien años después", en *Universia*, n. 25, vol. IX, México DF, 2018; accesible online <http://www.scielo.org.mx/pdf/ries/v9n25/2007-2872-ries-9-25-86.pdf>

Caballero Calderón, Eduardo, "Media hora con Hena Rodríguez", en *El Tiempo*, Bogotá, 3 de julio de 1938, segunda sección, pp. 3 y 4.

Caballero Escovar, Enrique, "Los dibujos de Ramón Barba", en *Universidad*, n. 147, Bogotá, 17 de agosto de 1929, pp. 173-174.

Caicedo Martínez, Álvaro, "Por la emancipación de América Latina", en *Universidad*, n. 69, Bogotá, 18 de febrero de 1928, pp. 137-138.

Canfield, Martha, "Álvaro Mutis e l'esperienza del carcere", en Semicerchio, en *Rivista di poesia comparata*, Universidad de Siena, n. XXXVII, 2007, pp. 10-11; accesible online: http://www3.unisi.it/ricerca/asso/semicerchio/numeri/testisc_37/SC37_Mutis.pdf

Carrión, Benjamín, "La pintura de Ignacio Gómez Jaramillo", en *Estampa*, año 2, vol. 1, n. 10, p. 17.

Casanovas, Martí, "La plástica revolucionaria mexicana y las escuelas de pintura al aire libre", en *Universidad*, n.117, Bogotá, 19 de enero de 1929, pp. 62-63.

Casanovas, Martí, "La nueva literatura mexicana y la revolución", en *Universidad*, n. 121, Bogotá, 16 de febrero de 1929, pp. 176-177.

Casanovas, Martí, "Notas para un balance artístico", en *Universidad*, n. 122, 23 de febrero de 1929, pp. 187-189.

Casanovas, Martí, "La escuela de escultura y talla directa de México", en *Universidad*, número 127, 30 de marzo de 1929, pp. 352-353.

Cipagauta Alarcón, Pedro León, "Marco A. Ospina y su obra", en revista *Tipo*, octubre de 1937, p. 14.

Cleven, Andrew N., "La "yanquifobia" en Suramérica", en *Universidad*, n.73, Bogotá, 17 de marzo de 1928, pp. 232-233.

Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.), *Una visión de América: la obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos*, Bogotá, ed. Instituto Caro y Cuervo, 1990.

Cockroft, Eva, "Abstract expressionism. Weapon of the Cold War", en *Artforum*, vol. 15, no. 10, New York, junio de 1974, pp. 39-41.

Cramer, Gisela, "The office of inter-american affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946", *Research Reports from the Rockefeller Archive Center*, Fall/Winter, 2001.

Crossmann, Lisa, "Macy's Latin American Fair: A Temple Built on the Anxieties of Inter/Americanism", en *Material Culture Review*, 1 de marzo de 2014; accesible online: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/24329/28171>

De la Mora Valencia, Rogelio, "Henri Barbusse en América Latina: de la Liga de Solidaridad Intelectual a Monde, 1919-1934", en *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura*, vol. 8, n.15, Veracruz (México), enero-junio de 2010, pp. 97-126.

Degand, León, "¿Qué es la pintura abstracta?", en *El Espectador*, 22 de febrero de 1947, p. 5.

Delano Roosevelt, Franklin, discurso en ocasión de la reapertura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en *Herald Tribune*, New York, 11 de marzo de 1939; accesible online: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-04-1939>

Delgado, Oscar, "Glosa de Josefina Albarracín", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de mayo de 1934, sip.

Díaz Contreras, Paula Angelica: "Rómulo Rozo, la Bachué y el indigenismo en Colombia", en *Revista Nova et Vetera*, vol. 4, n. 41, septiembre de 2018; accesible online: <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura-biografica/Romulo-Rozo-la-bachue-y-el-indigenismo-en-Colombi/>

Díaz Jaramillo, José Abelardo, "El 8 de junio y las disputas por la memoria, 1929-1954", en *Historia y Sociedad*, n. 22, Medellín, enero-junio 2012.

Díaz Soler, Alberto, "Los que llegan", en *Universidad*, n.131, Bogotá, 27 abril 1929, pp. 448-449.

Dublé Urrutia, Diego, "El embajador de Chile en Colombia y el escultor Rómulo Rozo", en *Revista Cromos*, Bogotá, 7 de febrero de 1920, sip.

Echavarría, Rogelio, "Vigor y optimismo en la pintura nacional: una polémica sobre pintura", en *El Espectador, Magazín Dominical*, Bogotá, 13 de marzo de 1949, p. 5 y 23; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091111/language/es-MX/Default.aspx>

Engel, Walter, "El arte moderno en Europa y Frans Masereel", en *Revista de Indias*, Bogotá, n. 34, octubre de 1941, pp. 118-209.

Engel, Walter, "El público, contrario al arte moderno", en *Revista de Las Indias*, Bogotá, febrero de 1942, pp. 381-391.

Engel, Walter, "Luis Alberto Acuña", en *Revista de Las Indias*, Bogotá, marzo de 1944, pp. 253-271.

Engel, Walter, "La pintura moderna tendrá dos polos en la post- guerra," en *Espiral*, n. 7, Bogotá, octubre de 1944, pp. 10-12.

Engel, Walter, "Carta abierta a Gonzalo Ariza", en *El Tiempo*, 29 de octubre de 1944, p. 3.

Engel, Walter, "Tres exposiciones", en *Revista de Indias*, n. 73, Bogotá, enero de 1945, pp. 134-136.

Engel, Walter, "Crónica de exposiciones: Alejandro Obregón", en *Revista de Indias*, junio de 1945, pp. 145-146.

Engel, Walter, "El VII Salón Anual de Artistas Colombianos", en *Revista de Indias*, octubre de 1946, pp. 137-144.

Engel, Walter, "Jorge Ruiz Linares y R. Zagarra", en *Revista de las Indias*, no. 95. Bogotá, enero de 1947, pp. 283-286.

Engel, Walter, "La figura en la pintura colombiana", en *Espiral*, n.19, Bogotá, diciembre de 1948, pp. 6-7.

Engel, Walter, "Plásticas", en *Revista de Las Indias*, Bogotá, no. 105, septiembre-octubre de 1948, pp. 511- 521.

Engel, Walter, "Alejandro Obregón (Galerías de Arte)", en *Revista de Indias*, Bogotá, marzo-abril 1949, pp. 312-316.

Engel, Walter, "Edgar Negret", en *Suplemento Literario de El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1950, p. 3.

Engel, Walter, "Exposición de acuarelas de Fernando Botero", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 24 junio de 1951, p. 4.

Engel, Walter, "Picassos originales en Bogotá", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 8 de junio de 1952, p. 1.

Engel, Walter, "Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957)", en revista *Plástica*, Bogotá, n.6, abril-mayo de 1957, sip.

Engel, Walter, "Un año vehemente de pintura", en *Suplemento literario dominical de El Espectador*, Bogotá, 8 de enero de 1961, p. 1

Engel, Walter, "A tono con Traba", *El Espectador dominical*, Bogotá, 23 de julio de 1961, sip.

Escallón, Ana María, "La pintura de Eduardo Ramírez Villamizar", en *El espacio en forma. Eduardo Ramírez Villamizar: exposición retrospectiva (1945-1985)*, cat., Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1986, pp. 5-11.

Esguerra Serrano, Eduardo, "Las orientaciones juveniles y el Congreso Internacional de Estudiantes de México", en *Universidad*, n. 25, Bogotá, 26 de enero de 1922.

Estrada, Rafael, "La epopeya de la revolución mexicana", en *Universidad*, n.87, Bogotá, 23 de junio de 1928, pp. 590-591 y 604.

Félix de Amador, Fernán, "La renovación espiritual de México", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1930, sip.

Fernández Uribe, Carlos Arturo; Villegas Gómez, Gustavo Adolfo: "En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín", en *HISTORELO. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 9, n.17, pp. 84-120, 2017; accesible online: <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55495>

Ferreira de Cassone, Florencia, "El APRA y su proyección americana a través de la revista *Claridad* (1926-1941)", ponencia presentada en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, México, 2009.

Fombona, Rufino Blanco, "La nueva exposición de pintura de la Escuela de Bellas Artes", en *El Gráfico*, n.985, Bogotá, 14 de junio de 1930, p. 411.

Franco, Ana María, "Geometric Abstraction. The New York–Bogotá Nexus", en *American art*, vol. 26, n. 2, Chicago, 1 de junio de 2012, pp. 34-41; p. 35.

Friede, Juan, "La pintura de Pedro Nel Gómez", en revista *España*, febrero-abril de 1942, sip.

Friede, Juan, "Enrique Grau Araujo", en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1946, sip.

Friede, Juan, "Alejandro Obregón", en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 4 de enero de 1948, pp. 2 y 4.

Friede, Juan, "El Salón de los jóvenes pintores colombianos", en *Revista de las Indias*, Bogotá, mayo de 1947, pp. 465-468.

Friede, Juan, "El arte precolombino del alto Magdalena", en revista *Bolívar*, n. 32, Bogotá, 1954, pp. 246-255.

Gaitán Durán, "El año artístico de 1946: pintura y escultura", en *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1946, p. 16.

Gaitán Durán, Jorge, "Meditaciones sobre arte colombiano", en *Sábado*, Bogotá, 22 de marzo de 1947, p. 5.

Gaitán Durán, Jorge, "Panorama de la pintura joven: la pintura nueva de Colombia", en *El Tiempo*, Bogotá, 20 de abril de 1947, p. 2; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1080548/language/es-MX/Default.aspx>

Gaitán Durán, Jorge, "Plásticas: el arte de Édgar Negret", en *Revista de las Indias*, no. 100, Bogotá, octubre-diciembre de 1947, pp. 149–150.

Gaitán Durán, Jorge, "La pintura de Eduardo Ramírez", en *Revistas de las Indias*, Bogotá, n. 100, octubre-diciembre de 1947, pp. 151–152; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1094108/language/es-MX/Default.aspx>

Gaitán Durán, Jorge, "El año artístico de 1947", en *El Tiempo*, Bogotá, 31 de diciembre de 1947, sip.

Gaitán Durán, Jorge, "La pintura de Obregón", *Suplemento literario de El Tiempo*, Bogotá, 22 de mayo de 1949, p. 3.

Gaitán Durán, Jorge, "La pintura de Wiedemann", en *Suplemento literario de El Tiempo, Bogotá, 26 de junio de 1949*, pp. 3-4; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1094124/language/es-MX/Default.aspx>

Gaitán Durán, Jorge, "La pintura de Grau Araujo", en *Proa*, n.28, Bogotá, octubre de 1949, pp. 33-35.

García, Antonio, "Hena Rodríguez", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1933, p. 11.

Germinal, "Alejandro Obregón, pintor moderno", en *Proa*, Bogotá, n.21, marzo de 1949, pp. 30-36.

Gómez, Fernando, "Un pintor que sale del olvido", en *El Tiempo*, Bogotá, 2 de diciembre de 1997; disponible online: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-696467>

Gómez, Laureano, "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte", en *Revista Colombiana*, Bogotá, Colombia, vol. VIII, no. 85, 1 de enero de 1937, pp. 385-392, p.391; accesible online: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089142/language/es-MX/Default.aspx>

Gómez Echeverri, Nicolás, *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*, Ed. Uniandes, Bogotá, 2008.

Gómez Echeverri, Nicolás, *Entre planos: abstracción y paisaje en el arte colombiano*, 2010-2012, pp. 38-39; accesible online: https://www.academia.edu/6612719/Entre_planos_abstracci%C3%B3n_y_paisaje_en_el_arte_colombiano

Gómez, Pedro Nel, "Noticia sobre el arte colombiano", en *Revista Progreso*, Medellín, 16 de junio de 1928, sip.

Gómez, Pedro Nel, "La pintura al fresco en América", en revista *Pórtico*, n.2, marzo de 1948, sip.

Gómez, Pedro Nel, "¡Las paredes hablan al pueblo!", en *Crónica Municipal*, Medellín, 1969, pp. 276-296.

Gómez Jaramillo, Ignacio, "David Alfaro Siqueiros, pintor del año 2000", en *Espiral* (primera época), n. 1, Bogotá, abril de 1944, p. 6.

Gómez Jaramillo, Ignacio, "El pintor Alejandro Obregón", en *El Liberal*, Bogotá, 7 de julio de 1945, sip.

Gómez Jaramillo, Ignacio, "Sala de Arte", en *El Espectador*, 17 septiembre de 1953, p. 11.

Gómez Jaramillo, Ignacio, "La insurrección de los comuneros", en *Revista de América*, vol. 23, n. 75., Bogotá, junio de 1956, p. 57.

Gómez Sicre, José, "Un Botín de Hitler," *El Nacional*, Caracas, 16 de febrero de 1947, sip.

Gómez Sicre, José, "Excursión artística", en *Américas*, Washington DC, febrero de 1950, vol.2 n. 2, pp. 41-44.

Gómez Sicre, José, "Arte del Caribe", en *Américas*, Washington, vol. 8, n. 6, junio de 1956, p. 32.

Gómez Sicre, José, "Arte, obstáculos y aranceles", en *Boletín de Artes Visuales* de la Organización de Estados Americanos, n.4, Washington DC, octubre de 1958-abril de 1959, pp. 3-4.

Gómez Sicre, José, sin título, en *Boletín de Artes Visuales* de la Organización de Estados Americanos, n.9, Washington DC, enero-junio de 1962, pp. 1, 4.

Gómez Sicre, José, "Alejandro Obregón", en *Américas*, Washington DC, julio-agosto de 1983, pp. 17-18.

Gordon, Samuel: "Carlos Pellicer: Breve biografía literaria", en *Jornadas Internacionales Carlos Pellicer*, México, 1992.

Gorki, Máximo, "Un libro notable", en *Universidad*, número 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, pp. 214-216.

Grillo, Max, "Rómulo Rozo y el Pegaso angélico", en *El Tiempo*, Bogotá, 26 de junio de 1927, pp. 57-59.

Grillo, Max, "El Salón de 1927: Obras de Santamaría, Roberto Pizano, Tobón Mejía y Rómulo Rozo", en *Cromos*, Bogotá, vol. XXIV, 10 de septiembre de 1927, sip.

Grillo, Max, "Pintores colombianos. Luis Alberto Acuña", en *Cromos*, n. 640, Bogotá, 22 de diciembre de 1928, pp. 14-15.

Guillén Martínez, Fernando, "Tres pintores de vanguardia: Ignacio Gómez Jaramillo, Santiago Martínez Delgado y el maestro Ramos", en *Sábado*, 25 septiembre de 1943, p. 3.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana – 1877/1921*, en revista *Vitruvius*, año 4, Brasil, octubre de 2003; accessible online: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647>

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "El escultor Rómulo Rozo y una carta decisiva para su consolidación en España", en *Revista Quiroga*, Granada, Universidad, n. 10, julio-diciembre de 2016, p. 102; accessible online: [https://www.academia.edu/30705346/El_escultor R%C3%B3mulo Rozo y una carta decisiva para su consolidaci%C3%B3n en Espa%C3%B1a 1922 . Revista Quiroga Granada Universidad no 10 julio-diciembre de 2016 ISSN 2254-7037](https://www.academia.edu/30705346/El_escultor_R%C3%B3mulo_Rozo_y_una_carta_decisiva_para_su_consolidaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a_1922_.Revista_QUIROGA_Granada_Universidad_no_10_julio-diciembre_de_2016_ISSN_2254-7037)

Haskins, John, "El IX Festival de Música de Cartagena", en *Américas*, , Washington DC, agosto de 1959, pp. 17-20.

Haya de la Torre, Víctor Raúl, "La actitud de los estudiantes españoles", en *Universidad*, n. 143, Bogotá, 19 de julio de 1929, p. 66.

Haya de la Torre, Víctor Raúl, "Lo que opina Romain Rolland sobre los destinos de la América Latina", en *Repertorio Americano*, año XII, n. 511, San José de Costa Rica, sábado 18 de octubre de 1930, p. 233; accesible online <https://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/9327?show=full>

Henao Toro, Félix, "Gonzalo Quintero", en *Universidad*, n.38, Bogotá, 16 de julio de 1927, sip.

Hernández de Alba, Gregorio, "Colombia: breve reseña de su movimiento artístico e intelectual", en *El Gráfico*, n. 939, Bogotá, 3 de agosto de 1929, pp. 752-754.

Hernández Otero, Ricardo Luis, "La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas" en *Espacio Laical*, n.2, 2017; accesible online: <http://espaciolaical.net/wp-content/uploads/2017/09/12-La-Revista-de-Avance.pdf>

Herrera Carrizosa, Guillermo, "Por una arquitectura propia", en *Universidad*, n.45, Bogotá, 3 de septiembre de 1927, sip.

Hernández Miranda, Atahualpa, “La interpretación del ser nacional en clave indígena: Armando Solano”, publicación digital, 2012; accesible online: https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/2401/Atahualpa_HernandezMiranda_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y

H.J.C., “El glosario de una exposición”, en *Revista Universidad*, n. 52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, sip.

Hills, Patricia, “Truth, Freedom, Perfection. Alfred Barr’s *What is Modern Painting?* As Cold War Rhetoric”, en Greg Barnhisel y Catherine Turner (org.), *Pressing the Fight. Print, Propaganda and the Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2010, pp, 251-275.

Howe, Irving, “La tradición liberal en la izquierda norteamericana” (entrevista con Enrique Krauze), en *Vuelta*, n.56, México, 1 de julio de 1981; accesible online: http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/images/ENSAYOS/Vuelta-Vol5_56_05TrdLbzusalHw.pdf

H.R.P., “Ricardo Acevedo Bernal”, en *El Gráfico*, n. 974, Bogotá, 12 de abril de 1930, pp. 2582-2584.

Jaramillo, Carmen María, “Marco Ospina y los inicios de la abstracción en el arte colombiano”, en revista *Textos*, n. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Judd Portner, Leslie, sin título, en *Washington Post and Times Herald*, Washington, 30 de enero de 1955, sip.

Judd Portner, Leslie, “Art in Washington”, en *The Washington Post and Timer Herald*, Washington, 28 de abril de 1957, sección F, pp. 7 y 87.

Ingenieros, José, “La juventud del Continente”, en *Universidad*, n. 2, Bogotá, 10 de marzo de 1921, p. 2.

Ingenieros, José, “De José Ingenieros”, en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, p. 287.

Lago, Silvio, “La agonía del arte modernista”, en *El Gráfico*, n. 923, Bogotá, 13 abril de 1929, pp. 2512-2517.

Lanz, Vallenilla, “El caso patológico del Licenciado Vasconcelos”, aparecida en *El Nuevo Diario*, Caracas, 18 octubre de 1921, p. 1.

Latorre Cabal, Hugo, “Plástica indígena e inspiración hispánica”, en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de julio de 1953, p. 3.

L.D.D.: “Los que llegan, Rómulo Rozo”, en *Universidad*, n.133, Bogotá, 11 de mayo de 1929.

Lizarraga Sánchez, Salvador, "El laberinto de la identidad. Manuel Amábilis y el pabellón de Sevilla", en *Bitácora Arquitectura*, n. 40, México DF, julio-noviembre de 1918; accesible online: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/36136>

Lleras, Cristina, "Arte, Política y Crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952", en revista *Textos*, n.13, Bogotá, Universidad Nacional, 2005.

Lleras Camargo, Alberto, "Epístola alrededor de una polémica de generaciones", en *Los Nuevos*, n. 5, Bogotá, 10 de agosto de 1925, pp. 131-135 (p.135).

Lleras Camargo, Felipe, "La bancarrota de la política", en *Los Nuevos*, n.1, Bogotá, 6 de junio de 1925, p. 3.

Lleras Camargo, Felipe, "El momento político: reacción y revolución", en *Los Nuevos*, n.4, Bogotá, 27 julio de 1925, p. 114.

Lleras Camargo, Felipe, "Las dos generaciones", en *Los Nuevos*, n.5, Bogotá, 10 de agosto de 1925, pp. 153-157.

Lleras Camargo, Felipe, "La revolución mexicana", en *Universidad*, n.129, Bogotá, 13 de abril de 1929, p. 410.

Loaiza Cano, Gilberto, "La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX", en *Estudios de Literatura Colombiana*, n.4, 1999, pp. 9-22.

Loaiza Cano, Gilberto, "Revista Panida", en *Boletín cultural y bibliográfico*, n. 67, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2005; accesible online: <http://web.archive.org/web/20100505041925/http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletin67/bol1a.htm>

Londoño Paredes, Julio, "Colombia y la Organización de Estados Americanos", en la página web de Banrepcultural, la Red cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-69/colombia-y-la-organizacion-de-estados-americanos>

López Bermúdez, Andrés, *Jorge Zalamea. Enlace de dos mundos*, ed. Universidad del Rosario, Bogotá, 2014.

López Gómez, Adel, *Hena Rodríguez*, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 24 septiembre de 1933, p. 6.

Madrid Malo, Néstor, "El primer Salón de artistas costeños", en *El Nacional*, Barranquilla, 31 de diciembre de 1945, sip.

Madrid Malo, Néstor, "El Primer Salón de Artistas Costeños", 6 de enero de 1946, en *El Tiempo*, segunda sección, p. 2.

Maíz, Claudio, "Las redes intelectuales y literarias en el Cono Sur. Una propuesta metodológica", en *Revista de Estudios Trasandinos*, n. 6, Santiago de Chile, 2001.

Mariátegui, José Carlos, "El indigenismo", en *Universidad*, n. 121, Bogotá, 16 de febrero de 1928, pp. 174-175.

Mariátegui, José Carlos, "Al margen del nuevo curso de la política mexicana", en *Variedades*, Lima, 19 de marzo de 1930, sip.

Martínez Delgado, Santiago, "Paris, un peligro para el estudiante. Una hora con Luis Alberto Acuña", *El Gráfico*, n.915, Bogotá, 16 de febrero de 1929, pp. 2064-2066.

Maya, Rafael, "La máscara del santo", en *Universidad*, número 88, Bogotá, Bogotá, 30 de junio de 1928, pp. 618-619.

Maya, Rafael, "Dos palabras sobre el maestro Ramos" en *Espiral* n. 2, Bogotá, mayo de 1944, pp. 10-11.

Mateus, Jorge, "La escuela de Roberto Pizano", en *El Gráfico*, Bogotá, n. 924, 20 de abril de 1929, pp. 2581-2583.

Medina, Álvaro, "De nuevo Luis Vidales", en *Punto Rojo*, n. 2, Bogotá, febrero-marzo de 1975, pp. 6-7.

Medina, Álvaro, "El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana", en *El café literario*, Bogotá, no. 1, enero-febrero de 1978, pp. 30-33.

Medina, Álvaro, "La revista *Universidad* y el arte moderno colombiano", en *América. Cahiers du CRICCAL*, 1990, n. 4-5, pp. 217-227.

Mendoza Varela, Eduardo, "Pintores y críticos. El Salón de los rechazados", en *El Espectador*, Bogotá, 27 de agosto de 1952, sip.

Meneghetti, Aristides, "Oswaldo Guayasamín, obra y futuro", en *La República*, Suplemento Literario, Bogotá, 18 de marzo de 1956.

Meneghetti, Aristides, "Alejandro Obregón, ¿fraude o realidad?", en *Plástica*, Bogotá, n. 3, septiembre de 1956.

Meneghetti, Aristides, "Rodríguez", en *Plástica*, n. 4, Bogotá, diciembre-enero de 1957, sip y p. 15.

Meneghetti, Aristides, "¿Qué quiere decir un arte americano?", en *El Colombiano*, Medellín, 31 marzo de 1957, p. 4.

Meneghetti, Aristides, "Como funciona "la máquina gigantesca" de Gómez Sicre", en *El Espectador*, Bogotá, 23 de junio de 1959, sip.

Monroy, Álvaro, "La arquitectura nacional ha perdido sus complementos: la pintura y la escultura", en *El Espectador*, Bogotá, 18 de junio de 1953.

Montoya Cárdenas, John Jairo, "La propaganda estadounidense en la radio barranquillera durante la Segunda Guerra Mundial 1942-1945", en *Memorias*, n. 11, 2009; accesible online:

<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/521/5120>

Moraga Valle, Fabio: "Reforma desde el sur, revolución desde el norte: El Primer Congreso Internacional de Estudiantes de 1921", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol.47, enero-junio 2014, México, pp.155-195; accesible online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185262014703378>

Morales de Gómez, Teresa, "El Tratado Urrutia-Thompson Dificultades de Política Interna y Exterior Retrasaron Siete Años su Ratificación", en *Revista Credencial Historia*, n.165, Boyacá (Colombia), septiembre de 2003.

Moreno Clavijo, Jorge, "El artista rebelde: Luis B. Ramos", en *Estampa*, n. 150, Bogotá, 4 de octubre de 1941, pp. 11 y 42.

Moreno Clavijo, Jorge, "La exposición de Hena Rodríguez", en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1944, sip.

Moreno Clavijo, Jorge, "Ni auge ni decadencia: desarrollo progresivo", en *Cromos*, Bogotá, 19 de octubre de 1946, sip.

Moreno Garzón, Pedro, "Gustavo Arcila Uribe", en *Universidad*, n. 11, Bogotá, 7 de julio de 1921, pp. 190-191.

Moreno Moya, Nadia, "Identidad nacional y colonialidad del saber en la exposición 3.500 años de arte colombiano (1960)", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 11, segundo semestre 2017, pp. 192-200; accesible online: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=293&vol=11

Nass, Raul, "Aparatos mágicos de Edgar Negret", en *Américas*, Washington, septiembre 1957, vol. 9, n. 9, pp. 14-19.

Obregón, Alejandro, "Pintura moderna", en *Suplemento literario de El Tiempo*, Bogotá, 20 febrero de 1949, p. 4.

Alejandro Obregón, "La exposición de Grau Araujo", en *Estampa*, Bogotá, 25 de septiembre de 1948, sip.

Ochoa Molina, Blanca, "Lectura adicional n.14", en *Baukara 2 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, Bogotá, julio-diciembre 2012, pp.87-95; accesible online: [http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara2_10_Ochoa\(87-98\).pdf](http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara2_10_Ochoa(87-98).pdf)

Olivares, Gabriel, "La exposición de Moreno Otero", *Universidad*, número 53, 29 octubre de 1927, p. 432.

Olivera, Augusto, "Artistas jóvenes – Félix M. Otálora", en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, sip.

Olivera, Augusto, "Artistas Jóvenes II: José del C. Rodríguez", en *Universidad*, n. 20, Bogotá, 17 de noviembre de 1921, pp. 342-344.

Olivera, Augusto, "El escultor Rodríguez Villar", en *Universidad*, n. 21, Bogotá, 1 de diciembre de 1921, p. 6.

Olivera, Augusto, "Artistas jóvenes IV: León Cano", en *Universidad*, n.22, Bogotá, 15 de diciembre de 1921, pp. 21-22.

Olivera, Augusto, "Artistas jóvenes V: Ricardo Rendón", en *Universidad*, n. 24, Bogotá, 12 de enero de 1922, pp. 61-62.

Olivera, Augusto, "Artistas jóvenes VI: Gustavo Arcila", en *Universidad*, n. 27, Bogotá, 16 de febrero de 1922, sip.

Olivera, Augusto, "El renacimiento del color", en *Universidad*, n.31, Bogotá, 16 de marzo de 1922, sip.

Olivera, Augusto, sin título, *Universidad*, n. 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, p. 207.

Olivera, Augusto: "José Domingo Rodríguez", en *Universidad*, n. 51, Bogotá, 15 de octubre de 1927, pp. 383-384.

Ordóñez, Luisa Fernanda, sin título, en ICAADOCS, Houston, Houston Museum of Fine Art; accesible online: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1100964/language/es-MX/Default.aspx>

Ortiz Mc Cormick, Ricardo, "El pintor Alejandro Obregón", en *El Tiempo*, Bogotá, 30 de mayo de 1948, p.2.

Osorio, Luis Enrique, "El maestro Ramón Barba", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 20 de mayo de 1934, p. 12.

Ospina, Marco, "Pintura mural", en *Diario Popular*, 6 de abril de 1943, pp. 2 y 3.

Ospina, Marco, "Picasso, pintor de nuestro tiempo", en revista *Espiral*, n.3, Bogotá, junio de 1944, pp. 4 y 5.

- Ospina, Marco, "El pintor Alejandro Obregón", en *Espiral* n.14, época II, julio de 1948, sip.
- Ospina, Marco, "El mural en Colombia", en *Espiral* (segunda época), n. 18, Bogotá, noviembre de 1948, p. 7.
- Oteiza, Jorge de, "Sobre el arte nuevo en la postguerra. Carta a los artistas de América", en *Revista de la Universidad del Cauca*, Popayán (Colombia), no. 5, octubre diciembre de 1944, pp. 75–109; el año siguiente, el texto aparece también integralmente en revista *Espiral*, n. 9, Bogotá, marzo de 1945, pp. 19-26.
- Oteiza, Jorge de, "El nuevo escultor Edgar Negret", en *Revista de América*, n.13, Bogotá, enero de 1946, pp. 93-96.
- Oteiza, Jorge de, "Descubrimiento de Ráquira", en *Revista de indias*, vol. 27, n. 86, Bogotá, febrero de 1946, pp. 237-250.
- Oteiza, Jorge de, "Grandeza y miseria de Zuloaga", en *Revista de América*, n.15, Bogotá, marzo de 1946, pp. 402-407.
- Oteiza, Jorge de, "Conversación con Tursky", en *Poliltyka*, Varsovia, 1976.
- Padilla, Christian, "El Bogotazo y los artistas colombianos", en *Esfera Pública* (blog), 10 de abril de 2013; accesible online: <https://esferapublica.org/nfblog/el-bogotazo-y-los-artistas-colombianos/>
- Padilla, Christian, "La revista Lámpara y la cultura Esso en Colombia", en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5, n. 1, 2017-18, pp. 237-274; accesible online: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/19882/28371>
- Pavo Cuadrado, David, "Comentario a Descubrimiento de Ráquira de Jorge Oteiza, La cerámica popular colombiana en el propósito del arte nuevo universal americano", en *Egiar aldizkaria*, n. 2, diciembre de 2017; accesible online: https://egiar.files.wordpress.com/2018/10/egiar-aldizkaria-2-david-pavo-cuadrado-comentario-a-descubrimiento-de-rc3a1quira-de-jorge-oteiza_cerc3a1mica-popular-colombiana-en-el-propc3b3sito-del-arte-nuevo.pdf
- Paz, Octavio, "La búsqueda del presente", discurso presentado en 1990 ante la Real Academia de Suecia en ocasión de la entrega del Premio Nobel de literatura.
- Peña, Luis David, "El pintor Enrique Grau", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 5 de marzo de 1961, p. 4.
- Pertinax (¿Armando Solano?), "Paréntesis", en *La Patria*, 5 de agosto de 1939, sip.
- Picassot, Martel, "Gómez Jaramillo el pintor del arte patológico", en *El Siglo*, Bogotá, 27 de enero de 1945, sip.

Pizano, Roberto: "El florecimiento de las Bellas Artes en Colombia", en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de diciembre de 1920, p. 5.

Posada, Germán: "La idea de América en Vasconcelos", en *Historia Mexicana*, vol. 12, n. 3, enero-marzo de 1963, ed. Colegio de México, pp. 379-403.

Portal, Magda: "A las mujeres de América", en *Universidad*, n. 78, 21 de abril de 1928, sip.

Prat, José, "La exposición de Carlos Correa", en *Estampa*, Año 2 vol. 6 n. 90, Bogotá, 10 de agosto de 1940, p. 42-43.

Quijano, Carlos: "Las conquistas del imperialismo yanqui – Nicaragua", en *Universidad*, n. 65, 21 de enero de 1928, pp. 33-35.

Quintero, Inés, "Guayasamín", en *Prisma*, n.4, Bogotá, abril-mayo de 1957, sip.

Restrepo Maya, Bernardo, "En la exposición de pintura de Alejandro Obregón", en *Revista Estampa*, sábado 16 de marzo de 1946, p. 10.

Restrepo Maya, Bernardo, "El pintor Alejandro Obregón", en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de agosto de 1948, p. 10.

Restrepo Moreno, Alonso, "Arte y eugenética. Repique insonoro en V Mayúscula", en *Revista Universidad de Antioquia*, n. 21, Medellín, diciembre de 1937, sip.

Rienik, Pablo, "La Reforma Universitaria de 1918: el primer cordobazo", en *Prensa Obrera*, n. 231, Buenos Aires, 23 de junio de 1988; accesible online: <http://files.prensalaclase.webnode.com.uy/200000144-85e5286de0/LA%20REFORMA%20UNIVERSITARIA%20DE%201918%20P.%20Rieznik.pdf>

Rolland, Romain, "Rusia en 1928", en *Universidad*, n. 79, Bogotá, 28 de abril de 1928, pp. 368-370.

Salcedo Román, Elvira, "Los artistas hablan acerca de los Salones Anuales", en *El Sábado*, Bogotá, 3 de noviembre de 1945, p. 11.

Salgar, José, "La guerra, gran oportunidad histórica para los pintores", en *El Espectador*, Bogotá, 29 marzo de 1943, pp. 1 y 7.

Sánchez Montenegro, V., "El infierno", en *Universidad*, n.31, 16 de marzo de 1922, pp. 162 y 186.

Sanclemente, Álvaro, "Jorge de Oteiza, un escultor en busca tenaz de la verdad estética", en *Cromos*, Bogotá, 23 de febrero de 1946, pp. 8, 9 y 54.

Santos, Gustavo, "José Domingo Rodríguez", en *Cromos*, n. 747, Bogotá, 31 enero de 1931, sip.

Santos, Gustavo, "La escultura de Domingo Rodríguez", en *Pan*, n.5, Bogotá, diciembre de 1935, pp. 39-42.

Samper, Darío, "La afirmación de los que surgen. Señores Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela", en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 de mayo de 1929, p. 503.

Samper, Darío, "Los Bachués y la crítica", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1930, p. 5.

Samper, Darío, "Hena Rodríguez y la Escultura Nacional", en *Mundo al día*, Bogotá, 28 de noviembre de 1931, pp. 7 y 29.

Samper, Darío, "Hena Rodríguez y el arte nuevo de América", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre de 1933, p. 8.

Samper Ortega, Daniel, "Colombia y España", en *El Grafico*, n. 932, 15 de junio de 1929, pp. 352-353.

Samper Ortega, Daniel, "Notas sobre el ambiente cultural de Colombia", en *Universidad*, n. 144, Bogotá, 27 de julio de 1929, pp. 90-91.

Samper Ortega, Daniel, "Exposition Internationale des Beaux Arts de la Ville de Bordeaux", en *El Grafico*, n. 946, Bogotá, 21 de septiembre de 1929, pp. 1141-1142.

Sancllemente, Álvaro, "Los murales de la ciudad universitaria", en *Proa*, 1 de agosto de 1946, pp. 33-35.

Santos, Gustavo, "Rómulo Rozo", en *Cromos*, n. 513, Bogotá, 3 de julio de 1926, sip.

Sarmiento, Camilo, *Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia*, Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Sciorra, Jorgelina, "José Sabogal y la identidad de la revista Amauta", en *Arte e investigación*, La Plata (Argentina), 9 de noviembre 2013, pp. 113-117.

Serna, Julián Camilo, "El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)", en *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009, n. 17, pp. 61-84; p. 65; accesible online:

<http://bdigital.unal.edu.co/43522/1/45870-222512-1-SM.pdf>

Serviddio, Fabiana, "Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA", en *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, n.3, New York, primavera de 2019; accesible online: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1658>

Serviddio, Fabiana, "Descolonizar la historia del arte: contribuciones de Juan Acha y Marta Traba en la transición a la contemporaneidad", en Paula Barreiro López (org.) *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, ed. Brumaria, 2019, pp. 225-252.

Sin autor, "Por las bellas artes", en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de octubre de 1919, p. 5.

Sin autor, "Ecos", *El Tiempo*, n. 3235, Bogotá, 23 de septiembre de 1920, p. 4.

Sin autor, "Don Ricardo Acevedo Bernal presidente del Círculo de Bellas Artes", en *Cromos*, n. 236, Bogotá, 20 de noviembre de 1920, sip.

Sin autor, "Luis Carlos Jaramillo M.", en *Universidad*, n. 1, Bogotá, 24 de febrero de 1921, p. 3.

Sin autor, "La Exposición de la Santa Fe", en *Universidad*, n. 1, Bogotá, 24 de febrero de 1921, p. 19.

Sin autor, "La juventud del Continente", en *Universidad*, n. 2, Bogotá, 10 de marzo de 1921, p. 2.

Sin autor, "Roberto Pizano", en *Universidad*, n.2, Bogotá, 10 de marzo de 2021, p. 38.

Sin autor, "Labor internacional de la Asamblea de Estudiantes" en *Universidad*, n. 4, Bogotá, 31 de marzo de 1921, pp. 78-80.

Sin autor, "Cómo va la Escuela de Bellas Artes", en *Universidad*, n. 6, Bogotá, 28 abril de 1921, p. 113.

Sin autor, "Sensacional incidente diplomático. El Rector de la Universidad de México protesta contra la tiranía de Juan Vicente Gómez", en *Universidad*, n. 7, Bogotá, 12 de mayo de 1921, pp. 131-133.

Sin autor, "La librería "Santa Fe" y la Federación de Estudiantes", en *Universidad*, n.8, Bogotá, 27 de mayo de 1921, p. 146.

Sin autor, "Literatura nacional. Ramón Vinyes", en. *La República*, Bogotá, 11 de julio de 1921, sip.

Sin autor, "La exposición de Bellas Artes del 24", en *Universidad*, n.12, Bogotá, 22 de julio de 1921, p. 210.

Sin autor, "La exposición de pintura del Centro de Bellas Artes", en *Universidad*, n. 13, Bogotá, 4 de agosto de 1921, pp. 221-223.

Sin autor, "De José Ingenieros", en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, p. 287.

Sin autor, "De Manuel Ugarte", en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, p. 288.

Sin autor, "Vallenilla Lanz contra Vasconcelos", en *Universidad*, n. 22, vol. II, Bogotá, 15 diciembre de 1921, pp. 17-18.

Sin autor, "Por América", en *Universidad*, n. 24, Bogotá, 12 de enero de 1922, sip.

Sin autor, "¿Quién es Vasconcelos?" en *Universidad*, número 31, Bogotá, 16 de marzo de 1922, sip.

Sin autor, "Un maestro de la pintura: Garay", en *El Gráfico*, Bogotá, 12 de agosto de 1922, pp. 148 - 149.

Sin autor, "El pintor Roberto Pizano", en *El Gráfico*, Bogotá, 14 de abril de 1923, pp. 619-620.

Sin autor, "Instalación de la Cuarta Asamblea de Estudiantes, Proclamó a Vasconcelos Maestro de la Juventud", en *El Diario Nacional*, Bogotá, 15 de mayo de 1923.

Sin autor, "La inauguración de la exposición del Centro de Bellas Artes – Discurso de don Germán Arciniegas", en *El Tiempo*, Bogotá, 13 de octubre de 1924, p. 3.

Sin autor, sin título (editorial), en *Los Nuevos*, n.1, Bogotá, 6 de junio de 1925, p. 2.

Sin autor, "A priori - Doce principios para la crítica del arte nuevo", en *Los Nuevos*, n. 2, Bogotá, 24 de junio de 1925, pp. 47-48.

Sin autor, sin título (editorial), en *Los Nuevos*, n.3, Bogotá, 11 de julio de 1925, pp. 79-80.

Sin autor, "Una hora con el maestro Francisco Antonio Cano" en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, n. 135, 13 de diciembre de 1925, pp. 145-148.

Sin autor, "Rómulo Rozo", en *Cromos*, n. 513, Bogotá, 3 de julio de 1926, sip.

Sin autor, "Romain, Rolland", en *Variedades*, Lima, 11 de septiembre de 1926, sip.

Sin autor, "Tobón Mejía", en *Universidad*, n.50, Bogotá, 8 de octubre de 1927, pp. 359-360 y 380.

Sin autor, "Colombia, la doctrina de Monroe y la liga de las Naciones", en *Universidad*, n.52, Bogotá, 22 de octubre de 1927, p. 1.

Sin autor, "Semanario: La nueva dirección liberal", en *Universidad*, n.57, Bogotá, 26 de noviembre de 1927, pp. 525-526.

Sin autor, "Manifiesto de la juventud antimperialista", en *Universidad*, n.57, Bogotá, 26 de noviembre de 1927, p. 526

Sin autor, "Estados Unidos, país de la tiranía", en *Universidad*, n.61, Bogotá, 24 diciembre de 1927, sip.

Sin autor, "La defensa latinoamericana" (p.133-34) en *Universidad*, n. 69, Bogotá, 18 de febrero de 1928, pp. 133-134.

Sin autor, "Una noble empresa de Henri Barbusse", en *Universidad*, n.75, Bogotá, 31 de marzo de 1928, p. 280.

Sin autor, "Colombia y los Estados Unidos", en *Universidad*, n.77, Bogotá, 14 abril de 1928, sip.

Sin autor, "Los pintores nuevos de Colombia", en *Universidad*, n.84, Bogotá, 2 de junio de 1928, pp. 506-507.

Sin autor, "La pintura nacional en F. M. Otálora" en *Universidad*, n. 98, Bogotá, 8 septiembre de 1928, pp. 266-267.

Sin autor, "Haya de la Torre vendrá a Colombia", en *Universidad*, n.104, Bogotá, 20 de octubre de 1928, pp. 498-499.

Sin autor, sin título, en *Universidad*, n. 68, Bogotá, 11 de febrero de 1928, sip.

Sin autor, sin título, en *Universidad* n. 115, Bogotá, 5 de enero de 1929, sip.

Sin autor, "El libro de Armando Solano", en *Universidad*, n. 121, 16 de febrero de 1929, p. 174.

Sin autor, "Los que llegan: Gonzalo Quintero", en *Universidad*, n.128, Bogotá, 6 de abril de 1929, pp. 376-377.

Sin autor, "De sábado a sábado", en *Universidad* n.128, Bogotá, 6 de abril de 1929, p. 388.

Sin autor, "Los que llegan: Rómulo Rozo", en *Universidad*, n. 133, Bogotá, 11 mayo de 1929, pp. 496-497.

Sin autor, "El arte de vanguardia en España", en *El Gráfico*, n. 932, Bogotá, 15 de junio de 1929, pp. 335-338.

Sin autor, "Colombia en la exposición de Sevilla – Un gran artista colombiano", en *El Gráfico* n. 932, Bogotá, 15 de junio de 1929, pp. 359-361.

Sin autor, "Charlas literarias: los conceptos de Luis Vidales sobre la actual cultura de Europa: las orientaciones de la juventud de la postguerra: el panorama intelectual de Colombia: los nuevos", en *8 de junio: Órgano de la generación de la boina vasca*, Bogotá, 25 de julio de 1929, pp. 177-180; accesible online: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1080192/language/en-US/Default.aspx>

Sin autor, "La exposición de Bellas Artes", en *El Gráfico*, n.595, Bogotá, 23 de noviembre de 1929, pp. 1644-1645.

Sin autor, "El viaje de Arciniegas", en *El Gráfico*, n. 958, 14 de diciembre de 1929, p. 1812.

Sin autor, "Waldo Frank", en *El Gráfico*, n. 959, Bogotá, 21 de diciembre de 1929, p. 1863.

Sin autor: "El museo de Bellas Artes", en *Cromos*, n. 739, Bogotá, 18 de abril de 1931, sip.

Sin autor: "Al margen del primer salón de artistas colombianos", en *Cromos*, n. 777, Bogotá, 29 de agosto de 1931, sip.

Sin autor, "El maestro Cano y la pintura colombiana", en *Mundo al día*, Bogotá, 7 de noviembre de 1931, pp. 24-25 y 30.

Sin autor, "El Salón de Artistas Independientes", en *Mundo al día*, Bogotá, 14 de noviembre de 1931, pp. 11-12 y 34.

Sin autor, ""El Heraldo de Antioquia, Una hora", en *El Heraldo de Antioquia*, 14 de septiembre de 1933, pp. 11, 15-17.

Sin autor, "Hena Rodríguez Parra, escultora y artista de mérito", en *El Gráfico*, n. 1147, Bogotá, 23 de septiembre de 1933, pp. 944-945.

Sin autor, "La pintura revolucionaria", en *Acción Liberal*, n. 12, 31 de enero de 1934, p. 448-450.

Sin autor, "López tratará de extender a esta nación el espíritu de la revolución mexicana", en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de julio de 1934, p. 1.

Sin autor, "Día a día: Exposición de Ramos", en *El Espectador*, Bogotá, 13 de septiembre de 1934, p. 5.

Sin autor, "Un saludo a México provoca largos debates en la cámara", en *El Espectador*, Bogotá, 15 de septiembre de 1934, pp. 1 y 3.

Sin autor, "Acuerdo No.9 de 1935, 15 de febrero" en *Crónica Municipal*, año XXIV, n. 882, Medellín, 5 de marzo de 1935, sip.

Sin autor, "Encuesta sobre la función social del arte", en *Acción Liberal*, n. 50, noviembre de 1937, p. 71.

Sin autor, "Hena Rodríguez Parra", en *El Heraldo*, Barranquilla, 8 de febrero de 1938, sip.

Sin autor, "Certamen artístico", en *La Razón*, Bogotá, 15 septiembre de 1938, p. 5.

Sin autor, "La exposición Kingman es un rotundo éxito en arte y espíritu social", en *La Razón*, Bogotá, 17 de septiembre 1938, p. 9.

Sin autor, "La charla literaria", en *La Razón*, Bogotá, 23 de septiembre de 1938, p. 10.

Sin autor, "Un rotundo éxito fue la conferencia de ayer en la exposición Kingman", en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de septiembre de 1938, p. 18.

Sin autor, "Hoy se clausura la exposición de Kingman", en *La Razón*, Bogotá, 27 septiembre 1938, p. 11.

Sin autor, "Cocktail", *El Espectador*, Bogotá, 27 de septiembre de 1938, p. 4.

Sin autor, "Sobre los frescos", en *El Tiempo*, Bogotá, 9 de enero de 1939, p. 4.

Sin autor, "Tal vez se curen", en *El Siglo*, Bogotá, 10 de septiembre de 1939, p. 10.

Sin autor, "La primera galería de arte en Bogotá", en *Estampa*, Año 2 vol. 6 n. 78, Bogotá, 18 de mayo de 1940", pp. 14-15.

Sin autor, "La exposición de Gonzalo Ariza", en *Estampa*, Año 2 vol. 6, n. 86, Bogotá, 27 de julio de 1940, p. 7.

Sin autor, "Síntomas de decadencia", en *El Siglo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1940, p. 4.

Sin autor, "El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio", en *El Siglo*, Bogotá, 6 de noviembre de 1940, p. 10.

Sin autor, "Fernando González habla sobre San Agustín", en *Estampa*, año V, vol XII, Bogotá, 31 de enero de 1942, n.166, pp. 24-25.

Sin autor, "Pedro Nel Gómez, gran pintor de nuestro pueblo", en *Diario Popular*, 1 de mayo de 1942, sip.

Sin autor, "David Alfaro Siqueiros", en *Revista de las Indias*, n. 51, Bogotá, marzo-abril de 1943, pp. 172-173.

Sin autor, "Trabajar en favor del arte para la Victoria es el Objeto de mi gira", en *Diario popular*, Bogotá, 29 de marzo de 1943, pp. 1 y 2.

Sin autor, "Un homenaje a David Alfaro Siqueiros habrá el jueves", en *Diario popular*, Bogotá, miércoles 31 de marzo de 1943, p. 1.

Sin autor, "El arte para la victoria", en *Diario Popular*, Bogotá, 31 de marzo de 1943, p. 2

Sin autor, "En el Teatro Municipal dicta mañana su conferencia el gran pintor David Alfaro Siqueiros", en *Diario popular*, Bogotá, 1 de abril de 1943, sip.

Sin autor, "Fue un éxito la conferencia de David Alfaro Siqueiros dictada en la Escuela de Bellas Artes", en *Diario popular*, Bogotá, 2 de abril de 1943, sip.

Sin autor, "Con gran éxito inauguró ayer su exposición Alejandro Obregón Roses", en *El Tiempo*, 29 de junio de 1943, p. 3.

Sin autor, "Un muro para José Clemente Orozco", en *Revista de las Indias*, n. 55, Bogotá, julio de 1943, pp. 139-140.

"La exposición de Edgar Negret", *Diario del Pacifico*, Cali, 1943.

Sin autor, "Carlos Correa dice", en *Sábado*, Bogotá, 24 de febrero de 1945, sip.

Sin autor, "La pintura de Luis Ángel Rengifo", en *El Liberal*, Cauca, Popayán, 28 de marzo de 1945, sip.

Sin autor, "Encuesta entre pintores", en *Espiral* n.10, abril de 1945, pp. 7-26.

Sin autor, "El Sindicato de Trabajadores de Artes Plásticas", en *Espiral*, n. 10, abril de 1945, p. 10.

Sin autor, "La obra pictórica de Alejandro Obregón", en *Espiral*, año II, n. 11, junio 1945.

Sin autor, "Alejandro Obregón, pintor", en revista *Estampa*, n. 414, Bogotá, 26 noviembre de 1946, p. 9.

Sin autor, "Un pintor nuevo", en *Semana*, n. 100, Bogotá, 18 de septiembre de 1948, sip.

Sin autor, "El nuevo pensum de Bellas Artes", en *Espiral* n. 20, enero de 1949, sip.

Sin autor, "Pintura en discusión", en *Semana*, Bogotá, 14 de mayo de 1949, pp. 22-26.

Sin autor, "Un científico ve a los artistas", en *Semana*, n. 238, 12 de mayo de 1951, p. 14.

Sin autor, "Arte. El torero y la niñera", en *Semana*, Bogotá, 7 de julio de 1951, p. 28.

Sin autor, "Actos programados en Bogotá en homenaje al surrealismo", en *Sábado*, 4 de octubre de 1952, sip.

Sin autor, "Exposición de pintura en la galería Buchholtz", en revista *Estampa*, 13 de junio de 1953, p. 10.

Sin autor, "San Sebastián en las trincheras es obsequiado al teniente general Rojas Pinilla", en *El Espectador*, Bogotá, 24 de junio de 1953, p. 13.

Sin autor, "La arquitectura nacional ha perdido sus complementos: la pintura y la escultura", en *El Espectador*, Bogotá, 18 de junio de 1953, sip.

Sin autor, "Pintor colombiano en París", en *Boletín de música y artes visuales*, Unión Panamericana, Washington DC, n.53, julio de 1954, pp. 36-37.

Sin autor, "El acta de fundación del Museo de Arte Moderno se firmará hoy", en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de julio de 1955, p. 11.

Sin autor, "El Museo de Arte Moderno", en *El Tiempo*, 28 de julio de 1955, p. 5.

Sin autor, "Intensa labor adelantará en agosto la Extensión Cultural del Ministerio", en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de julio de 1955, p. 11.

Sin autor, "Ministerio de Educación vs cultura", en *Índice cultural*, n. 27, Bogotá, abril-mayo de 1956, p. 1.

Sin autor, "Texas, artistas y dólares", en *Visión*, 27 de abril de 1956, p. 46.

Sin autor, sin título, en *Boletín de Artes Visuales*, Unión Panamericana, Washington, abril-junio de 1956, pp. 74-76.

Sin autor, "La caída de Betancur Mejía", en *Índice Cultural*, n. 29, Bogotá, noviembre de 1956, p. 25.

Sin autor, "La exposición latinoamericana de arte moderno fue inaugurada con solemne acto", en *El Universal*, Cartagena, 26 de mayo de 1959, p. 1 y 8.

Sin autor, "Gómez Jaramillo vetado para la exposición de arte", en *El Universal*, Cartagena, jueves 28 de mayo de 1959, p. 1 y 7.

Sin autor, "Predominó el arte figurativo en la exposición de la Heroica", en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de junio de 1959, sip.

Sin autor, "Inaugurada exposición permanente en el Museo de Arte Moderno", en *El Heraldo*, Barranquilla, 8 de abril de 1960, sip.

Sin autor, "300 años de Arte Colombiano", separata especial de la revista *Cromos*, Bogotá, 7 de marzo de 1960.

Sin autor, "Colocada la primera piedra del Museo de Arte de Barranquilla", en *La República*, Bogotá, 24 de enero de 1962, sip.

Sin autor, "Arte colombiano en Europa", en *Américas*, Washington DC, octubre 1962, pp. 20-24.

Sin autor, "Intercol estrena en Washington película sobre arte colombiano", en *La República*, Bogotá, 25 de febrero de 1963, sip.

Sin autor, "Con la exposición de pintores venezolanos inicia actividades el Museo de Arte Moderno", en *El Espectador*, Bogotá, 17 de marzo de 1963, sip.

Sin autor, "Expulsada Marta Traba", en *El Colombiano*, Medellín, 21 de junio de 1967, sip.; accesible online: <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillerodeletras/marta-trabaseria-expulsada/24393>

Sin autor, "Murió la escultora Hena Rodríguez" en *El Tiempo*, Bogotá, 18 de abril de 1997, sip. Accesible online: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-510742>

Sin autor, "Descubren retratos de próceres en restauración de mural de Siqueiros", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de agosto de 2009, sip.

Sin autor, "Pieza del mes, abril de 2016", nota digital sobre la página web del Museo Nacional de Colombia; accesible online: http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/2016/Paginas/Abril2016.aspx

Siqueiros, David Alfaro, "La finalidad técnico-social del nuevo arte mural en América", en *Espiral* n. 1, Bogotá, 1944, pp. 6-7.

Shepherd, William R., "Los nuevos 14 puntos", en *Universidad*, número 78, Bogotá, 21 de abril de 1928, p. 334.

Solano, Armando, "La campaña nacionalista: el conocimiento del país", en *Universidad*, n.37, Bogotá, 9 de julio de 1927, pp. 49-50.

Solano, Armando, "Introducción a *La melancolía de la raza indígena*", en *Universidad*, n. 124, Bogotá, 9 de marzo de 1929, pp. 259-260.

Solano, Armando, "El deber de la nueva generación colombiana", en *Universidad*, n. 148, 24 de agosto de 1929, p. 201.

Solano, Armando, "Kingman pintor realista", en *Revista mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, Quito, septiembre 1938-febrero 1939, pp. 2, 12-13.

Solano, Armando, "El arte de la victoria será una culminación de la guerra actual", en *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1943, pp. 1 y 7.

Solano Roa, Juanita, "The Mexican Assimilation: Colombia in the 1930s - The case of Ignacio Gómez Jaramillo", en *Historia y Memoria*, julio-diciembre de 2013, Tunja, Colombia, pp. 79-111.

Stern, Eric, "José Gómez Sicre y el IX Festival", en *El Universal*, Cartagena, 23 de mayo 1959, pp. 4-5.

Stern, Eric, "Museo de arte moderno", en *El Universal*, Cartagena, 27 de mayo de 1959, sip.

Suárez, Sylvia, "Una crónica divergente del arte moderno en la Colombia", en revista *Credencial*, abril de 2016; accesible online: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-la-integracion>

Ramírez Moreno, Augusto, "José Vasconcelos", en *Universidad*, n. 16, Bogotá, 21 septiembre de 1921, sip.

Ramírez Moreno, Augusto, "La orientación reaccionaria de la juventud", en *Los Nuevos*, n. 1, Bogotá, pp. 18-20.

Rey Márquez, Juan Ricardo, "El movimiento estudiantil en las artes plásticas", en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n. 12, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 103-133.

Stevenson Samper, Adlai, "Lo que el fuego se llevó", en *Revistas El Heraldo*, 22 de enero de 2011; accesible online: <http://revistas.elheraldo.co/latitud/lo-que-el-fuego-se-llevo-4283>

Suárez Ñ., Luis H., "Ramos, introductor del fresco en Colombia", en revista *Micro*, n. 55, Medellín, enero de 1944, pp. 2-3.

Suárez Ñ., Luis H., "Ramos, introductor del fresco en Colombia", en *Estampa*, n. 416, Bogotá, 14 de diciembre de 1946, pp. 12-13 y 24.

Suárez, Roberto, "Meditaciones sobre el Salón de Artistas", en *Cromos*, n. 777, Bogotá, 21 agosto de 1931, sip.

Suárez, Sylvia, *Espiral Revista de Arte y Letras, un bastión del arte moderno durante la Revolución Conservadora*, tesis doctoral, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Tejada, Luis, "Página de Luis Tejada", en *Universidad*, n.30, Bogotá, 9 de marzo de 1922, sip.

Terán, Oscar, "Amauta, vanguardia y revolución", en *Prismas*, vol.12, n.2, Buenos Aires, diciembre 2008; accesible online: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-04992008000200004&script=sci_arttext

Traba, Marta, "Judith Arango: ser esposa inteligente", en *Estampa*, Bogotá, n. 814, 26 de febrero de 1955, pp. 16-17.

Traba, Marta, "Helena Montalbán y Mabel Jaramillo: las actrices", en *Estampa*, Bogotá, n. 816, 12 de marzo de 1955, pp. 10-11.

Traba, Marta, "Sofia Urrutia: la pintora", en *Estampa*, Bogotá, n.815, 15 de marzo de 1955, pp. 12-13.

Traba, Marta, "Virginia de Pineda: la antropóloga", en *Estampa*, Bogotá, n. 817, 20 de marzo de 1955, pp. 14-15;

Traba, Marta, "Tamara Zaldivar: el folklore es un arte", en *Estampa*, Bogotá, n. 818, 2 de abril de 1955, sip.

Traba, Marta, "Diana de Gaitán Durán: la cineasta", en *Estampa*, Bogotá, n. 821, 23 de abril de 1955, sip.

Traba, Marta, "Columna de arte: Botero", en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de mayo de 1955, p. 5.

Traba, Marta, "El pintor Justo Arasomena", en *Estampa*, Bogotá, 4 de junio de 1955, sip.

Traba, Marta, "¿Qué quiere decir "un arte americano"?", en *El Colombiano*, Medellín, 22 de abril de 1956, p. 3.

Traba, Marta, "José Gómez Sicre habla sobre el arte americano", en *El Tiempo*, Bogotá, 2 de noviembre de 1958, p. 11.

Traba, Marta, "Problemas del arte en Latinoamérica", en *Mito*, n. 18, febrero-abril de 1958.

Traba, Marta, "Exposición Botero", en *Semana*, Bogotá, 12 de noviembre de 1959, sip.

Traba, Marta, "Un laurel para Cartagena", en *Semana*, 9 de junio de 1959, p. 56.

Traba, Marta, "¿Quién mandó los cuadros a la Bienal de Sao Paulo?", en *Semana*, Bogotá, 16 de junio de 1959, p. 42.

Traba, Marta, "Guía para el II Anual de Barranquilla", Barranquilla, (folleto), 1960.

Traba, Marta, "Artes plásticas contemporáneas", en *Arte colombiano*, suplemento especial de la revista *Lámpara*, Bogotá, Semana Ltda., c. 1960, sip.

Traba, Marta, "El arte colombiano a través de la historia", en *Semana* [separata especial], Bogotá, 1960, sip.

Traba, Marta, "América, viraje hacia afuera", en *Estampa*, Bogotá, 1961, sip; accesible online: <https://it.scribd.com/document/86595669/America-viraje-hacia-afuera>.

Triana, Miguel, "El culto del sol", en *Universidad*, n.103, Bogotá, 13 de octubre de 1928, pp. 449-452.

Torregrosa, Enrique, "Luis Alberto Acuña", en *El Sábado*, 10 marzo de 1945, p. 11.

Ulises (seudónimo de Eduardo Zalamea Borda), "Las ciudades y el mundo", en *El Espectador*, Bogotá, 29 marzo de 1943, p. 4.

Umaña Bernal, José, "Rómulo Roza y su obra", en *Suplemento Literario Ilustrado, El Espectador*, Bogotá, 11 de febrero de 1926, p. 5.

Uribe Piedrahita, Cesar, "El pozo n.6", en *Acción liberal*, n.14, 30 de marzo de 1934, pp. 546-549.

Uribe Piedrahita, Cesar, "Carlos Correa pintor de la vida", en revista *Pan*, n.24, Bogotá, octubre de 1938, pp. 95-101.

Uribe Piedrahita, Cesar, "Comentarios a un "repique insonoro"" en *Revista Universidad de Antioquia*, n. 22, Medellín, enero de 1938, pp. 235-237.

Valencia Diago, Gloria, "Marco Ospina, cuarenta años de pintura", en *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1983, p. 78.

Valencia Mejía, Antonio, "En torno al "Llamamiento a los miembros del sindicato de artes plásticas", en *Plástica*, n. 3, febrero de 1946.

Vallejo, Alejandro, "Un escultor", en *El Gráfico*, n. 959, Bogotá, 21 de diciembre de 1929, p. 187.

Vallejo, Alejandro, "Ramón Barba (ensayo sobre el ramonismo)", en revista *Pan*, n. 32, julio de 1939, pp. 35-38.

Vallejo, Alejandro, "David Alfaro Siqueiros", en *El Tiempo*, Bogotá, domingo 4 de marzo de 1943, segunda sección, p. 1.

Vallenilla Lanz, Laureano, "El caso patológico del Licenciado Vasconcelos", en *El Nuevo Diario*, Caracas, 18 octubre de 1921, p. 1.

Vaux, L.L., "Colombia y México", en *Universidad*, n. 33, Bogotá, 12 de abril de 1922, p. 205.

Verlichack, Victoria, *Una terquedad furibunda*, Universidad Tres de Febrero/Fundación Proa, Buenos Aires, 2002.

Vidal, Margarita, "Las grandes pasiones de un escultor", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 13 de octubre de 2002, p. 3.

Vidales Jaramillo, Luis, (sin título), en *8 de Junio*, n. 5, 1929.

Vidales Jaramillo, Luis, "La pintura de Gómez Jaramillo", en *Pan*, n.28, Bogotá, marzo de 1939, p. 5.

Vidales Jaramillo, Luis, "El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno", en revista *Pan*, n. 24, Medellín, octubre de 1938, pp. 103–108.

Vidales Jaramillo, Luis, "Las modernas corrientes de la pintura: la lucha por lo revolucionario", en *Suplemento dominical de El Tiempo*, Bogotá, 6 de abril de 1941, sip.

Vidales Jaramillo, Luis, "La estética de nuestro tiempo", en *Espiral*, n.2, Bogotá, abril de 1944, pp. 3 y 18.

Vidales Jaramillo, Luis, "Reflexiones sobre la Escuela de Paris y el arte americano", en revista *Espiral*, n. 10, Bogotá, abril de 1945, p. 6.

Vidales Jaramillo, Luis, "Notas sobre el Séptimo Salón de Artistas Colombianos", en *El Tiempo*, segunda sección, Bogotá, 10 de noviembre de 1946, p. 2.

Vieira, Gilberto, "A propósito de Gonzalo Ariza", en revista *Pan*, n. 7, Bogotá, febrero-abril de 1936, pp. 115-116.

Villaurrutia, Xavier, "Historia de Diego Rivera", en *Forma*, n.5, México DF, 1927, pp. 29-35.

Villaurrutia, Xavier, "Historia de Diego Rivera", en *Universidad*, número 151, Bogotá, 14 de septiembre de 1929, pp. 294-295 y 297.

Villegas, Silvio, "Reflexiones inactuales", en *Los Nuevos*, n. 3, Bogotá, julio de 1925, pp. 86-88.

Vivas, Nelly, "Arte colombiano en Miami", *El Espectador Dominical*, Bogotá, 1° de mayo de 1960, sip.

Volkening, Ernesto, "Las metamorfosis", en *Proa*, Bogotá, marzo de 1953, sip.

Von Podewils-Durniz, Gertrudis, "Leyendas chibchas", en *Universidad*, n.140, Bogotá, 28 de junio de 1929, pp. 680-681.

Ximenes, "Una tenida de intelectuales", en *El Tiempo*, Bogotá, 9 de enero de 1942, p. 5.

Zalamea, Jorge, "Diego Rivera, pintor comunista", en *Cromos*, 17 de julio de 1926, sip.

Zalamea, Jorge, "Horario", en *Universidad*, n. 37, Bogotá, 9 de julio de 1927, p. 72.

Zalamea, Jorge, "Horario", en *Universidad*, n. 41, Bogotá, 6 de agosto de 1927, sip.

Zalamea, Jorge, "Horario", en *Universidad*, n.42, Bogotá, 13 de agosto de 1927, p. 183.

Zalamea, Jorge, "Horario", en *Universidad*, n. 43, Bogotá, 20 de agosto de 1927, sip.

Zampini, Federico, "Conferencia sobre arte", en *Universidad*, n.9, Bogotá, 9 de junio de 1921, pp. 151-153.

Zanetti, Susana, "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)", en Pizarro, Ana (org.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, São Paulo, ed. Unicamp, 1994.

Zapata Olivella, Manuel, "A propósito de una exposición: Eduardo Ramírez Villamizar, vocación irrevocable", en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, Bogotá, 10 de julio de 1949, p. 4.

Bibliografía

AAVV, *Caudillos liberales*, ed. Atenas, Bogotá, 1936.

AAVV, *Catálogo: Exposición de los artistas independientes*, (cat.), Medellín, Colombia, ed. Museo Nacional de Colombia, 1944.

AAVV, *Historia extensa de la arquitectura en Colombia*, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia y Editorial Lerner, a partir de 1967.

AAVV, *Poesía colombiana*, Medellín, ed. Universidad de Antioquia, 1987.

AAVV, *Rómulo Roza, sincretismo*, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo del Palacio de Bellas Artes/ Museo de arte moderno de Bogotá, Ciudad de México, marzo-junio de 1999.

AAVV, *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*, tomo II, México, ed. UNAM, 1994.

AAVV, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1988.

AAVV, *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*, Medellín, ed. Concejo de Medellín, 1992.

AAVV, *El Automático. Arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Alcaldía Mayor de Bogotá, Universidad de Los Andes, Cámara Colombiana del libro, 2009.

AAVV, *Plástica dieciocho*, Bogotá, ed. Uniandes, 2007.

AAVV, *Salón de Arte Moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*, ed. Banco de la República, Bogotá, 2007.

AAVV, *Marco Ospina. Pintura y realidad*, Bogotá, ed. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011.

AAVV: *Bachué, un icono del arte moderno colombiano*, Bogotá, ed. la Bachué, 2013.

AAVV, *Alberto Lleras Camargo y John F. Kennedy: amistad y política internacional: Recuento de episodios de la Guerra Fría, la Alianza para el Progreso y el problema de Cuba*, Bogotá, Ed. Universidad de los Andes, 2014.

Acuña, Luis Alberto, *El arte de los indios colombianos*, Bogotá, ed. Escuelas Gráficas Salesianas, 1935.

Adams, Beverly; Majluf, Natalia (org.), *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina (1926-1930)*, cat., Madrid, ed. Museo Reina Sofía, 2019.

Alvarado Tenorio, Harold, *Ajuste de cuentas. La poesía colombiana del siglo XX*, Palma de Mallorca, ed. Agatha, 2014.

Álvarez, Soledad, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, San Sebastián, (España), ed. Nerea, 2003.

Amaral, Aracy de, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, São Paulo, ed. Nobel, 1987.

Amigo, Roberto (coord.), *La hora americana 1910-1950*, cat., ed. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014.

Arango Gómez, Diego León, *Pedro Nel Gómez: ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, Medellín, Colombia, ed. Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez, 2014.

Arbeláez, Ángela María, *Alipio Jaramillo. Pinturas 1940 a 1970*, cat., ed. Quinta Galería, Bogotá, 1998.

Arciniegas, Germán, *América tierra firme (Sociología)*, Santiago de Chile, ed. Ercilla, 1937.

Arciniegas, Germán, *Los comuneros*, Bogotá, ed. ABC, 1938.

Arguedas, Alcides, *Pueblo enfermo*, Santiago de Chile, ed. Ercilla, 1937 (primera ed. 1909).

Arias Trujillo, Ricardo, *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920*, Bogotá, ed. Uniandes, 2007.

Arias Trujillo, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea*, Bogotá, ed. Universidad de Los Andes, Bogotá, 2011.

Arizmendi Posada, Ignacio, *Presidentes de Colombia, 1810-1990*, Bogotá, ed. Planeta, 1989.

Armato, Alessandro, *Estética, política y poder*, tesis de maestría, IDAES/UNSAM, Buenos Aires, 2014.

Azula Barrera, Rafael, *De la revolución al orden nuevo, proceso y drama de un pueblo*, Bogotá, ed. Fundación Mariano Ospina Pérez, 1998 (primera edición, 1956).

Bacca, Ramón Illán (coord.), *Voces, 1917-1924: Edición integral*, ed. Universidad del Norte, 2003.

Badawi, Halim, *Historia urgente del arte colombiano*, ed. Planeta colombiana, Bogotá, 2019.

Barba Caballero, José, *Haya de la Torre y Mariátegui*, ed. Amauta, Lima, 1978.

Barney Cabrera, Eugenio, *Geografía del arte en Colombia*, Bogotá, ed. Imprenta nacional, 1963.

Bernal, María Clara (org.), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, Bogotá, ed. Unianades, 2015, pp. 76-114; accesible online: [http://redesintelectuales.net/pdfs/archive/textos_sugeridos/Monumento a la Patria.pdf](http://redesintelectuales.net/pdfs/archive/textos_sugeridos/Monumento_a_la_Patria.pdf)

Barr Jr., Alfred H., *La definición del arte moderno*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1989.

Barragán, Luis Alfonso, *Voces, revista de vanguardia*, trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2014.

Barreiro López, Paula; Martínez Rodríguez, Fabiola (org.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, ed. Museo Reina Sofia, 2013; accesible online: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad y vanguardia 0.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia_0.pdf)

Borges, Jorge Luis; Hidalgo, Alberto; Huidobro, Vicente, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, ed. Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

Botero, Juan Carlos, *El arte de Fernando Botero*, ed. Planeta Colombia, Bogotá, 2016.

Bushnell, David, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, Bogotá, ed. Planeta, 2010 (primera edición, 1994).

Caledrón Shrader, Camilo, *50 años: Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

Cacua Prada, Antonio, *Germán Arciniegas. Su vida contada por él mismo*, Bogotá, ed. ICELAC (Instituto Colombiano de Estudios Latinoamericanos y de Caribe) y Universidad Central, 1990.

Camargo Pérez, Gabriel, *La Roma de los Chibchas: IV centenario de la destrucción del templo del sol, Iraca, 1537-1937*, ed. Imprenta departamental, 1937.

Carli, Enzo, *Pedro Nel Gómez. Pittore del tropico americano*, texto inédito, 1955, Medellín, Centro de Documentación Pedro Nel Gomez.

Carli, Enzo, *Pedro Nel Gómez escultor*, Siena (Italia), ed. Centrooffset, 1978.

Carrión, Benjamín, *Introducción a Huacayñán*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953.

Chico, Camilo, *Alejandro Obregón*, Bogotá, ed. Villegas-Éxito, 2011; accesible online: <http://www.resonancias.org/content/read/1375/libro-sobre-alejandro-obregon-i-por-camilo-chico/>

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, pp. 73-102, Madrid, ed. Akal, 2000.

Cobo Borda, Juan Gustavo (org.), *Ignacio Gómez Jaramillo*, ed. Villegas, Bogotá, 2003, pp. 223

Cooney, Terry A., *The rise of New York intellectuals, Partisan review and its circle, 1934-1945*, Madison, ed. University of Winsconsin Press, 1986.

Corcoran, David, *The infrastructure of influence: transnational collaboration and the spread of US cultural influence in Colombia, 1930s-1960s*, The University of New Mexico Albuquerque, New Mexico, mayo de 2011.

De la Mora, Rogelio; Cancino Troncoso, Hugo; Medeiros de Menezes, Lená (coord.), *Intelectuais na América Latina: pensamento, contextos e instituições. Dos processos de independência à globalização*, Rio de Janeiro, ed. UERJ/LABIME, 2014, pp. 15-36; accessible online: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/09/3.-Intelectuais-na-America-Latina.pdf>

De Llanos, Luis, *Cosas de mi tierra precedidas de una autobiografía*, Bogotá, ed. Biblioteca Popular, 1898.

Delgado, Óscar, "Pequeña historia del M.N.A.P. [Movimiento Nacional de Artes Plásticas]", en *Índice Cultural*, Bogotá, no.23, noviembre de 1955.

Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, tomos II y III, Buenos Aires, ed. Biblos, 2000.

Díaz, Hernán; Traba, Marta, *Seis artistas colombianos*, ed. Antares, 1963.

Duberman, Martin, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, New York, ed. Northwestern University Press, 2008.

Engel, Walter, *Problemas sociales en las artes plásticas*, Bogotá, ed. Espiral, 1946.

Engel, Walter, *Botero*, Bogotá, ed. Eddy Torres, 1952.

Fausser, Annegret, *Sounds of war: music in the United States during World War II*, New York-Oxford, ed. Oxford University Press, 2013.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del Aquila (1920-1925)*, México DF, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Ferreira de Cassone, *Claridad y el internacionalismo americano*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1998.

Fitzpatrick, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917-1921*, ed. Cambridge University Press, 2002.

Foster, Hal; Kraus, Rosalind Kraus; Alain-Bois, Yve; Buchloh, Benjamin H.D, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, ed. Akal S.A., 2006.

F. Fox, Claire, *Making art panamerican*, ed. University of Minnesota Press, 2013.

Franco, Ana María, (org.) *Ramírez Villamizar, geometría y abstracción*, ed. Gamma, Bogotá, 2010.

Friede, Juan, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1945.

Friede, Juan, *Luis Alberto Acuña: pintor colombiano. Estudio crítico y biográfico*. Bogotá, ed. Amerindia, 1946.

Friedmann, Samantha; Hauptmann, Jodi, *Lincoln Kirstein's modern*, cat., New York, The Museum of Modern Art, 2019.

Fuenmayor, Alfonso, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, Barranquilla, ed. Instituto Colombiano de Cultura y Gobernación del Atlántico, 1978.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria: Pro Nacionalismo*, México, ed. Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

García Nossa, Antonio, *Colombia S.A.*, Manizales, ed. Casa editorial y talleres gráficos Arturo Zapata, 1934.

García Nossa, Antonio, *Pasado y presente del indio*, Ediciones Centro, Bogotá, 1939.

García Usta, Jorge (comp), *Vigilia de Lámpara. Héctor Rojas Herazo, Obra periodística 1940-1970*, tomo I, Fondo editorial Universidad Eafit, Medellín, 2003.

Gaviria G., Jesús, *Pedro Nel Gómez, los años europeos*, Medellín, ed. Universidad Eafit, 1999.

Gaviria Liévano, Enrique, *Los nuevos en la historia de Colombia. Una generación militante, 1925-1999*, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia, 2010.

Gilman, Nils, *Mandarins of the future. Modernization theory in Cold War America*, Baltimore (USA), ed. The Johns Hopkins University Press, 2007 (primera edición, 2003).

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Gómez, Miguel; Poppel, Hubert (org.), *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*, Madrid, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Gómez, Pedro Nel; Jiménez Gómez, Carlos, *Pedro Nel Gómez*, Bogotá, ed. Villegas, 1981.

Gómez Jaramillo, Ignacio, *Anotaciones de un pintor*, Medellín, ed. Autores Antioqueños, 1987.

González, Beatriz, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, Bogotá, ed. Unianades, 2013.

Gouveia, Regiane Cristina: *América Latina Enferma: racismo, positivismo e hispanidad no pensamento político latino-americano de fins do século XIX e início do XX*, Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2016; Accesible online: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/17785/2/210.pdf>

Greet, Michele, *Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960*, Pennsylvania State University, PA, 2009.

Guadarrama Peña, Guillermina, *La ruta de Siqueiros*, México DF, ed. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*, primera edición 1965.

Guido, Ángel, *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*, manuscrito inédito, 1955-56, Centro de Documentación Pedro Nel Gómez, Medellín.

Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Santa Fe, Argentina, ed. Universidad Nacional del Litoral, 1941.

Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, España, ed. Tirant Lo Blanch, 2007 (la primera edición de este volumen fue en lengua inglesa, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University Of Chicago Press, 1985).

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo: *Tallando la patria. Una colección de fotografías*, Bogotá, ed. La Silueta, 2015.

Helg, Aline, *La educación en Colombia*, Bogotá, ed. Univ. Pedagógica Nacional, 2011.

Henderson, James D., *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez 1889-1965*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

Hernández de Alba, Gregorio, *Etnología Guajira*, Bogotá, ed. ABC, 1936.

Hobsbawm, Eric, *Un tiempo de rupturas*, Barcelona, ed. Crítica, 2013.

Iregui, Jaime, *El café Automático: arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Alcaldía mayor de Bogotá, 2009.

Jiménez, Carlos (org.), *Negret escultor. Homenaje*, Bogotá, ed. Villegas, 2004.

Jursich Durán. Mario (org). *Casimiro Eiger. Crónicas del arte colombiano (1946-1963)*, Bogotá, ed. Banco de la República, 1995.

Keyserling, Hermann Graf, *Diario de viaje de un filósofo*, 1925.

Kirstein, Lincoln, *The Latin American collection of the Museum of Modern Art*, New York, ed. Museum of Modern Art, 1943; accessible online: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf

Ingenieros, José, *Hombre mediocre* (primera ed. 1913).

Iregui, Jaime (org.), *El Automático: arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, ed. Universidad de los Andes/Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008; accesible online: https://www.academia.edu/225689/El_Autom%C3%A1tico._Arte_cr%C3%ADtica_y_esfera_p%C3%BAblica

Laverde, Marta Eugenia; López, Armando, *La obra mural del maestro Pedro Nel Gómez. Concepción, proceso y ejecución*, Medellín, 1990.

Le Bon, Gustave, *La psicología de las masas*, 1895.

- Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Basel (Suiza), ed. Birkhauser, 1995.
- Loaiza Cano, Gilberto: *Luis Tejada y la lucha por una nueva cultura*, ed. Colcultura, Bogotá, 1995.
- Maíz, Claudio; Fernández Bravo, Álvaro (org.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Buenos Aires, ed. Prometeo, 2009.
- Majluf, Natalia; Wuffarden, Luis Eduardo: *Sabogal*, Lima, ed. BCP/MALI, 2013.
- Mansilla, Luis Alberto, *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*, ed JOM, Santiago de Chile, 2003.
- Mariategui, José, *Peruanicemos al Perú*, Lima, Empresa Editorial Amauta, 1970.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Buenos Aires, ed. Gorla, 2004 (primera edición 1928).
- Martínez Gorriarán, Carlos, Jorge *Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, ed. Marcial Pons Ediciones de Historia, 2011.
- Martínez, Lina María, *La Revista de Indias, 1936-1938: sus intelectuales como pensadores y ejecutores de la reforma educativa y cultural*, tesis de grado, Bogotá, carrera de Historia de la Universidad de los Andes, 2009.
- Medina, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Medina, Álvaro, *Colombia en el umbral de la modernidad*, catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno de Bogotá, diciembre 1997-marzo 1998, ed. Museo de arte moderno de Bogotá, Gobernación de Antioquia, Suramericana de Seguros, 1997-1998.
- Medina, Álvaro, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1995.
- Medina, Álvaro, *Arte y violencia desde 1948*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.
- Melo, José Orlando (org.) *Historia de Antioquia*, Medellín, ed. Suramericana, 1987.
- Ministerio de Educación Nacional, *Informe al Congreso 1938*, Bogotá, editorial ABC, 1938.
- Molano, Alfredo; Vera, César, *Evolución de la política educativa en el siglo XX*, Bogotá, Ed. Universidad Pedagógica Nacional, 1982.
- Moreno Moya, Nadia, *Arte y juventud*, Bogotá, ed. Idartes y La Silueta, 2013.

- Mosse, George L., *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, ed. Il Mulino, 1975.
- Muñoz, Pilar, *Oteiza: la vida como experimento*, Irún (España), ed. Alberdania, 2006.
- Noel, Martín, *Contribución a la Arquitectura Hispanoamericana*, Buenos Aires, ed. Peuser, 1921.
- Noel, Martín, *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires, ed. Peuser, 1926.
- Obregón, Alejandro; Márquez, Gabriel García, *Alejandro Obregón (cat.)*, ed. Lerner & Lerner, Madrid, 1992.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, primera edición 1930.
- Ortega Ricaurte, Carmen, *Diccionario de Artistas en Colombia*, Barcelona, ed. Plaza y Janes, 1979, pp. 417-418 (primera edición, Bogotá, ed. Imprenta Litografía Arco, 1965).
- Ospina, Marco, *Pintura y realidad*, Bogotá, ed. Espiral, 1947.
- Oteiza, Jorge de, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Oteiza, Jorge de, *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, San Sebastián, 1984 (segunda edición).
- Owen, Gilberto, *Ignacio Gómez Jaramillo*, Bogotá, ed. Liberia Suramérica, 1944.
- Padilla, Christian, *La llamada de la tierra*, Bogotá, ed. Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007.
- Padilla, Christian, *Fernando Botero. La búsqueda del estilo 1949-1963*, Bogotá, ed. Fundación Proyecto Bachué, 2012, pp. 74-75.
- Padilla, Christian, *El joven maestro. Botero: obra temprana (1948-1963)*, cat., ed. Museo Nacional de Colombia, 2018.
- Palacios, Marco, *El Café en Colombia, 1950-1970. Una historia económica, social y política*, 4ª ed., México, ed. El Colegio de México, 2009.
- Palacios, Marco, *Entre la legitimidad y la violencia*, Bogotá, ed. Norma, 1995.
- Panesso, Fausto, *Los intocables*, Bogotá, ed. Alcaraván, 1975.
- Peralta Barrera, Napoleón: *Rómulo Roza, el indoamericano universal* (Tunja, ed. Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999).

Pini, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, México, Uruguay y Colombia (1920-1930)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Pulido García, David Antonio, *Formar una nación de todas las hermanas. La joven intelectualidad colombiana frente al latinoamericanismo mexicano, 1916-1920*, Bogotá, ed. Universidad del Rosario, 2021.

Schávelzon, Daniel; Tomasi, Jorge (org.): *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Díez de Bonilla*, Buenos Aires, ed. FAMSI-Fundación CEPPA-Ediciones El Corregidor, 2005; accesible online: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/089.pdf>

Serrano, Eduardo, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

Soas de León, Mirella, *La crisis diplomática entre Venezuela y México. Visión histórica 1920-1935*, Caracas, ed. Facultad de Humanidades y Educación UCV- Fondo editorial Tropykos, 2006.

Ramírez Botero, Isabel Cristina, *Arte y modernidad en el Caribe colombiano. Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.

Ramírez Nieto, Jorge; Arango, Silvia, *Pablo de la Cruz*, Bogotá, ed. Universidad Nacional de Colombia, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019.

Reich, Cary *The Life of Nelson A. Rockefeller*, ed. Doubleday, New York, 1996.

Rivet, Paul, *Los orígenes del hombre americano*, 1943.

Rodó, José Enrique, *Ariel* (primera ed. 1900).

Rodríguez Castelo, Hernán, *Eduardo Kingman*, Quito, ed. La Manzana Verde, 1985.

Rojas, Ricardo, *Eurindia*, en *Obras de Ricardo Rojas*, Tomo V, Buenos Aires, ed. Librería "La Facultad", 1924.

Rokha, Pablo de, *El amigo piedra: autobiografía*, Santiago de Chile, ed. Pehuén, 1990.

Rowell, Margarit; Badiola, Txomin, *Oteiza propósito experimental*, Madrid, ed. Fundación Caja de Pensiones, 1988.

Rozo Krauss, Rómulo, *Rómulo, Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, México DF, Delfos Editor, 1990.

Rubiano Caballero, Germán, *Escultura colombiana del siglo XX*, Bogotá, ed. Fondo cultural cafetero, Colombia, 1983.

Rubin, William (org.), *Primitivism in 20th Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1994.

Rueda Enciso, José Eduardo, *Juan Friede. 1901-1990: vida y obra de un caballero andante en el trópico*, ed. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2008.

Ruiz Zaldívar, Carlos, *Diego Dublé Urrutia (1877-1967)*, Santiago de Chile, ed. Academia Chilena de la Lengua, 2008.

Rutkoff Peter M.; Scott William B., *New School. A history of the New School for Social Research*, New York, ed. Free Press, 1986.

Sanjurjo, Annick, *Contemporary Latin American Artists. Exhibitions at the Organization of American States (1941-1964)*, Lanham (Md) & Londres, ed. The Scarecrow Press. Inc., 1997.

Sartor, Mario, *Arte latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, ed. Jaca Book, 2003.

Sierra Mejía, Rubén (ed.), *República liberal: cultura y sociedad*, Bogotá, ed. Universidad Nacional, 2009.

Silva, Renán, *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, ed. La Carreta, 2005.

Sin autor, *Homenaje al maestro Domingo Moreno Otero. Exposición de sus obras*, catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional, Universidad Nacional de Colombia, 1949.

Sin autor, *Obras Selectas*, Colección Pensadores Políticos Colombianos, Cámara de Representantes, Bogotá, Julio de 1989.

Sin autor, *México-Colombia*, México DF, ed. Compañía editora de México, 1934.

Sin autor, *Ignacio Gómez Jaramillo*, catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional de Bogotá, editorial ABC, 1942.

Sin autor, *Luis B. Ramos 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, (cat.), Santa Fé de Bogotá, ed. Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango, abril-junio 1977.

Sin autor, *40 fotos de Luis B. Ramos 1899-1955*, (cat.), Bogotá, ed. Banco de la República, 1989.

Sin autor, *Eduardo Ramírez Villamizar: homenaje a los artífices precolombinos*, cat., Caracas, ed. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber, 1993.

Sin autor, *Fernando Botero, nuevas obras sobre lienzo*, Villegas Editores, Bogotá, 1997.

Siqueiros, David Alfaro, *Me llamaban el coronelazo*, México, ed. Grijalbo, 1977.

Solano, Armando, *La melancolía de la raza indígena*, Bogotá, Ed. Universidad, 1929.

Solis de King, Fabiola, *Encuentros*, Quito, ed. Abya Yala, 2004.

Stonor Saunders, Frances, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, ed. Granta Books, 1999.

Suárez, Sylvia, *Espiral Revista de Arte y Letras, un bastión del arte moderno durante la Revolución Conservadora*, tesis doctoral, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Tcherkaski, José, *Conversando con Siqueiros*, Buenos Aires, ed. Lugar Editorial, 2010.

Tejada, Luis, *Gotas de tinta*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, ed. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1996.

Tirado Mejía, Álvaro, *Aspectos políticos del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura-Procultura, 1981.

Tota, Antonio Pedro, *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo, ed. Companhia das Letras/Schwarz Ltd., 2000.

Traba, Marta, *El Museo vacío*, Bogotá, ed. Mito, 1958.

Traba, Marta, *Art in Colombia*, Washington, ed. Panamerican Union, 1959.

Traba, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, ed. Librería Central, Bogotá, 1961.

Traba, Marta, *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, ed. Museo La Tertulia, 1974.

Traba, Marta, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, ed. Biblioteca Central de Venezuela, 1972.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, México, ed. Siglo XXI, 1973.

Trejo Villalobos, Raúl, *Filosofía y vida: el itinerario filosófico de José Vasconcelos*, Salamanca (España), Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

Triana, Miguel, *La civilización chibcha*, Bogotá, ed. Escuela Tipográfica Salesiana, 1922.

Trotsky, Leon, *Arte y Literatura*, primera ed. 1924.

Trotsky, León, *Art and revolution. Writings on literature, politics and culture*, ed. Pathfinder, 2017 (primera ed. 1970).

Uribe Piedrahíta, Cesar, *Toa*, 1934.

Uribe Piedrahíta, Cesar, *Mancha de aceite*, 1935.

Urrego, Miguel Ángel, *La revolución en marcha en Colombia (1934-1938): Una lectura en perspectiva latinoamericana*, Michoacán, México, ed. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo – Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

Vidales Jaramillo, Luis, *Suenan Timbres*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976 (primera edición 1926).

Vidales Jaramillo, Luis, *Tratado de Estética*, Manizales (Colombia), ed. Biblioteca de escritores caldenses, 1946.

Wald, A. M., *The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*, North Carolina, USA, ed. The University of North Carolina Press, 1987.

Wellen, Michael, *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, tesis doctoral, University of Texas at Austin, Texas, 2012 (accesible online: [file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen Dissertation 20129%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen%20Dissertation%2020129%20(3).pdf))

Wiesner, Helena, *Murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*, Bogotá, ed. Academia Colombiana de Historia, 2014.

Wills, Maria, *Los cuatro evangelistas*, ed. Planeta Colombiana, Bogotá, 2018.

Zaitzeff, Serge I. (org.), *Correspondencia ente Carlos Pellicer y Germán Arciniegas, 1920-1974*, México, ed. Conaculta, 2002.

Zalamea, Jorge, *Esquema para una interpretación socioeconómica del departamento de Nariño*, Bogotá, ed. Ministerio de Educación Nacional-Comisión de Cultura Aldeana, 1935.

Zalamea, Jorge, *Nueve artistas colombianos*, Bogotá, ed. Litografía colombiana, 1941.

Zalamea, Jorge, *Literatura, política y arte*, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Zerda, Liborio, *El Dorado*, Bogotá, ed. Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883.

Zuleta Ángel, Eduardo, *El presidente López*, Bogotá, ed. Albón, 1966.

Zumeta, César, *Continente enfermo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1961 (primera ed. 1899).