



Jairo Álvarez, Quiero a Bogotá, ca. 1997, cartel publicitario Grupo Liderar Ltda. Ubicación: Restaurante La Normanda, calle 22 con carrera 9, Bogotá. Fotografía: Mauricio Anjel.

pieza— que aparentemente ya no existe, o al menos ha cambiado todas sus coordenadas de contacto. Al mismo tiempo, incluye la pauta publicitaria de varias marcas que, evidentemente, han pagado por ello: Coca-Cola, Citibank, Davivienda, Panamericana y el restaurante La Normanda, que es precisamente en donde se encuentra enmarcado y expuesto el cartel, en la calle 22 con carrera 9 de Bogotá.

Aunque ya desde el título el cartel alude a la ciudad, no es difícil inferir que en realidad se trata de Colombia, de Bogotá como escenario para Colombia. La *reunión* en la capital no es ninguna novedad: allí están también reunidos los personajes de la *Alegoría* de Silvano Cuéllar. La ciudad como *centro* del país (ya, de hecho, una jerarquía) opera una suerte de paradójica “organización”. Adicionalmente, el imaginario de Bogotá como “un caos” se ajusta perfectamente a la distribución confusa de las composiciones de Álvarez, pero también a la desjerarquización y aleatoriedad que Pardo ve en el *Sargent Pepper's* y que considera características de la etapa cultural que, aparentemente, comparten estas dos imágenes.

En un estudio muy juicioso sobre la caricatura en Colombia, Carlos Villegas hace una reseña de la obra de Jairo Álvarez, proponiendo cierta cronología. El cartel que nos interesa parece hacer parte de la siguiente etapa:

Entre 1988 y 1994 realiza una serie de proyectos que Germán Fernández ha denominado Composiciones Abigarradas: la temática de las conglomeraciones variopintas se va a repetir en estos proyectos. En la mayor parte de ellos el pretexto es algún acontecimiento ligado a los medios masivos de información y recreado con el protagonismo de las figuras más destacadas de la farándula y el deporte. Para lograrlo, el artista despliega en el formato amplio de un afiche o en el reducido de las láminas de un álbum, sus destrezas en el manejo de la caricatura

fisonómica. Entre estas obras figuran: el cartel *Bogotá qué Verraquera* (1986), el álbum para la Emisora 88.9 (1990) el álbum conmemorativo *América 500 años* y los carteles: *La chiva del mundial* (1994–98) y *Café con leche* (1998).⁶

A pesar de que, según Villegas, esta etapa de la obra de Álvarez termina en 1994, puede conjeturarse que el cartel *Quiero a Bogotá* fue hecho alrededor de 1997. La forma más simple de deducirlo es guiarse por los personajes que allí aparecen. Por ejemplo, cerca al extremo superior izquierdo del cartel aparecen Martín de Francisco, Santiago Moure y “El Cerdo”, personajes de *El siguiente programa*, serie animada que se transmitió entre 1997 y 2000; aparecen también: Rosso José Serrano, quien fue comandante de la Policía Nacional entre 1994 y 2000, Edgar Rentería, quien empezó a jugar en las grandes ligas (en los Florida Marlins) en 1996, y ganó la serie mundial en 1997, o Lorenzo Muelas, quien fue Senador de la República entre 1994 y 1998. Estos datos aleatorios son útiles para el establecimiento de la cronología, pero también nos dicen algo sobre los criterios de selección de los personajes que, en el cartel de Álvarez, representan al país.

En efecto, se trata de personajes *pintorescos*. No es gratuito que la técnica usada en este caso sea la caricatura; en muchos sentidos, los personajes representados son caricaturizables, por sus rasgos físicos, por sus actitudes extravagantes, porque representan fuertes contrastes de “la vida nacional”. Adicionalmente, son representados en situaciones que proyectan cierta “cotidianidad” (lejos de la actitud teatral del coro patriótico de Cuéllar) y tienden a la comicidad.

Además, se trata de personajes fácilmente reconocibles por su continua exposición en los medios masivos, que “son noticia” por una u otra razón para los días en que se realiza el cartel. Este carácter contingente, coyuntural, de la *reunión*, la distingue del grupo cuidadosamente

6 Carlos Alberto Villegas, *La caricatografía en Colombia. Propuesta teórica y taxonómica*, 2007 en http://www.wikilearning.com/monografia/la_caricatografia_en_colombia_propuesta_teorica_y_taxonomica/24567, octubre 31 de 2009.

elegido de Cuéllar, y nos habla de una aceleración de estos procesos de representación que supone algunos cambios importantes en la relación entre la imagen y su observador: no se trata ya de la alegoría, de la búsqueda metafórica, sino de la simple asociación metonímica.

Hay en este cartel un juego de *reconocimiento* al que se supone que sigue un efecto de *identificación*. El observador promedio asume el cartel como una suerte de “reto” en el que, entre otras cosas, está en juego (además de su memoria y su agudeza visual) su identidad nacional. Dados los criterios de selección señalados arriba, los telespectadores frecuentes juegan con ventaja; de allí que hayan asumido, en el escenario contemporáneo, el carácter de “opinión pública”. Conocen las caras. Puede que no conozcan los hechos, los procesos, los argumentos, pero conocen las caras. Reconocen. Y ese es el nombre del juego. La identificación es aquí, por sí sola, una suerte de constatación performativa de la identidad: la pregunta por el reconocimiento de los personajes que aparecen allí es casi una admonición: “¿eres de los nuestros?”.

Curiosamente, en el cartel no aparecen Ernesto Samper (presidente entre 1994 y 1998) ni Andrés Pastrana (su contendor, y futuro presidente). De hecho, prácticamente no hay alusiones a la política nacional. Hay, sí, *políticos*, pero no política. Por ejemplo, no hay ninguna alusión al llamado “Proceso 8000” que es precisamente noticia por los días (los años) en que fue hecho el cartel. Sin embargo, en el cartel sí aparecen, digamos, Horacio Serpa o Alfonso Valdívieso. Tal vez estos personajes sean más aptos para la caricatura, más pintorescos, y tal vez, sobre todo, su representación ofrezca menos problemas, menos compromisos. Este silenciamiento de los hechos políticos contemporáneos al cartel puede responder a ciertas exigencias de su carácter *positivo*. En todo caso, es significativo que este ánimo esté personificado casi

exclusivamente por “las figuras más destacadas de la farándula y el deporte”, según la expresión de Villegas.

De nuevo, la tentación de hacer comparaciones radicales: de la pléthora de poetas (alguno de ellos coronado por un ramo de laureles), gramáticos, científicos, “estadistas” y militares de la *Alegoría* de Cuéllar, a la multitud de actores y actrices, cantantes, deportistas, comentaristas deportivos, directores técnicos de fútbol (hoy aspirantes al Senado de la República) del cartel de Álvarez. En contraste, el único personaje que aparece en las dos imágenes, Gonzalo Jiménez de Quesada, muy envarado en la primera, está “encaramado” en un poste, aterrorizado, en la segunda.

El genio de la comparación ofrece muchas alternativas: género, raza, clase, edad, región. Las mujeres presentes o ausentes aquí o allá, los jóvenes o los viejos, los representantes del centro del país y los de la periferia, la provincia, las clases altas y las clases populares. Como he dicho ya, es fácil caer en la tentación de enumerar aquello que cambia, pero puede ser más interesante preocuparse por aquello que permanece, por las persistencias, las resistencias, las terquedades, los imaginarios de larga duración. Un método posible, que simplemente enuncio, es el seguimiento de los linajes, de las sagas familiares cuyas generaciones aparecen representadas en las tres imágenes comparadas.

COLOMBIANOS POLÉMICOS

En la carrera 7 con calle 30 sur, en el barrio La Serafina, se encuentra el restaurante *Nene's*. Hay allí un mural de más de tres metros de largo, pintado por el caricaturista Martín Bayona (quien se anuncia, en la firma, como “World Caricature Record”) y en el que se representan, sobre un fondo azul que neutraliza el espacio de referencia, alrededor de cien personajes



Martín Bayona, Sin Título, ca. 2008, mural. Ubicación:
Pizzería Nene's, Carrera 7 No. 30-41 Sur, Bogotá.

representativos de Colombia y *del mundo*, o por lo menos del mundo que reconoce la “opinión pública” colombiana.

Aunque el mural de *Nene's* respeta los lugares comunes (Gabriel García Márquez, Fernando Botero), apuesta también por los parias y los antihéroes, se aleja del motivo *modélico*, ejemplar, de la primera *Alegoría* y del caos inofensivo de la segunda *reunión*. Una aproximación general nos revela el protagonismo de personajes como el nefasto José Obdulio Gaviria, el polémico alcalde de Bogotá Samuel Moreno (junto a un metro), el compositor y cantante Diomedes Díaz (condenado en 2002 a 12 años de prisión por homicidio culposo), el líder guerrillero “Manuel Marulanda”, junto con su lugarteniente, el “Mono Jojoy”, el ex alcalde de Bogotá Antanas Mockus, en la recreación de aquella famosa escena en que se baja los pantalones en público (esto sucedió en 1991; Álvarez, sin embargo, no usó este motivo, aun cuando Mockus sí aparece en su cartel, entre Manuel Elkin Patarroyo y Tola y Maruja). En suma, puede decirse que allí donde Álvarez evita los problemas, Bayona los busca.

De allí que, en una nueva descripción comparativa, el óleo de Cuéllar se defina como solemne y respetuoso, el cartel de Álvarez como cómico pero positivo y el mural de Bayona como satírico y crítico. Claro que las diferencias entre las tres imágenes son evidentes, y podría argumentarse incluso que son incomparables a partir de, por ejemplo, los contextos de su producción: Cuéllar conmemora un evento histórico, Álvarez elogia una ciudad y Bayona promociona un restaurante. Pero puede decirse también que son precisamente esas diferencias las que mencionan algo significativo sobre la construcción iconológica de nuestra identidad como colombianos. La conmemoración supone cierta disciplina de la tradición que ya no nos interesa, el elogio se entiende como ingenuidad y huimos de la ingenuidad como de la peste.

La crítica mordaz y la ironía pueden estar más cerca, hoy, del modo en que queremos ver a quienes “nos representan”, el modo en que nos vemos.

El mural de Bayona debió ser pintado en noviembre de 2008, no antes, pues aparece la figura de Barack Obama, quien ganó las elecciones estadounidenses el 4 de noviembre (es muy improbable que el caricaturista se haya arriesgado a incluirlo siendo candidato), y no mucho después, pues aparece David Murcia (otro antihéroe), quien fue detenido en noviembre 19. Para estos días, precisamente, la “opinión pública” se ocupaba de una serie de maledicencias sobre la “relación” entre la senadora Piedad Córdoba y el presidente venezolano Hugo Chávez.

En el mural de *Nene's*, casi en el centro de la composición, aparecen Córdoba y Chávez, insinuando una relación erótica. Esta insinuación responde a una coyuntura particular (el polémico papel de Chávez como facilitador de las negociaciones sobre la liberación de secuestrados) y va mucho más allá de lo que Álvarez se hubiese permitido en su intención cómica aparentemente despolitizada. O, mejor, entra abiertamente en el terreno de la sátira y devela sin problemas la posición ideológica del caricaturista o, al menos, de quienes él considera su público.

Esta variación hace posible la aparición, en el mosaico nacional, de personajes como “Manuel Marulanda” o el “Mono Jojoy”, nada menos que rodeando al ex presidente Andrés Pastrana en una clara alusión a los diálogos de paz que fallaron durante su Gobierno, o bien la aparición del ex presidente Ernesto Samper, montado sobre un elefante, una crítica que no se permitió Álvarez en su momento. Aparece incluso Álvaro Uribe, presidente en funciones para cuando se pinta el mural (y se escribe este texto), caracterizado como un arriero, con sombrero y poncho y sobre un caballo. Aparentemente,

en los últimos diez años se ha potenciado la dimensión política de la identidad colombiana; así, de los personajes sonrientes de la farándula de los años noventa, hemos pasado a los personajes ridiculizados de la política de esta década. Poco queda ya de aquella épica de la *Alegoría de la Nación*.

Estas comparaciones, estaba anunciado, derivarían en la enumeración, en una suerte de escalada anecdótica que podría reproducirse exponencialmente. Para evitarlo, propongo un ejemplo final, que debiera funcionar como un ejemplo *ejemplar*: cerca a la esquina inferior derecha, entre el golfista Camilo Villegas (uno de esos deportistas que actúan como chivos expiatorios de la identidad colombiana por un par de años, como Edgar Rentería en el cartel de Álvarez) y el cantante Vicente Fernández, aparece nada menos que Simón Bolívar, aunque posiblemente en la versión dramatizada del actor Robinsón Díaz. Este doble juego de la representación (el personaje personificado) resulta muy significativo si tenemos en cuenta que Bolívar es el único personaje en común entre la *Alegoría de Silvano Cuéllar* y el mural de Bayona; valga decir, el único referente de la nacionalidad que se mantiene vigente en esta iconología. Como en el caso del Jiménez de Quesada enloquecido del cartel de Álvarez, vale la pena recordar la conocida máxima: “la historia siempre se repite: la primera vez como tragedia, la segunda como comedia”.



Eduardo Ramírez Villamizar, El Dorado No. 2, 1957, óleo sobre lienzo. Colección Banco de la República, No. de registro: AP0003.

JULIÁN SERNA*

1957-1967

LA HISTORIA DEL ARTE CONTADA DESDE BOGOTÁ

En el caso Colombiano, hablar de identidad nacional es un asunto que siempre ha resultado problemático, en un contexto donde la palabra diversidad es la que debería predominar en su retórica. Respecto a la identidad existe el riesgo latente de plantear un discurso que homogenice las particularidades entre las diferentes comunidades que habitan el territorio conocido como Colombia. Desde esta perspectiva, resulta necesario referirse a las múltiples Colombias para poder apreciar las particularidades. En el caso de la historia del arte colombiano, la referencia directa a esta construcción es la capital del país. Sobre la actividad cultural de Bogotá es que se ha escrito este relato, por ser el centro donde ha ocurrido la mayor actividad artística, a pesar de que la mayoría de artistas que han protagonizado tal historia no provienen de esta región en particular, fenómeno que ha brindado a los artistas una perspectiva muy particular sobre la manera en que se ve el país y el mundo desde Bogotá.

El periodo a trabajar cubre la década que va desde 1957 hasta 1967, periodo culturalmente complejo en la capital del país debido al agitado clima político que, entre otras discusiones, trajo un paulatino desplazamiento del discurso de nacionalidad en la producción artística. Para acercarnos a ese desplazamiento sin

* JULIÁN SERNA. Egresado del Programa de Artes con énfasis en Artes Plásticas e Historia y Teoría del Arte, de la Universidad de los Andes. Actualmente se desempeña como curador, investigador en historia del arte y, paralelamente, como artista plástico. Como parte del grupo de investigación en historia del arte colombiano *En un lugar de la Plástica*, ha realizado varias publicaciones y curadurías, entre las cuales se destacan *Judith Márquez: En un lugar de la Plástica*, Función Gilberto Alzate Avendaño y Museo de Caldas, 2007 y *Carlos Rojas: una visita a sus mundos*, Museo Nacional de Colombia, 2008. En el 2009 fue ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes y fue merecedor de la Beca Fulbright 2010, comisión Fulbright Colombia y Ministerio de Cultura. Como artista plástico, ha expuesto en varios de los más destacados eventos de arte del país.

procurar caer en generalizaciones que reduzcan las diversas aproximaciones a los problemas trabajados durante esta década, vamos a restringir nuestra aproximación a dos trabajos particulares. Se trata de dos obras que, por la importancia que tuvieron en su momento y por los problemas que trabajaron, nos funcionan a manera de termómetro para vislumbrar una serie de síntomas que se presentaban: *El Dorado No. 2*, de Eduardo Ramírez Villamizar y *Apuntes para la Historia Extensa de Colombia, Tomo 2*, de Beatriz González**.

Encontramos que ambas pinturas formalmente tienen varias similitudes. En primer lugar, podríamos decir que ambas composiciones poseen un color plano de fondo que resalta una única figura central. Internamente, las figuras adquieren un interés plástico en la medida en que una serie de pequeños cortes y distorsiones dinamizan la construcción central. La arquitectura de estas figuras se puede ver más claramente en el diálogo cromático planteado por ambos pintores: con una reducida paleta de color se cubren grandes superficies, a las que se superponen unos cercos monocromáticos con los que se determinan varios de los contornos y recorridos visuales latentes en los diferentes elementos que conforman las figuras como conjunto.

Ante todo, quisiera postular a Eduardo Ramírez Villamizar y a Beatriz González como un par de pintores dueños de su oficio. Los juegos visuales entre los diversos elementos utilizados para construir estos detalles de las imágenes, develan una profunda conciencia pictórica. Una conciencia adquirida a través de las diversas discusiones sobre pintura llevadas a cabo por la vanguardias artísticas, y que en Colombia se instauran a mediados de siglo por las discusiones de críticos y artistas en torno al tema de la abstracción. Con la adaptación al contexto nacional de las lógicas de la modernidad artística, la producción pictórica se distancia de

** Solamente se reproduce la imagen de la obra de Eduardo Ramírez Villamizar, por cuanto no fue posible obtener autorización para la reproducción de la obra de Beatriz González a que se hace referencia en este artículo. Para su consulta es posible encontrar algunas reproducciones en Beatriz González. Una pintora de provincia. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1980, pp. 7, 24 y 81; Beatriz González, Villegas Editores, Bogotá, 2005, pp. 59 y 59.

los códigos de representación académicos para expandir sus posibilidades¹ mediante la implementación experimental de la pintura. Lógicas propias del medio como el plano, el ritmo o el color.

Habiendo señalado los elementos que comparten *la Historia Extensa de Colombia, Tomo 2* y *El Dorado No. 2*, ahora se hace preciso mencionar una diferencia sustancial entre ambas pinturas: mientras que Ramírez Villamizar hace su composición en óleo sobre tela, González la hace en esmalte sobre lámina de metal. Por encima de las obvias diferencias técnicas involucradas en ambas, habría que resaltar en este hecho lo que involucran las decisiones de ambos pintores. Una pintura hecha en óleo permite el juego con texturas que crean un objeto visualmente agradable, mientras, conceptualmente, inserta dicho trabajo en la narrativa de la historia del arte por ser del mismo material sobre el cual está construida buena parte de la tradición pictórica. Implícitamente, cualquier pintura al óleo adquiere un compromiso simbólico con el pasado y el futuro del arte, en la medida en que se relaciona con todas las pinturas que la anteceden y, a su vez, con las que le seguirán, ya que el óleo es un material previsto para perdurar en el tiempo. El esmalte, por su parte, hace de la imagen representada algo agresivo, en la medida en que es una imagen rústica, aplanada, llena de las imperfecciones propias de la técnica. En el gesto de pintar sobre láminas de metal la obra cambia radicalmente su marco conceptual, en esas latas que el óxido tarde o temprano carcomerá se ve el oficio de los artesanos que, a finales de los sesenta, hacían los avisos que poblaban las calles bogotanas con mensajes inmediatos y desechables.

Temáticamente, ambos trabajos plantean una relación con elementos propios de la historia cultural colombiana. Mientras González toma la iconografía a partir de la cual se funda nuestra historia como República, Ramírez parte de las

1 Véase *Plástica Dieciocho*, Universidad de los Andes / Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2007.

formas producidas en la imaginería precolombina. Partiendo de los retratos decimonónicos de Simón Bolívar y el General Santander, González intenta reproducirlos en los medios propios del arte popular de mediados del siglo XX, actualizando estas imágenes para ver el tipo de relaciones que tienen con el país de finales de 1960. Las imágenes generadas por González se podrían describir como las de unos próceres un poco burdos, un poco agresivos y hasta un poco inocentes. En cuanto a *El Dorado*, Ramírez parte de los elementos gráficos de la cerámica precolombina para hacer la construcción referida a la leyenda de El Dorado. La construcción de este tipo de escenario busca un equilibrio formal, a través del refinamiento logrado por el orden de todos los elementos que componen la pintura. Al ser pintada al óleo, puede afirmarse que esta construcción pretendería insertarse en la tradición de la historia del arte a través de determinados elementos iconográficos de nuestra construcción cultural.

Mirando ambos trabajos, se pueden apreciar una serie de desplazamientos ocurridos durante la década que los separa. *El Dorado* fue pintado por Ramírez en 1957 y los retratos de González fueron hechos en 1967. Como se menciona en el párrafo anterior, la característica que, de forma más evidente, distancia dichos trabajos es el énfasis que pone el primer artista sobre la forma en que construye su pintura, mientras que la segunda, lo hace sobre la temática trabajada. Mientras uno construye nuevas imágenes a partir de formas predeterminadas, la otra artista señala ciertas formas de consumir y aproximarse a las imágenes preexistentes. Sobre esta mutación se pueden vislumbrar unas determinadas maneras de entender la práctica artística y de acercarse a la realidad del país.

En entrevista para la exposición antológica de sus pinturas en 1999, el maestro Ramírez Villamizar brinda luces sobre las ideas en las que fundamenta su trabajo desde la década de

los cincuenta. Para el momento en que comienza su obra abstracta, ya había vuelto al país luego de estudiar en París, donde edificó sus ideas a partir del contacto directo con el trabajo de Picasso, Brancusi y el pintor Joaquín Torres García.² Respecto al principio regulador de su obra, Eduardo Ramírez Villamizar decía:

Quiero relacionar formas muy simples de modo que se conecten de manera ingeniosa y extraña, encontrar algo nuevo, y quitar todo lo superfluo sin llegar a la esterilidad. Encontrar el momento en que se debe detener la búsqueda, el momento en que no sobra nada ni falta nada; el momento en que la inteligencia y la intuición crean algo misterioso, que al primero que sorprende es al artista mismo. Y aunque se sorprende, sólo él sabe que ya esas formas relacionadas entraron a formar parte de su mundo. Para explicar ese mundo ya no hay palabras; lo demás es silencio para contemplar la obra³.

Al silencio propio de una obra abstracta, que en todos sus elementos es autosuficiente, en las obras de finales de los años cincuenta Ramírez añade una capa de sentido que comparte con otros artistas de la época. Esa relación entre formas constitutivas de la obra está atravesada por la idea de buscar elementos externos a la cultura europea, siguiendo una de las propuestas de Pablo Picasso: detectar códigos visuales nuevos para la historia del arte “universal” —una narrativa sólidamente fundada sobre la historia cultural europea—, a partir de los cuales construir aportes y conjugaciones inéditas. Como estrategia para entrar a dialogar con esa historia, los artistas colombianos de mediados de siglo acudieron a elementos propios de la visualidad del paisaje cultural propio, para conjugarlos con el lenguaje del arte moderno. Al igual que muchos artistas colombianos que para la época recurrieron al empleo de elementos como el paisaje, Ramírez Villamizar busca en los elementos gráficos de las piezas precolombinas los componentes para construir

2 Véase Carolina Saavedra, *Ramírez Villamizar, pintor*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1999.

3 *Ibid.*

su poética visual. Poética que parte de algunos elementos esenciales de la realidad circundante para trasladarlos al plano pictórico como elementos autosuficientes, a través de las posibilidades de síntesis que ofrece la abstracción geométrica.

Una década después de haber sido pintado *El Dorado No. 2*, Beatriz González realiza *La Historia extensa de Colombia*, obra que me gustaría señalar como uno de los puntos en que la mirada de los artistas colombianos se redirecciona hacia los problemas y particularidades de la realidad cultural en la que están envueltos. Respecto a esta obra en particular y la manera en que en ésta se produce un cambio en el trabajo de la artista, González comenta:

En mis primeras obras fui llamada “fina e inteligente” [...] Me cansé de ese atributo de fineza y me lancé a la ciudad: a las vallas. Las vallas de Bogotá eran rústicas, no eran las grandes vallas que ustedes pueden ver ahora gracias al avance de la publicidad y del diseño gráfico, sino eran unas vallas muy especiales hechas por un señor que se llamaba el maestro Valenzuela, que tenía su taller cerca de la Carrera Quinta con Calle 20. Allí tenía un garaje que al mismo tiempo era parqueadero, y ahí hacía sus vallas, pintando sobre láminas de hierro muy delgadas.

Frente al Edificio Sabana había un parqueadero que se llamaba Libertador, y tenía un libertador pintado; entonces, un día me atreví a pedirle una valla, porque empecé a rechazar los colores finos y matizados que usaba, a rechazar la pintura al óleo, que me parecía demasiado elegante, a rechazar el lienzo; lo que yo quería era pintar sobre vallas, y fui donde el maestro Valenzuela, que me fabricó dos ovaladas con la bandera nacional en los bordes, tal como yo las soñaba [...] la gente no podía entender cómo una pintora, con una pequeña trayectoria, pero “fina e inteligente”, hiciera estas cosas tan burdas, feas y de lata, porque el señor Valenzuela

no era propiamente un experto en dejarlas lisas [...] Mi inspiración venía de todos esos elementos tomados de la calle.⁴

Fundamentalmente, el cambio que se produce con respecto a la producción plástica de la generación de los cincuenta, radica en la decisión de centrar la atención en el entorno más próximo, para ver las relaciones que teje el entramado cultural en que los artistas se desenvuelven. En lugar de recorrer el país en busca de unos elementos estéticos, se reflexiona sobre lo que conforma un modo particular de vida. Beatriz González sale a la calle para ver la manera en que sus habitantes se relacionan con sus imágenes. La reflexión sobre las coordenadas en que, como artista, está enmarcada, es la que produce el espacio para ver las diferencias y las distancias con respecto al modelo de cultura propuesto por la tradición pictórica “universal”. Como resultado de este ejercicio de introspección, el problema de la relación entre el arte colombiano y el “universal” pasa de ser una búsqueda de la estrategia para incluirse en ese esquema cultural, a reconocer la forma en que éste difiere de las prácticas de la cultura local.

Antes de proseguir, es necesario aclarar que en medio del agitado clima político de los años cincuenta, en Colombia se produjeron varias obras que manifestaban la posición de algunos artistas frente a determinadas coyunturas políticas y sociales. Más que comunicar un itinerario de los hechos ocurridos o generar una postura determinada sobre lo específico de un hecho, estas obras van a conformar ciertos códigos iconográficos que dan testimonio de la experiencia vivida. Un testimonio que filtra muchos de los elementos del suceso para poetizar la realidad y apelar a los valores humanos como aspectos universales⁵. Es así como, por ejemplo, se toma la imagen de la muerte de Uriel Gutiérrez, estudiante caído en las marchas estudiantiles de 1954 contra el Gobierno del General Rojas Pinilla, para producir

4 Citada en “Postales González”, Camilo Salazar y Diana Ruiz editores., *Viajes por la ciudad*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2006, pp. 60–61.

5 Véase *La vuelta a Colombia: artes plásticas entre 1948 a 1965*, Centro cultural Sesi, Sao Paulo, 2009.

numerosas versiones a lo largo del segundo lustro de la década⁶. Más que referirse a la especificidad del caso, estos “estudiantes muertos” se vuelven parte del repertorio iconográfico para referirse al dolor colectivo que producen los choques con el poder.

En un escrito para la revista francesa *Prisme des Arts*, la crítica Marta Traba se da a la tarea de resumir las ideas que sostienen el trabajo de los artistas colombianos de la década de los cincuenta. Entre las muchas ideas propuestas en este escrito, Traba postula la abstracción de la realidad cultural del país como un pivote para fundamentar un lenguaje plástico de origen americano con el cual generar algún tipo de aporte a la narrativa del arte universal:

Los colombianos tenemos también la ilusión de aportar al mundo un lenguaje, fundado sobre un color y sobre un dibujo que nos pertenezcan, y que se escapen a los lazos mortales del folclor con la misma lucidez que los de Picasso. Pero cuando se es tan joven y tan nuevo, es difícil no ser ni irrisorio ni epígono. Nuestros artistas quisieran ser “ellos mismos”, sin renegar para ello del ancestro, ilustre y cierto pero apabullante, que es el arte francés. El problema más angustioso que afrontan nuestros pintores y escultores es el de salvaguardar un arte de origen americano, que tenga acceso precisamente a una técnica de valores universales. Hacemos notar que no hay allí ninguna antinomia. No se trata de cosas exteriores: de palmeras, de playas inmensas, de negros, de selvas vírgenes, de desiertos, de miseria, de hundimiento de apariencias, de alucinaciones indígenas, de expectativa y crímenes políticos, de la naturaleza y del hombre pisoteado, maltratado pero contento como un niño, arrellanado al sol como un lagarto, siempre listo a creer, a vivir y a esperar⁷.

En esta época para Marta Traba, uno de los grandes problemas del arte latinoamericano consistía en descifrar la manera de hacer su

6 Entre las versiones que se pueden encontrar están los trabajos de Judith Márquez, Alejandro Obregón, Lucy Tejada, Ignacio Gómez Jaramillo y Juan Antonio Roda.

7 Marta Traba, “L’art contemporain en Colombie”, en *Prisme des Arts*, París, 1959. Traducido y reimpresso en *Plástica*, no. 14, Bogotá, 1959.

aporte a esa narrativa, porque de lo contrario, la pintura producida en estos países estaría condenada a enfrentar su inexistencia en una historia del arte narrada por fuera de los límites continentales. Para entender este comentario cincuenta años después, es necesario hablar del contexto colombiano de mediados de siglo. Una época en la que, a nivel cultural, esa inclusión en los presupuestos de una “universalidad” se veía como algo posible y una meta a alcanzar.

La década del cincuenta en Colombia se caracteriza por el fin de la llamada época de La Violencia, con la ubicación del General Rojas Pinilla en el poder como una tercera fuerza capaz de neutralizar la profunda contienda ideológica que agobiaba al país. El Gobierno de Rojas se ve marcado por la modernización de las estructuras sociales, mediante la estabilidad económica que trajo una de las mejores bonanzas cafeteras del siglo XX, la provechosa economía de posguerra que benefició la producción industrial, la inversión extranjera y la inversión nacional en infraestructura y medios de comunicación⁸. Según el historiador Marco Palacios, con base en esos cimientos se erigió “una elite plutocrática más heterogénea (textileros, banqueros, cafeteros, ganaderos, urbanizadores, importadores) [...] Bajo estos principios se formó una elite de poder más compacta y moderna, ajena al mundo del populismo latinoamericano”⁹.

Ante la notable ausencia de grandes exposiciones como los Salones Nacionales de Artistas y de estímulos estatales durante el periodo que va de 1948 a 1957, muchos de los artistas hicieron numerosas gestiones de manera independiente para construir una visualidad basada en códigos estéticos modernos. Estas gestiones paulatinamente fueron teniendo repercusión en la nueva elite industrial que se vinculaba a la idea de poner al día a Colombia con los procesos mundiales de modernización de todo orden¹⁰. Junto a instituciones universitarias como las de América o la

8 Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Ediciones Alborada, Editorial Nueva América, Bogotá, 1992.

9 Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*, Editorial Norma, Bogotá, 1995.

10 Marco Palacios, Frank Safford, *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, Editorial Norma, Bogotá, 2002, p. 176.

Nacional, muchas de las florecientes industrias se dedicaron a apoyar las manifestaciones de la pintura abstracta, como una nueva forma de visualidad, mediante la introducción de patrocinios a salones de arte moderno, la adquisición de pautas comerciales en revistas especializadas¹¹ o la ejecución de murales en sus instalaciones¹². Este proceso fue creciendo hasta el punto en que, en 1957, el Banco de la República demostró su interés por estas nuevas prácticas artísticas, dando apertura a su sala de exposiciones e iniciando su colección de arte con una selección de obras abstractas¹³. Al respecto de este hecho el gerente de la Biblioteca Luis Ángel Arango comentaba en su momento que “los colombianos aceptan como cosa natural que el Banco de la República desempeñe este papel en la vida intelectual del país, porque al fin y al cabo de idéntico modo proceden, aunque en escala inferior, otras empresas nacionales”¹⁴.

Hablando sobre una de las primeras muestras presentadas en la sala de exposiciones del Banco de la República, Eugenio Barney Cabrera daba luces sobre la adopción del arte abstracto en el país: “dentro de esta corriente universalista del arte actual, y, en particular, el arte del grupo más joven de colombianos [...] se encuentra [...] un pluralismo de las sociedades contemporáneas”¹⁵. Dicho pluralismo, o cosmopolitismo, se pretendió llevar a muchas esferas de la realidad nacional a través de diversos medios, como por ejemplo la televisión o la radio, que se dedicaron a divulgar y promover una conciencia colectiva regida bajo una idea

-
- 11 Para el caso de la revista *Plástica* algunas de las empresas que pautaron fueron Shell Colombia, Avianca, Nacional de Seguros y Esso Colombia.
 - 12 Entre éstas se encuentran empresas como Bavaria (*Composición en Ogres* de Eduardo Ramírez Villamizar), Postobón (*Electrón Negro* de Luis Fernando Robles) y el Banco de la República (*Sin título* de Alejandro Obregón).
 - 13 Véase Silvia Suárez, “Salón de Arte Moderno 1957: 50 años de arte en la BLAA”, en *1957, Salón de Arte Moderno*, Catálogo de la Exposición, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 2007, pp. 8–13.
 - 14 Jaime Duarte French, “El más extraño banco del mundo”, en *Revista Américas*, no. 2, Washington, febrero de 1960, p. 24.
 - 15 Eugenio Barney Cabrera, “Arte y artistas en la Biblioteca Luis Ángel Arango”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, no. 2, marzo de 1958.

determinada de cultura¹⁶. De igual manera, la promoción de las artes plásticas se percibía como algo natural por parte de la elite, que demostraba con ello la inclusión de Colombia en el modelo de sociedad moderna, modelo deseado en la medida en que era la expresión de una alta cultura que a finales de los cincuenta se percibía como “a la vanguardia de las demás artes creadoras en Colombia”¹⁷.

1957 es el año en el que se consolidan ante el público colombiano los procesos de renovación de los lenguajes estéticos, gracias a la apertura de la sala de exposiciones de la Luís Ángel Arango y al reinicio del Salón Nacional de Artistas, evento en el que empezaron a premiarse las obras de corte moderno¹⁸. Por la misma época, la producción plástica colombiana se convierte en un valor de exportación por cuenta de un número creciente de exposiciones internacionales y varios reconocimientos provenientes de instituciones legitimadoras como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o la Fundación Guggenheim. Entre las numerosas relaciones internacionales llevadas por el circuito de arte colombiano de mediados del siglo XX, vale la pena subrayar los premios de pintura otorgados por la fundación Guggenheim a Alejandro Obregón y a Eduardo Ramírez Villamizar en 1956 y en 1958¹⁹; la adquisición en 1956 de una obra de este último artista por

16 Por ejemplo, en el Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional se leía: “Y cuando esta dirección se orienta en el sentido de educar a un pueblo y de llevar hasta él, en una forma espontánea y fácil, un caudal de conocimientos, una dirección espiritual y un concepto unitario de vida, se puede afirmar que se está sirviendo en un campo en el que cualquier esfuerzo adquiere amplias repercusiones sociales”. Véase Redacción B.P.R.N. “Televisión”, *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional*, no. 116, febrero de 1954.

17 “La pintura, hoy por hoy, quizá se haya colocado a la vanguardia de las demás artes creadoras en Colombia. Por lo menos podemos afirmar que son los pintores quienes se dedican con más fervor a la creación, los que más trabajan y los que más presencia hacen con sus obras ante el público”. Clemente Airó, “En el Museo Nacional, El X Salón de Artistas Colombianos”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, octubre 13 de 1957, p. 3.

18 En dicho Salón reciben medallas de oro Enrique Grau, Lucy Tejada y Hugo Martínez por sus obras *Elementos para un eclipse*, *Mujeres sin hacer nada* y *Forma Mística*, respectivamente.

19 Con las obras *Velorio* y *Horizontal Blanco y negro*.

parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York²⁰; la participación de una comisión de artistas colombianos en la Bienal de Venecia en 1958²¹; en 1960, la organización de la exposición de arte colombiano para ser mostrada en Washington y Miami²²; y en especial, el constante flujo de artistas colombianos a exponer en las instalaciones de la Unión Panamericana debido a la cercana relación de su director, José Gómez Sicre, con Marta Traba. Bajo estas circunstancias es apenas natural suponer que los artistas colombianos, en términos generales, compartían el postulado de Marta Traba, al considerar como una posibilidad real la escritura de un capítulo de la historia del arte “universal” por parte de los artistas latinoamericanos.

Desde la perspectiva propia de los años setenta, este creciente número de muestras internacionales que promovían el arte abstracto como el epítome de los procesos culturales llevados a cabo en los diversos países del continente, podría ser explicado por la cada vez más cercana relación de estos países con el ámbito cultural estadounidense que, como se mencionó anteriormente, en el caso colombiano se manifestaba en una relación muy cercana entre los organizadores de exposiciones en Bogotá y los gestores culturales de la Unión Panamericana en Washington. Respecto a los estímulos al arte abstracto y la producción intelectual moderna que hacía énfasis en las especificidades de las disciplinas trabajadas, Néstor García Canclini indica que éstos funcionaban como parte integral de una campaña ideada desde los Estados Unidos para “difundir una experimentación formal aparentemente despolitizada, sobre todo [en el caso de manifestaciones como las que se incluyeron dentro del] expresionismo abstracto, como alternativa al realismo social”²³. En cuanto

-
- 20 Su obra *Blanco y Negro* pasa a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 21 Las obras expuestas en la Bienal hacían parte de una selección de 20 artistas colombianos entre los que se destacaban Judith Márquez, Marco Ospina, Carlos Rojas, Fernando Botero y Eduardo Ramírez Villamizar.
- 22 La exposición se llamó *3500 años de arte colombiano*. Muestra inaugurada en la Galería Lowe de la Universidad de Miami y comprende trabajos desde el periodo prehispánico hasta el contemporáneo.
- 23 Néstor García Canclini, *Producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*, Siglo XXI Editores, 1990.

a esta afirmación, en el caso colombiano se puede ver cómo paulatinamente se va desplazando a los artistas que están vinculados a las ideas del muralismo mexicano, para dar paso a la generación que procura renovar los lenguajes de las artes plásticas.

Como complemento a la idea de la intervención de los Estados Unidos en las prácticas culturales de América Latina, en 1974, la revista estadounidense *Art Forum* publicó el artículo titulado “Expresionismo abstracto, arma de la guerra fría”. En el texto se expone la manera en que los grandes museos de ese país responden directamente a los intereses de su elite industrial, al ser ésta su patrocinador; también señala la manera en que instituciones como la USIA, la CIA y el MOMA utilizaron la industrial cultural de los Estados Unidos como una herramienta de propaganda de sus modelos ideológicos a nivel mundial. Sobre este último punto la historiadora de arte Eva Cockcroft escribe:

... los propósitos de la CIA en apoyar actividades intelectuales y culturales a nivel internacional no se limitaban al espionaje o al establecimiento de contactos con los líderes intelectuales extranjeros. Especialmente, la CIA buscaba influenciar la comunidad intelectual internacional y presentar una fuerte propaganda de los Estados Unidos como una sociedad “libre” en oposición a lo “regulado” del bloque comunista [...] agencias gubernamentales como la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), la CIA y los proyectos culturales del MOMA podían proveer la financiación, los argumentos y las exposiciones necesarias para venderle al resto del mundo los beneficios de la vida capitalista.²⁴

Como hemos visto, en el caso colombiano la institución de estos modelos de progreso y

24 Eva Cockcroft, “Expresionismo abstracto, arma de la guerra fría”, *Art Forum*, vol. 15, no. 10, Nueva York, junio de 1974.

civilización fundados sobre un esquema capitalista, se fue construyendo a lo largo de la década de los cincuenta para establecerse plenamente en la década de los sesenta con la implementación de *La Alianza para el progreso*. Ante la posible influencia que la Revolución cubana pudiera llegar a tener en el resto de países de América Latina, en 1961 John F. Kennedy anuncia que este programa invertirá a lo largo de la década 20 000 millones de dólares para mejorar las condiciones materiales de sus vecinos del sur a través del capitalismo.

En la década de los sesenta el país estaba sumido en el acuerdo bipartidista del Frente Nacional, que buscaba la definitiva reconciliación ante la contienda de los partidos tradicionales, mediante la alternación del poder político y el acercamiento a las regiones. Para la época hubo un cambio en el panorama interno debido a una fuerte inversión en mejoras educativas, la creación de nuevas vías y el fortalecimiento de los medios de comunicación. Sobre esto, el historiador David Bushnell afirma que los diversos puntos del país “alcanzaron un sentido de cultura nacional sin precedentes”, pero al mismo tiempo los problemas aún sin resolver se volvieron cada vez más evidentes²⁵. En las ciudades este acuerdo se ve traducido en una aparente inmovilidad, propia de un país que tiene su futuro predeterminado y, quizás debido a esto, se puede apreciar una creciente influencia en la intelectualidad local de las discusiones políticas internacionales. Para este momento los movimientos izquierdistas se comienzan a gestar en las universidades como posibles soluciones a los problemas latentes²⁶.

Sobre los años que separan la pintura de Ramírez de la obra de Beatriz González, en el ámbito artístico, se podría decir que es un periodo de transición entre la generación protagonista de los cincuenta y la que protagonizará los setenta. Es un periodo que por el aumento de los flujos de información se caracteriza por

25 David Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, Editorial Planeta, Bogotá, 1996.

26 Carlos Uribe Celis, óp. cit.

la experimentación formal de los nuevos artistas a partir de las lógicas de las vanguardias internacionales²⁷. En términos generales, Marta Traba brinda una caracterización de la época en su libro *Mirar en Bogotá*, que recoge su trabajo crítico de este periodo en particular. En la introducción comenta:

... se trata de un material que procesa años de mediocridad plástica [...] Había que andar con pies de plomo para no resbalar por este tembladeral: pocos signos de talento, algún ahínco respetable en el trabajo y nada parecido a ese resplandor que repartirá Botero desde su exposición en marzo del 64 y que deberá compartir con el ingenio centellante de nuevas figuras como Beatriz González y Norman Mejía.²⁸

A pesar de lo rotundo de la afirmación, y siendo un argumento que evidentemente habría de revisarse con atención, este texto sirve para darnos una noción del panorama en el que Beatriz González comienza su trabajo. Esos años de “mediocridad plástica” se podrían entender como el momento en el que la nueva generación de artistas locales se ve opacada por la participación en el ámbito internacional de los artistas colombianos que forman la nómina del libro *Seis artistas contemporáneos*²⁹. Paralelamente al trabajo desarrollado en torno a la conjugación de fórmulas experimentales propias de las vanguardias, se comienza a ver con sospecha el pensamiento que se distancia de las políticas culturales estadounidenses. Es a partir de ese contexto que, para un artista que está comenzando su carrera en Colombia a principios de los sesenta, esa noción de universalidad se verá como algo cada vez más ajeno y distante.

Marta Traba es probablemente la persona que más ha reflexionado sobre el trabajo de los dos artistas que protagonizan este escrito, en diferentes momentos, el trabajo de ambos tuvo correspondencias con los proyectos críticos a los que la

27 Véase Julián Serna, “Si las paredes hablaran”, en *Beatriz Daza, hace mucho tiempo*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2008.

28 Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.

29 Marta Traba, *Seis artistas contemporáneos*, Ediciones Antares, Bogotá, 1963. En este libro se reseñan los trabajos de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Enrique Grau y Guillermo Wiedemann.

escritora se vinculó. A través del trabajo de una figura como Traba se podría hacer un seguimiento del desarrollo de la guerra fría en términos intelectuales a nivel latinoamericano. Una guerra que polarizó la producción cultural e intelectual entre La Casa de las Américas en Cuba y el MOMA, junto con la Unión Panamericana, en los Estados Unidos. Durante la década de los cincuenta Traba se vincula a las propuestas de las vanguardias internacionales gracias a sus estudios en Francia y a las relaciones que establece con Washington, es desde ahí que encamina sus esfuerzos por universalizar el arte colombiano. En un segundo momento, Traba establece una cercana relación con el escritor Ángel Rama y toda la actividad intelectual impulsada desde Cuba.

Es en la Casa de las Américas donde se gesta en Traba una desilusión ante el sueño moderno, al vislumbrar que el pensamiento artístico no puede interactuar en los mismos términos con los centros desde donde se construye la historia del arte “universal”. A partir de ahí genera su *Teoría de la resistencia*, un modelo axiomático para seguir haciendo arte después de la caída de la utopía moderna. La Resistencia se constituye como una reacción en contra de la “cultura global generada por sociedades altamente industrializadas”³⁰, resaltando que las condiciones en las que se generan unos determinados productos culturales son completamente distintas entre los países y, por lo tanto, las búsquedas tienen que responder a las circunstancias y necesidades específicas del lugar en donde se producen. La reformulación del proyecto crítico de Traba, que pasa de la integración al distanciamiento con respecto al relato universal, responde al problema de cómo puede existir la construcción cultural del arte en América Latina, a pesar de no encajar del todo dentro de la cultura “universal”³¹.

Respecto al trabajo de Beatriz González, Marta Traba afirmaba en la década de los setenta: “[es una] reflexión continua, curiosa, aguda, de la vida

30 Marta Traba, “El arte de la resistencia”, en *Eco*, no. 181, Buchholz, Bogotá, noviembre de 1975.

31 Véase Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas en América Latina, 1950–1970*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.

colombiana, se constituye en el mayor intento nacional de comprensión de una forma particular de vida”³². Con la utilización de las imágenes producidas en el entramado cultural colombiano, los artistas buscan analizar la sociedad en la que se produce esta imaginería, develando aquellos signos que llegan a estar tan arraigados que no se perciben a simple vista. En cierta forma, gracias a este tipo de metodología, a partir de 1967 se empezó a hablar de Beatriz González como una “artesana pop”³³, porque en ese momento la artista partía de este repertorio de imágenes preexistentes para reproducirlas con una técnica propia del país. Como una postura frente a la forma en que la industrialización se había dado en este territorio, la artista utiliza materiales industriales de una manera artesanal, para construir unas pinturas a partir del signo de precariedad. La precariedad de un país que se industrializa según unos modelos que no está en condiciones de alcanzar.

Para ese momento, Beatriz González es quizás la artista colombiana con una mayor comprensión de los procesos sociales en los cuales estaba inscrito su hacer. En obras posteriores, cuando copia sobre muebles artesanales iconos de la historia del arte europeo, da cuenta de que el acceso a esa “universalidad” está limitado a las formas disponibles y a la traducción de esos modelos en usos locales. A partir de la conciencia de la distancia latente entre los artistas colombianos y los centros desde donde se produce el relato del arte “universal”, se plantea el arte colombiano como el “hijo natural” de la historia del arte. Un hijo no reconocido, que no posee las condiciones para producir las ideas originales que su padre le exige para incluirlo en sus esquemas de progreso. Sobre esto, la artista comenta en una entrevista que:

Me siento precursora de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad. O sea, un arte provinciano sin horizontes, condenado por aquel lugar común: el arte internacional.³⁴

32 Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1977.

33 Marta Traba, “Beatriz González”, en *Beatriz González, una pintora de provincia*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1988.

34 En entrevista con Marta Traba, Catálogo de la Exposición Retrospectiva “Beatriz González 1962–1984”, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1984.

Este arte “provinciano” es una producción plástica que vira su mirada a la realidad circundante para generar una reflexión sobre los problemas específicos de la cultura de la que parte, mientras renuncia a las búsquedas del arte universal³⁵. Este retorno a la realidad local marcó buena parte de la producción plástica colombiana de los años setenta, y desde ésta se construyeron muchas de las reflexiones de los artistas entorno al país. En los setenta, cuando por diversas coyunturas históricas se alcanza un sentido de cultura nacional, se hacen latentes varios de los problemas y temas sin resolver. A partir de estos problemas, varios artistas reformularon el carácter de su práctica, al volverse figuras comprometidas con su entorno para resaltar con su producción plástica varios de estos conflictos. Siguiendo la línea trazada por González en los setenta, se vieron trabajos vinculados a la realidad del país como los de Clemencia Lucena, o las obras *Colombia-cocacola* de Antonio Caro o *Primera lección* de Bernardo Salcedo.

Para concluir la comparación entre *El Dorado No. 2* de Eduardo Ramírez Villamizar y *La historia extensa de Colombia, Tomo 2* de Beatriz González, es preciso señalar la diferencia fundamental que separa estos dos trabajos. Esta diferencia radica en el discurso de nacionalidad que cada pintura asume. Cuando Ramírez toma ciertos elementos de la historia cultural del país para sintetizarlos en formas que brinden nuevas conjugaciones al lenguaje pictórico, proyecta la producción cultural dentro de un esquema de progreso fundamentado en la racionalidad. Una década después, González fija su mirada sobre las relaciones culturales que construyen el contexto en el que se desenvuelve, para reflexionar sobre el presente del país. Mientras Ramírez ve lo que el país idealmente puede llegar a ser, González mira una forma cultural particular en la vida colombiana.

35 “Me siento bien, vinculada a la historia de una provincia, y no a las satisfacciones universales, en la búsqueda de una verdad, de los artistas universales”, *Ibíd.*

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ*

Proyecto Historia, arte y naturaleza

LAS GUERRILLAS DE LA MEMORIA**

¿Cómo recuperar —en tiempos de la globalización e individualización—, una conciencia histórica? Ya sabemos: no hay un acceso directo al pasado, a “lo que realmente pasó” y lo que “realmente dijo”.

Toda historia es una construcción. Y los planos de esa construcción son establecidos hoy. Así como los horizontes del futuro remiten a la memoria histórica como una delimitación de lo posible, así, a la inversa, la memoria sólo se interroga a partir de las preguntas actuales.

* WILLIAM A. LÓPEZ ROSAS. Literato, Comunicador Social y Magister en Historia y Teoría del Arte. Fue catedrático del Departamento de Artes de la Universidad de los Andes y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Desde 1993 y hasta el 2000, trabajó en el área educativa del Museo de Arte del Banco de la República de Colombia, y desde el 2000 hasta el 2002, dirigió la División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia; también fue director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 2006–2007. En esta misma institución, entre el año 2003 y hasta el 2006, coordinó el grupo gestor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, siendo su primer director entre el 2006 y el 2008. En la actualidad, es profesor asistente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, y coordina el grupo de investigación “(dos puntos) Taller Historia Crítica del Arte”, con el cual ha realizado varios proyectos de investigación dentro de los cuales se desatacan: *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*, 2008, *Cartografía: estado de los archivos artísticos en Colombia*, 2009. También hace parte del grupo de investigadores reunidos en la Red Conceptualismos del Sur.

** Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional de Colombia. Este artículo fue escrito como presentación de la quinta versión del ciclo de exposiciones Arte y Naturaleza, organizado preliminarmente entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, el Instituto Goethe y el Jardín Botánico de Bogotá. En esta oportunidad, la muestra se realizó en las instalaciones de la Quinta de Bolívar entre el 17 de septiembre y el 23 de octubre de 2005. Véase el *Catálogo general de exposiciones en la galería Santa Fe y otros espacios 2005*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005, pp. 210–249.

En definitiva, la elaboración de una memoria histórica y de unos horizontes de futuro parecen ser un mismo trabajo.

—Norbert Lechner¹

0.

El *Proyecto Historia, arte, naturaleza*, que con esta exposición llega a su quinta versión², si se siguiera la lógica histórico-temporal de la periodización establecida por los historiadores modernos del arte en nuestro país, podría entroncarse en una larga *tradición* del arte colombiano³. Esta tradición, constituida por una

-
- 1 Norbert Lechner, “Orden y memoria”, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills, compiladores, *Museo, memoria y nación*, Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, p. 79.
 - 2 La primera versión de este evento fue curada por Rafael Ortiz y se realizó en el año 2000, en el Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, y bajo el título *Arte contemporáneo en exteriores. Medidas naturales*, presentó obras de Pablo Julián Adarme, Milena Bonilla, Antonio Caro, Juan Carlos Delgado, Antonio Díez, Fernando Escobar, Humberto Polar, Manuel Quintero, Martín Alonso Roa, Pedro Ruiz y el *Grupo Silicona* (Ximena Velásquez, Paulo Licona y Camilo Turbay). Véase el título *Arte contemporáneo en exteriores. Medidas naturales*, Instituto Goethe / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2001.
 - 3 La historia moderna del arte en Colombia, que acaso fue fundada por Gabriel Giraldo Jaramillo (1916–1978), con *La Miniatura en Colombia* (Universidad Nacional de Colombia, 1946) y *La Pintura en Colombia* (Fondo de Cultura Económica, 1948) y continuada unos años más tarde, entre otros, por Luis Alberto Acuña (1902–1992) en los tomos dedicados a “Las artes en Colombia”, dentro de la *Historia Extensa de Colombia* (Ediciones Lerner, 1967), definitivamente canonizó su periodización con la *Historia del arte colombiano* (Salvat, 1988). Esta última obra, dirigida por Eugenio Barney Cabrera (1917–1980), plantea implícitamente una continuidad entre los procesos culturales que se desarrollaron en el mundo colonial y los que, durante la primera parte del siglo XIX, protagonizaron los artistas republicanos, hasta llegar a aquellos que constituyeron los artistas propiamente modernos, sin olvidar claro los que configuraron los artistas académicos al final del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta periodización, aunque jugó un papel fundamental en la construcción de la hegemonía estética del arte moderno, hoy debe ser sometida a una rigurosa crítica, en primera instancia, por los anacronismos a que son sometidos, por fuerza, los procesos de constitución de los objetos de la historia del arte, entre ellos la noción misma de obra de arte y, más allá, por los fuertes nexos que tiene con la historiografía oficial que orgánicamente sustenta el proyecto de nación que las elites políticas configuraron durante el Frente Nacional.

prestigiosa serie de instituciones, artistas y trabajos, arrancaríamos, sin ninguna duda, según los historiadores modernos del arte, en el siglo XVIII, precisamente con la escuela de dibujantes que José Celestino Mutis (1732–1808), fundó para dar cuenta de las actividades científicas de la Expedición Botánica; continuaría, a mediados del siglo XIX, con la Comisión Corográfica, conformada por el geógrafo italiano Agustín Codazzi (1792–1859), al lado de los científicos Manuel Ancizar (1812–1882), José Jerónimo Triana (1826–1890), y los artistas Carmelo Fernández (1809–1887), Manuel María Paz (1820–1902) y Enrique Price (1819–1863); el siglo XIX se cerraría, según estos historiadores, con la emergencia y consolidación de *El Papel Periódico Ilustrado*, que bajo la dirección de Alberto Urdaneta (1845–1887), además, habría materializado la iconografía del proyecto de nación de la Regeneración, articulado precisamente a partir de una versión hispánica de la historia, una concepción verista del arte y una perspectiva centralista de la administración del Estado y del territorio⁴.

En el siglo XX, dentro de esta línea argumentativa, la conjunción de los artistas e intelectuales de todos los órdenes alrededor del estudio, reflexión y representación de los objetos naturales y culturales asociados a estos tres ejes conceptuales, además de producir un gran número de obras ligadas al paisaje, la pintura histórica y neocostumbrista, habría abierto, en las décadas más recientes, un espacio muy significativo para la articulación de nuevas y tal vez más agudas y críticas visiones sobre las relaciones del sujeto, la memoria histórica y el territorio, en el marco de una crisis generalizada del desarticulado y contradictorio proyecto de nación que las elites políticas y económicas han intentado imponer en las últimas tres décadas del siglo XX.

Esta tradición, construida por los historiadores modernos del arte en Colombia, hace parte de

4 Un texto que encarna de forma paradigmática esta sintaxis temporal es “La pintura de historia en Colombia”, de Camilo Calderón Schrader, véase *Revista Credencial Historia*, No. 170, Bogotá, febrero de 2004, p. 319. Aunque este trabajo no tiene otra pretensión que la de realizar un inventario de las obras más significativas dentro del género de la pintura histórica en el arte colombiano, sus hitos, la forma de organización del material y los autores que toma como referencia reafirman y reproducen la tradición construida por la historia moderna del arte en nuestro país.

una configuración más general que persiste en encontrar las raíces del arte nacional en la sociedad colonial, cuyo principal representante sería Gregorio Vásquez (1638–1711). Su continuidad *lógica* en la sociedad republicana, estaría protagonizada por artistas como Pedro José Figueroa (1770–1836), Ramón Torres Méndez (1809–1885) o José María Espinosa (1796–1883), quienes habrían prefigurado la matriz cultural fundamental del quehacer artístico de allí en adelante, alrededor de la hegemonía cultural que las elites sociales y económicas aseguraron definitivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a través de la estructura bipartidista.

En el siglo XX, los paisajistas, así como los artistas académicos ligados al neocostumbrismo e incluso los denominados *Americanistas*, de la generación siguiente, habrían dado continuidad a la tarea de constitución del arte nacional para dar paso y sentido a la culminación de este proceso, liderado por los artistas modernos, quienes además, en clave internacional, habrían cerrado esta dinámica de forma coherente y por demás autónoma.

Sin embargo, esta larga tradición está fundada sobre una continuidad ficticia, en tanto la construcción del arte en Colombia nunca ha respondido verdaderamente a la lógica de configuración de una tradición. Como ocurre en otras sociedades subalternas, la relación de una generación de artistas con la siguiente, más allá de revisar algunos tópicos puntuales dentro de la historia del arte en Colombia, nunca se ha presentado dentro de las pautas de construcción de una memoria artística colectiva y de legados simbólicamente *esenciales* para todas las instituciones del arte y sus públicos a lo largo del tiempo, sino en una articulación más o menos desestructurada y ahistórica con los procesos artísticos internacionales. El arte en Colombia, por otra parte, tampoco se ha configurado dentro de la lógica de un canon artístico

que permita las dinámicas de continuidad y ruptura, propias de las tradiciones culturales de otras naciones. Así, el fundamento de la elaboración de la obra de arte, más que sobre la base de un cosmopolitismo maduro y culturalmente autónomo que habría podido, además, pensar críticamente lo propio, se ha dado en el marco de un esnobismo inconsciente pero estratégicamente amnésico y, por ello mismo, completamente alejado de la reflexión sobre la historia de los procesos sociales y, en particular, de los procesos del arte en el ámbito específicamente nacional.

En Colombia, la densidad social de la memoria sobre los procesos del arte es tan delgada y frágil como la solidez de las instituciones artísticas; corresponde, por supuesto, al lugar institucional que la memoria ocupa de forma general en el conjunto total de la sociedad. En este sentido, el papel que ha jugado la historia del arte *colombiano* al nivel colectivo es más bien marginal y socialmente reducido a un pequeñísimo grupo de interesados que no reúne ni siquiera a la totalidad de los artistas ni, por supuesto, a un conjunto significativo de aficionados. Si bien es cierto, la historia del arte como práctica disciplinaria, en todas sus vertientes, tanto teóricas como temáticas, ha jugado un papel fundamental dentro de las dinámicas de configuración del campo cultural. Su desempeño, más allá del ámbito académico, no ha sido culturalmente significativo; es decir, no ha podido jugar un papel activo ni dentro de los procesos de formación del artista ni en el marco de las dinámicas de constitución de una memoria colectivamente compartida con respecto a las series artísticas. Un ejemplo, paradigmáticamente dramático de esta situación, lo encarna la actual exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que, con un gran esfuerzo institucional, narra la historia del arte en Colombia, precisamente desde la perspectiva de la historia moderna, sin lograr configurar alrededor suyo ni la legitimidad ni la

resonancia colectivas que una muestra de este tipo ocupa en otras sociedades, precisamente por la imposibilidad de superar las problemáticas ideológicas en donde ella se presenta⁵, en particular las que están relacionadas con las dinámicas de exclusión y diferenciación de la cultura letrada; otro ejemplo estaría encarnado en el papel absolutamente marginal que ocupa la historia del arte colombiano dentro de los programas curriculares a nivel de la educación formal en todos los niveles (primaria, secundaria y universitaria).

Así, aunque en la última década varias instituciones centrales del campo artístico colombiano se hayan preocupado por configurar un cuerpo documental, visual, histórico y teórico alrededor de la relación entre la historia, el arte y la naturaleza, precisamente desde la perspectiva de la historia moderna del arte antes esbozada, este legado no ha podido permear los procesos actuales de configuración de las obras de arte⁶. Su impacto social no trasciende los límites de un público especializado que, por supuesto, sólo incluye un número reducidísimo de artistas.

Es consecuencia, la *conciencia histórica* de nuestros artistas no se define, entonces, dentro del cuerpo de una memoria crítica de larga duración, sino como un acercamiento al pasado, de orden pragmático y puntual, encerrado en los límites de un presente sistemáticamente refractario a la instauración de la memoria, como un sustrato esencial de la vida cotidiana a través de la idealización del pasado, como sucede con el arte academicista de las primeras dos décadas del siglo XX, o a través de la desfiguración humorística de la ironía caricaturesca, como sucede con el arte propiamente moderno.

5 Véase Gonzalo Sánchez Gómez, “Memoria, museo y nación” y Beatriz González, “¿Un museo libre de toda sospecha?”, en Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills, compiladores, óp. cit.

6 Quien haga memoria encontrará el título de varias exposiciones profundamente comprometidas con el interés por la relación entre la historia, el arte y la naturaleza: *Spurensuche. Viajeros alemanes en tierras latinoamericanas* (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996), *Erwin Kraus. Fotografías* (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998), *Poesía de la naturaleza* (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998), *El regreso de Humboldt* (Museo Nacional de Colombia, 2001) y *Ojos Británicos* (Museo Nacional de Colombia, 2002), entre otras muestras, constituyen un esfuerzo enorme por establecer un *corpus* de memoria que podría servir como referente de sentido fundamental para los artistas.

Precisamente en esta segunda vertiente, las obras de artistas como Débora Arango (1907), Beatriz González (1938), Gustavo Zalamea (1951), Doris Salcedo (1958) y José Alejandro Restrepo (1959), se inscriben de forma particularmente significativa a contrapelo de la situación cultural de la memoria en el ámbito colombiano. Y de forma excepcionalmente madura dentro de la escena artística, estos artistas han estructurado buena parte de su poética trajinando con los discursos de las ciencias sociales sobre la memoria, instaurando sospechas sobre sus verdades desde un acercamiento paródico a la estética del pasado que subyace en la historia oficial. Aunque sus trabajos no trascienden ni plantean una alternativa a esta estética, sí enuncian una fuerte crítica a las iconografías que el arte en nuestro medio ha configurado no sólo a propósito de las elites, las clases populares, la violencia, el territorio, la naturaleza, los procesos políticos sino, incluso, el arte mismo. Su visión paródica de los relatos y discursos históricos artísticamente configurados, no logra dismantelar la estética de las narrativas históricas oficiales y académicas sobre las que se erige la hegemonía cultural de las elites, pero constituye un referente crucial en tanto abre una senda de resistencia estética a la hegemonía de la representación oficial de la historia.

Ya sea por la condición subordinada que el arte ocupa a nivel disciplinario con respecto a la historia, o por la ausencia de una tradición artística críticamente configurada, los autores plásticos no han podido trascender la visión estética vertical y elitista desde la cual se han elaborado la mayoría de las interpretaciones históricas del pasado de nuestro país. La sospecha y la ironía se han instaurado, en consecuencia, como las únicas estrategias poéticas para abordar el pasado. Ante la imposibilidad de hablar desde una memoria disidente orgánicamente configurada, sus obras apelan a la retórica de la caricatura y la parodia. Sus planteamientos

poéticos podrían asimilarse a una guerrilla paródica de la memoria, dentro de la cual el pasado es tratado sin distanciamiento épico y los protagonistas de la historia aparecen en su más extrema humanidad, en el marco de una poética que no respeta ni la unidad de los estilos ni la coherencia de los géneros.

1.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), Mijaíl Bajtín (1895–1975) planteó una relación profunda entre lo que él denominaba *literatura carnavalizada* y los rasgos genéricos del dominio de lo cómico-serio que aparecen, precisamente, como resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo⁷. El primer rasgo de todos los géneros cómico-serios es una nueva actitud hacia la realidad; Bajtín dice:

... su objeto, o lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la *actualidad* más viva y a menudo directamente cotidiana⁸.

El objeto de su representación se da sin distanciamiento épico o trágico alguno; aparece no en el distante pasado absoluto del mito y de la tradición, sino al nivel de la actualidad familiar de los coetáneos. Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan de forma deliberada y manifiesta en estos géneros, y actúan y hablan en la zona del contacto familiar de la contemporaneidad inconclusa.

La segunda característica de los géneros cómico-serios está vinculada con la primera; estos géneros, dice Bajtín:

... no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan *conscientemente* en la *experiencia* (aún no lo suficientemente madura) y en la *libre invención*; su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es

7 Véase, Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986, p. 152.

8 *Ibíd.*

profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora⁹.

El tercer rango de los géneros cómico-serios es la deliberada heterogeneidad de estilos y de voces. Así, según Bajtín, estos géneros niegan la unidad de estilo de los grandes géneros serios: la epopeya, la tragedia, la lírica, la alta retórica. Los caracteriza, entonces, una pluralidad de tonos: la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo y, adicionalmente, la combinación de géneros (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados), de prosa y verso, de los dialectos y las jergas vivas.

La naturaleza dialógica de todos sus elementos, desde los mínimos hasta los más complejos, desde la relación entre unidades elementales hasta la configuración de relaciones de orden cronológico, está signada por la emergencia de dos o más posiciones frente a un aspecto de la realidad, de la tradición, de la memoria. En resumidas cuentas, el discurso bifocal juega el papel principal dentro de estos géneros; en la palabra del otro, en el discurso ajeno, el autor introduce una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación original. Bajtín afirma:

La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces¹⁰.

La parodia, así, es una de las formas discursivas más profundamente afines a los géneros cómico-serios. En este sentido, la ironía es el recurso retórico fundamental en tanto la palabra del otro se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles. Al distanciamiento y objetivación del discurso del otro, además se suma una valoración implícita que lo descoloca y lo replantea en otro orden, en otra dirección del sentido.

9 *Ibíd.*, p. 153.

10 *Ibíd.*, p. 270.

2.

La parodia en el ámbito de las artes plásticas tiene un valor esencial, particularmente dentro del llamado arte moderno. ¿No son acaso parodias visuales los escandalosos lienzos que Edouard Manet (1832–1883) mostró al público parisino a partir de 1863? Y las obras de Marcel Duchamp (1887–1968), ¿no son acaso parodias escultóricas en el más riguroso de los sentidos? En estos trabajos, la palabra del otro es fundamentalmente la palabra de la gran tradición artística europea que, como lúcidamente señala Bajtín, se da sin distanciamiento épico o trágico alguno, en la zona de contacto de la contemporaneidad. Su relación con ella es radicalmente crítica y, por ello mismo, reveladora. Por último, estas obras abandonan la intención de construir una unidad estilística y abiertamente mezclan géneros y temáticas, formatos y materiales. La impronta general de sus planteamientos, así, siempre está configurada a través de la ironía plástica.

En el ámbito colombiano, la parodia plástica aparece, en principio, como un recurso asociado principalmente a la segunda generación de artistas modernos¹¹; es decir, a la de aquellos que, nacidos en los años treinta, al arrancar la década de los sesenta empezaban a mostrar sus trabajos, y ya para los años setenta estaban plenamente reconocidos dentro del campo artístico. Sin duda, autores como Bernardo Salcedo (1939), Beatriz González o Álvaro Barrios (1945), entre otros, plantearon la estructura de casi todas sus obras a partir de la parodia plástica. Su relación con la tradición, como lo

11 Aunque en las dos generaciones de artistas inmediatamente anteriores, la parodia, particularmente la parodia de los géneros tradicionales del arte, aparece como recurso creativo, su presencia no es sistemática ni masiva. En este sentido, los trabajos que realiza Alejandro Obregón (1920–1992), al finalizar la década de los años cuarenta y durante buena parte de la siguiente, pueden interpretarse como verdaderas parodias visuales, específicamente del bodegón (piénsese en *Estudiante muerto (El velorio)* de 1956, por ejemplo) y el paisaje prefiguran el derrotero de la siguiente generación. Precisamente, la médula central de sus aportes está ubicada, como lo mostró fehacientemente Carmen María Jaramillo, con respecto a (i) la reformulación del espacio pictórico predominante en el arte nacional hasta la década de los años cuarenta, (ii) el replanteamiento de la noción de paisaje vigente en la primera mitad del siglo y (iii) la construcción de una posición insular frente a las dinámicas políticas de su generación. Véase Carmen María Jaramillo, *Obregón. El mago del Caribe*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, p. 8.

señala Bajtín a propósito de la literatura, está enmarcada por una carnavalización de los legados plásticos de la cultura europea del arte, potenciada, acaso, por la conciencia de ser sus herederos en la provincia. Es decir, por la perspectiva de una subalteridad subversiva pero, al mismo tiempo, normalizada.

De todos los artistas de esta generación, tal vez sea González la que más consciente e insularmente ha planteado una obra explícitamente desarrollada a partir de la reflexión sobre el canon artístico nacional. En particular, su serie *Héroes de la historia extensa de Colombia*, dialoga en clave paródica con la iconografía a través de la cual los artistas decimonónicos construyeron la imagen de los líderes políticos¹². Su relectura de esta serie plantea una triple acción: (i) de un lado, señala certeramente su artificialidad; (ii) por otra parte, destruye su heroicidad y la distancia épica que tan eficazmente configuró la pintura académica decimonónica; y (iii) muestra a los héroes republicanos como verdaderamente contemporáneos y abiertamente ideológicos. Es posible que su crítica al discurso pictórico decimonónico sea coherente con la instauración de las nuevas formas de hegemonía cultural inauguradas por los grupos sociales que desplazaron del poder a las antiguas oligarquías durante el Frente Nacional, y por ello mismo, encerrada en los límites ideológicos y sociales de ésta; es decir, férreamente comprometida con una perspectiva artística todavía restringida y excluyente, sobre todo porque nunca hizo un llamado explícito a nuevos públicos y sólo integró en su propuesta plástica una reflexión sobre el gusto popular de forma aséptica y distanciada. Así, aunque su trabajo reproduce el carácter visual y elitista de la estética oficial, con base en la cual se constituyó la configuración visual de la hegemonía política y cultural de las elites liberales y conservadoras, sí logra establecer una pauta rigurosa de la acción plástica que las posteriores generaciones de artistas tomarán como un referente a seguir

12 No es casual que esta autora, además, haya liderado el proyecto de construcción de la historia de la caricatura en Colombia. Su investigación, realizada dentro de la Sección de Artes Plásticas del Banco de la República, no sólo exploró la riquísima obra de los caricaturistas nacionales, sino que configuró un escenario de investigación que debe estudiarse durante las próximas décadas.

para establecer formas más radicales de crítica y acción plástica frente al discurso de la historia oficial.

3.

Las obras que hacen parte del *Proyecto Historia, arte y naturaleza*, tanto en su propuesta material como en su especificidad poética, están inscritas dentro de las fórmulas retóricas propias de la parodia y la ironía. Los artistas presentes en esta exposición, sin estudiar con mucho detenimiento el arte nacional o acaso mirándolo de reojo, pero siguiendo de lejos las dinámicas del arte internacional y obedeciendo específicamente a los retos de la convocatoria del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, han planteado lecturas críticas sobre aspectos puntuales del discurso histórico contemporáneo, que están directamente relacionados con la exposición permanente de la Casa Museo Quinta de Bolívar.

Estos artistas, entonces, han vuelto sobre las formas carnavalizadas del arte para emprender su labor plástica, acudiendo a las mismas estrategias retóricas de la parodia y la ironía que han caracterizado las obras de los artistas mencionados en los apartados anteriores. Sus trabajos han tomado como materia de reflexión plástica el espacio del museo, el jardín y la Casa Quinta con toda su carga simbólica e histórica, para emprender una tarea de desenmascaramiento de las verdades instituidas por el discurso histórico y su puesta en escena dentro del museo.

En este sentido, cada una de las obras expuestas, desde la artificiosa e inquietante dedalera de Gabriel Antolinez (1980), pasando por las torpes espadas combatientes de Adriana Salazar (1980), las ínfimas casitas de Enrique Osorio (1966), los perversos injertos de Eduard Moreno (1975), la monumental “pintura” de Ana María Villate (1979), las inocentes plantas medicinales de

Álvaro Ricardo Herrera (1975), las burlonas urnas museográficas de Gustavo Sanabria (1967), la sonora aguatera de Alejandro Arango (1979) y Liliana Sánchez (1979), las engañosas fotografías de Diva Velásquez (1953) y las impertinentes pinturas de Camilo Ordoñez (1979), señalan una paradoja, una contradicción, una verdad a medias, una mentira inocente, un fetiche, un discurso abiertamente ideológico.

Aclimatamiento, el trabajo de Gabriel Antolinez apunta a la reflexión irónica sobre tres dimensiones del proceso de instauración de la cultura y la sociedad europeas en tierras americanas. Los tres fragmentos de su trabajo (varias columnas de pequeños cálices plásticos dorados ensamblados, una dedalera hecha en tela y algunas láminas de acrílico ilustradas con gérmenes y virus de origen europeo) aparecen instalados en el jardín de la Casa Quinta como elementos complementarios de un señalamiento irónico a la instauración del Barroco como sustrato estético del proceso de evangelización durante el período de la Colonia, el exterminio de los grupos indígenas a través de las enfermedades europeas y la instauración de plantas y especies biológicas extrañas a estas tierras. Su propuesta, aunque, en una primera mirada puede parecer desarticulada a nivel escultórico, está fuertemente construida por la alusión irónica a los procesos de colonización en tanto se estructuraron en el pensamiento, el cuerpo y el paisaje de las sociedades prehispánicas, las comunidades negras, los grupos mestizos y, por supuesto, las elites blancas.

El trabajo de Adriana Salazar, titulado *Monumento a la Batalla de la Puerta*, más allá de aludir explícitamente a la anécdota histórica de la derrota de los ejércitos bolivarianos, hace una reflexión humorística sobre los procesos de monumentalización de la historia oficial. No sólo por la alusión directa a un pasaje bastante oscuro y doloroso de los procesos de independencia de las jóvenes repúblicas bolivarianas, sino por

configurar la estructura de su obra a partir de varias parejas de espadas de juguete que, en movimiento, simulan el combate. Esta obra desmonta el lenguaje escultórico a través del cual se estructura todo momento dentro de la tradición del arte europeo; sin pedestal, y por tanto sin la distancia absoluta ni la entronización moral del héroe, las vacilantes espadas combatientes de Salazar, además de analizar irónicamente el discurso plástico académico con el que se representó la gesta independentista, ridiculizan el cuerpo mismo de los héroes. Estos efectos, con la segunda parte de su trabajo, una espada de juguete instalada en el lecho del Libertador, adquieren una total coherencia escultórica. La evidente alusión homoerótica que nace de la posición de la espada (apenas envainada), incluso cierra su trabajo con un comentario irónico sobre la imagen que tenemos hoy del propio Bolívar. Su trabajo remata la crítica a la monumentalización de la historia con el *souvenir* que los visitantes pueden adquirir en la tienda del museo; en este último fragmento tal vez reside el más fuerte golpe a la estética del monumento.

Por su parte, con *Crea el árbol de tus sueños*, Eduard Moreno ha establecido un vínculo explícito con los procesos históricos más contemporáneos. Los injertos simulados entre una planta de coca y algunos de los árboles de la Quinta, casi completamente mimetizados en medio de las plantas del jardín, plantean una reflexión corrosiva y explícita con respecto a las formas como la mafia se ha infiltrado en las estructuras e instituciones sociales de la cultura en Colombia. Su trabajo parte de un planteamiento general sobre la voluntad de dominio de la naturaleza, que funda en muy buena medida el proyecto político independentista y se cierra, retomando la dimensión simbólica que la coca tiene dentro de ciertas culturas indígenas, con la referencia al carácter mítico del ascenso social que está en la base del enriquecimiento ilícito. A través de las cintas de papel en

donde los visitantes pueden escribir su “sueño americano”, Moreno invita a los espectadores a que terminen su trabajo en una especie de obra abierta y en proceso, de carácter colectivo, tal y como se ha descrito la “cultura del narcotráfico”. Este trabajo, en el actual contexto político, acaso sea uno de los que más directamente aluden dentro del conjunto total de la muestra, a la coyuntura más cercana de la historia contemporánea de nuestro país.

La obra de Enrique Osorio, *El Dorado*, indaga sobre otro aspecto del imaginario colectivo en Colombia, vinculando el presente con el pasado prehispánico. Al intervenir el nogal ubicado en el costado sur de la entrada principal de la casa, Osorio ha buscado aludir a la significación mítica que tenía ese tipo de árbol para la cultura muisca, a la invención de la naturaleza americana que hicieron los cronistas de Indias y a los deseos de la mayoría de la clase media colombiana. Esta triple referencia, materializada en particular por lascaditas de cobre que revisten de forma ascendente el tronco principal del árbol, configura una imagen contundente y reveladora del carácter ilusorio de los deseos colectivos en nuestra sociedad. Las casitas flotando, además, aparecen como una gran metáfora del desarraigo, pero también del desplazamiento forzoso.

Fraternidad armada, acaso una de las obras más fuertemente ligada al espacio expositivo de la Quinta, señala las paradojas de su discurso museográfico. Al instalar un gran marco que llama directamente la atención del visitante sobre el *Árbol de la fraternidad* y los cañones que lo flanquean en el jardín de la Quinta, Ana María Villate, la autora de este trabajo, apelando a la tradición del paisaje romántico, indica irónicamente el carácter contradictorio del monumento. Esta obra, tan sencilla en su estructura escultórica, resulta una de las más ricas por las incertidumbres perceptivas con las que asalta al espectador. Su mirada puede ser engañada

momentáneamente, al creer que se trata de un gran espejo, pero luego, al observar detenidamente, aparece la risible paradoja del fragmento del discurso museográfico enmarcado.

Hacia el jardín, la obra de Diva Velásquez, también juega con la mirada del visitante. Cada una de las fotografías de gran formato que instaló en la fachada del muro que encierra el jardín de la Quinta, por el efecto *trompe-l'oeil* explícitamente buscado por la artista, engaña al ojo del visitante, haciéndole creer que éste está abierto a la vista. Por otra parte, Velásquez ha querido abrir una reflexión sobre el jardín en sí mismo. Su trabajo, en este sentido, llama la atención sobre la estructura del jardín, sobre su carácter artificial y, al mismo tiempo, ideológico. La noción de orden, impuesta a la naturaleza a través de la organización estética del paisaje es uno de sus más fuertes puntos de articulación, junto al llamado de atención sobre la dimensión de lo público y lo privado que aparece al jugar con el muro exterior de la Quinta.

Acción popular, la obra de Camilo Ordóñez, instalada en el piso de la glorieta exterior de la Quinta, es un trabajo que, al reproducir algunos de los motivos que aparecen en la pintura mural de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, alude directamente a los murales naturalistas que decoraban las casas de las clases altas durante buena parte de la Colonia y la República. Con la perversa apropiación de estos motivos, al descontextualizarlos y ubicarlos en el suelo, la obra de Ordóñez, por otra parte, hace referencia a las pinturas que se realizan en las calles de los barrios populares colombianos con motivos navideños propios de las tradiciones de los países de Europa. Su trabajo, en este sentido, llama la atención del espectador sobre el carácter anónimo y popular de este tipo de expresión plástica y sobre los procesos de recepción de la cultura europea por parte de los sectores populares.

La obra de Álvaro Ricardo Herrera, *José Palacios*, está centrada en la recuperación de la memoria de quien por varias décadas cuidara la salud del Libertador. José Palacios, el ayuda de cámara de Bolívar, es, así, el centro de su intervención. Las plantas medicinales y aromáticas con las cuales Herrera ha invadido el cuarto que durante un tiempo usó este esclavo y que en el patio norte de la casa sirven para dibujar sus iniciales, son un llamado de atención sobre la principal actividad de ese hombre. La obra de Herrera es, en este sentido, una de las más poéticas del conjunto: el cuidado del héroe, y a través de él, el cuidado de la libertad, aquí son un referente ineludible. Por otra parte, la alusión explícita al nombre casi anónimo de una figura que estuvo siempre al lado de Bolívar, es decir, en el centro mismo de todos los procesos de independencia, es muy significativa.

La Aguatera, la intervención sonora con que Alejandro Arango y Liliana Sánchez participan en esta exposición, se destaca por la sutileza de su estructura, pero sobre todo por la deriva poética a la que invita al espectador. La instalación de varios micrófonos en las fuentes de agua del jardín y la traslación literal del sonido del líquido a los espacios privados de la casa es particularmente lúcida. Aunque el trabajo hace alusión directa a las mujeres que en la Bogotá de los siglos XVIII y XIX abastecían a toda la ciudad, la presencia del sonido dentro de la casa está fuertemente ligada al Libertador. Este trabajo puede leerse, entonces, en varios sentidos: el sonido del agua y la idea de la libertad, acaso constituye el tópico más fuerte que se pueda explorar a través de esta obra.

Ésta no es la espada, el trabajo de Gustavo Sanabria, a partir de la insoslayable alusión a *Esto no es una pipa*, la obra de René Magritte, y el explícito juego museográfico que estructura su obra, lanza al espectador hacia una reflexión sobre la invención histórica y museológica del héroe histórico. Esta obra, configurada a partir

de una serie de espadas dispuestas dentro de sus respectivas vitrinas, retoma de forma directa la dudosa autenticidad de la espada de Bolívar que robó el grupo guerrillero M-19. La simulación de la retórica museográfica establece una distancia irónica con respecto a la fetichización del objeto histórico y a la dudosa vinculación de éste dentro del discurso científico de la historia.

JUAN MONSALVE*

Teatro, historia y hermenéutica

1. ISIDORA AGUIRRE, DRAMATURGA DEL ESPÍRITU

El teatro histórico tiene amplios antecedentes. De hecho, muchos dramaturgos se basaron en acontecimientos históricos para escribir sus obras: Sófocles, Shakespeare, Calderón, Goethe, Brecht, Weiss, Enrique Buenaventura. La historia es materia prima de la literatura y el drama. Así, la obra *Los Libertadores, Bolívar y Miranda*, de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, toma esta historia como pre-texto escénico.

Bertolt Brecht escribió obras épicas, basadas en historias reales o imaginarias, puestas en escena con un *distanciamiento o extrañamiento*, aprendido del teatro chino, e interpretado como distanciamiento social, narrativo e histórico. La distancia entre la conciencia y la acción permite observar desde arriba lo que ocurre abajo. Para los Vedas de India: *Hay dos pájaros en un árbol: Uno picotea la fruta y el otro lo observa.*

En el *Natyashastra*, de India, se dice: *Natya*, para indicar lo *Narrativo*. Y *Nrita*, para indicar lo puro. El texto: *Los Libertadores*, es *Natya*, narración histórica. La historia le sirve como pretexto dramático. Desde el delirio de Bolívar, desde las frases célebres escritas en las estatuas, creó las escenas. Y estas voces fantasmagóricas, espectrales, de *Los Libertadores*, aún resuenan en nosotros como proyecto social. Aún están vivas. Ocupan un lugar en nuestras vidas, desde su lejana muerte. Es la puerta oculta, que nos

* JUAN MONSALVE, Escritor, director de teatro, actor e investigador. Realizó estudios de Arte Dramático, Filosofía y Letras y Teatro Asiático. Ha participado en la fundación del grupo Acto Latino y del Teatro de la Memoria. También ha sido director del Teatro de Artes en la Universidad Nacional y profesor de Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Javeriana. Ha escrito y participado en múltiples investigaciones, obras y montajes de teatro. Ha sido galardonado con premios como la Beca Nacional de Creación y la Beca Francisco de Paula Santander del Ministerio de Cultura. Es autor de varios libros sobre teoría del teatro y artículos de prensa.

abre Isidora, para que entren libremente a conversar con nosotros. Los *Libertadores* participan de nuestra propia libertad como un sello, una impronta indeleble que abrió la puerta de la *Independencia* no solo histórica, sino escénica. Ahora, los dramaturgos latinoamericanos nos ocupamos de escribir nuestra propia historia, nuestra propia dramaturgia. Esto hace Isidora: a su manera, independiente e inspirada, escribe nuestra historia, desplegando sombras ocultas con licencia poética, mostrando matices y contradicciones desconocidos de nuestros *héroes de la patria*, desmitificando las imágenes patéticas que han hecho las lecturas oficiales. La obra de Isidora Aguirre pertenece a una amplia generación de dramaturgos que surgieron en América Latina desde principios de siglo XX, con preocupaciones sociales e históricas.

La obra de Brecht y su sistema de extrañamiento, o distanciamiento, contiene un compromiso político y una búsqueda de justicia social, propia de la herencia judeo-cristiana y del materialismo histórico. El héroe da paso al antihéroe, la historia se lee desde abajo, desde la base social. “¿Quiénes construyeron las pirámides de Egipto? —pregunta Brecht— ¡No fueron los faraones, sino los esclavos los que cargaron las piedras...!” Bolívar es abordado, en el texto de Isidora Aguirre, desde José, su sirviente, quien cuida de él, en su delirio, en su lecho de morir.

Después de la influencia psicológica de C. Stanislawski, la ciencia histórica, en lo social, sirvió a la escena desde principios del siglo XX. También Peter Weiss, tomando de Antonin Artaud su concepto mítico de crueldad y de Brecht el teatro épico, escribió *Marat-Sade*, *El Proceso de Nuremberg*, *El exilio de Trotski*, *Holderlin*, *El canto del fantoche Lusitano*, y otras maravillosas obras históricas, documentales. Asimismo propuso: *14 Tesis para un Teatro Documental*, donde el documento más árido puede volverse un documento escénico, dramático, poético, a través de un distanciamiento, o extrañamiento.

Las afirmaciones se vuelven preguntas; los informes burocráticos se tornan canciones; las estadísticas frías se convierten en testimonios vivos. La desinformación se torna información, se revela en documentos. La desinformación de los *Medios de Información* hace parte del dominio de los poderosos, y es primer instrumento de la guerra mediática y psicológica que libran los imperios.

El tiempo es *otrora*, el lugar: *lontananza*. La historia sirve para Isidora como distancia, distanciamiento, en otro lugar y en otro tiempo. A la escena concurren los testigos a los que nunca se les dio la palabra: José, su fiel servidor; Simón Rodríguez, su maestro; Manuelita, su amante; Fanny, su prima; El Padre Andújar y personajes anónimos: soldados, sirvientes, curas, etc. Mientras los héroes: Bolívar, Miranda, Napoleón, dicen lo que nunca dijeron. Bolívar en su delirio revela su humanidad falible. El documento histórico, Isidora lo usa como materia prima del drama, creando diálogos imaginarios.

En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel refiere la cultura como un *extrañamiento*. El hombre se *distancia* de la naturaleza a través de la cultura. La cultura es, como fenómeno, un proceso de *distanciamiento*, o *extrañamiento*, de la naturaleza. La distancia para poder observarla. Va fuera del bosque para poder observarlo. Es también un proceso de desapego de lo natural, a través del sacrificio de lo natural. Hegel, renovando la dialéctica platónica, reúne la Historia y el Espíritu. La intervención de Dios en la Historia la hace partícipe de la voluntad Divina. La Historia, en última instancia, depende de la Divina Providencia. Dios se ríe del plan de las naciones (Salmo 2). La historia (distanciada, extrañada) nos ayuda a desenmascarar la visión de los vencedores, el determinismo fatalista, el pasado muerto y enciclopédico. Nos ayuda a revelar, y a superar toda la *mísera obra humana* (F. Holderlin). Así, la historia aparece como obra del gran demiurgo. Para la mitología griega la Historia, encarnada en la

musa *Clío*, era hija de *Mnemosyne* —la Memoria—. *Clío* era considerada la relatora, base de las artes y las ciencias.

En 1898, Alfred Jarry, con *Père Ubú*, también puso en cuestión la Historia al situar a Polonia en ningún lugar (*Utopos-utopía*). Parece una ironía, pero ha sido la misma Historia la que se ha encargado, una y otra vez, de borrar del mapa a Polonia, lugar de paso para los ejércitos europeos en sus interminables guerras.

Por otra parte, la Historia, con mayúscula, ha sido puesta en cuestión en el postmodernismo. Los ideales modernos, enciclopedistas, de compendiar en las bibliotecas (hoy en bibliopistas cibernéticas o virtuales) todos el conocimiento del hombre y entre éste la Historia, fracasaron, no sólo por tratarse de una idea eurocentrista y desmesurada, sino porque el mismo concepto de Historia (con mayúscula) decayó dando paso a las historias (con minúscula). Así, la microhistoria toma gran interés. Y las diversas historias de las diversas culturas del mundo se revelan. La misma historia del teatro se amplía, más allá de los límites eurocentristas. El cuento como narración oral, palabra viva, toma una nueva importancia. La metahistoria, la metáfora histórica, basada en los mitos de origen, renueva la memoria. Los textos de origen nutren el nuevo pensamiento, en forma oral o escrita. En el contexto religioso retoma importancia la parábola, el pequeño relato que contiene una enseñanza secreta. El *Mitema*, recordemos, es el núcleo del mito, relato breve ejemplar, sellado, y hermético, guardado de la mirada profana.

En India y otras culturas orientales, emparentadas en origen con las culturas amerindias, no existe la Historia tal como la entendemos en Occidente desde Herodoto: presa de un tiempo lineal, sometida a leyes sociales fijadas por los poderosos, o determinadas por un destino ineludible, o pre-existente: *El Fatum*. El tiempo, para los Vedas, es *Maya*, ilusión. En el teatro

indio, en el *Natyashastra*, tampoco existe el concepto de tragedia, como en Grecia antigua, ya que la muerte, para los indios, no es un fin, sino un comienzo de otro ciclo vital, donde las acciones que no se cumplieron en esta vida, se cumplirán en la otra. En Oriente, el relato temporal no es propiamente histórico, sino mítico, pues permanece enraizado en el espíritu. La unidad de tiempo y espacio es diferente a la aristotélica. Es anterior, *in origen*, pues se funda en la tradición oral. Cuando la palabra es viva, espiritual, traspasa los tiempos; cuando es palabra muerta, se le consigna y registra en papeles, tratando de perpetuarla como verdad establecida. La historia viva y verdadera supera los tiempos a través de los relatos poéticos —orales o escritos— que guardan las diversas culturas, a través de las artes, del teatro. Documentos vivos que no se ponen de manifiesto en los documentos oficiales de la Historia.

La historia clásica, y oficial, escrita por los vencedores, fija voces e imágenes patéticas de personajes históricos, a su capricho y acomodo, entronizándolos como monumentos públicos, o ignorándolos según su conveniencia, desapareciéndolos, borrándolos de los documentos, o degradándolos al papel de villanos. El arte se encarga de bajarlos del pedestal y considerarlos en su dimensión humana, con sus virtudes y flaquezas. El arte se encarga de restaurar la memoria perdida, dando presencia a los que no la tuvieron. El teatro es un arte de restauración de la memoria, que opera sobre la conducta invisible, pasada, histórica, haciéndola presente, visible.

Antonin Artaud propone un teatro que narre lo extraordinario, hecho de signos míticos, señales desde la hoguera. La Historia, con mayúscula, ignora frecuentemente a la historia, con minúscula, y es precisamente allí, en lo minúsculo, donde está lo extraordinario. En lo mínimo está lo máximo, en lo menos lo más. La historia clásica desvestida de sus falsos ropajes, para el

arte, nos aparece como parábola, cuento, fábula, etc. La narración oral, las múltiples voces que nos llegan del pasado, se transcribe en documentos vivos, en ritos, danzas y teatros. Las voces de nuestros antepasados no están muertas. Resuenan como ecos en nosotros. La voz es una secuencia de ecos, dicen los tibetanos, que viene de nuestros ancestros. El documento histórico encierra una voz que debe ser articulada, animada. No re-presentada, en el sentido clásico de *mimesis*, copia, es decir mimetizada, sino abstraída del tiempo presente y futuro, es decir, llevada fuera del tiempo. El teatro sagrado trabaja, a partir del espacio vacío, un metatiempo y un metaespacio. La historia no puede ser considerada como una momia para ser revivida, ni como una fotocopia para ser duplicada, ni como una restauración arqueológica, ni como un museo de arte. Ni como una mercancía para los supermercados del arte. El discernimiento, o el extrañamiento poético, consiste en tamizar el tiempo y el espacio de otrora, del pasado, para sacarlo de la realidad histórica y elevarlo a una realidad poética. La poesía, el teatro, que debe todo a la memoria, no debe nada a la realidad histórica, sino a su verdad documentada, que puede considerarse como materia prima.

Para un dramaturgo, la pesquisa, o investigación histórica, consiste principalmente en la búsqueda de los *Hilos de Oro*, los hilos dramáticos, y sus nudos, peripecias, catástrofes, cesuras, anagnórisis, estrías, tachaduras, errores, reiteraciones, etc., con el fin de componer (poner en... escena, montar) acciones coherentes (aún en su incoherencia hacer del caos: cosmos, de la desarmonía: armonía, de la oscuridad: luz). Tender la urdimbre y la trama para tejer, escribir una obra. La verdad escénica es diferente a la verdad cotidiana, tiene otras leyes, otro es su comportamiento.

Sófocles, Shakespeare, y otros muchos dramaturgos toman personajes históricos para sus obras, pero sólo toman los rasgos perennes,

dejando de lado las circunstancias temporales y locales. La historia aparece así como un pre-texto para el drama, así como el drama tiene otros pretextos, no siempre históricos. Frecuentemente, lo que es importante para la historia, para el teatro puede parecer insignificante; y, lo que para la historia es insignificante, para el teatro puede ser muy importante.

Un ejemplo: cuando Antonin Artaud interpretó a Carlo Magno, bajo la dirección de Jean Louis Barrault, éste le pidió entrar por una lateral y sentarse en el trono, Artaud lo hizo, pero... ¡gateando! Esto provoca una reflexión: ¿cómo era posible que un emperador como Carlo Magno se dirigiera al trono gateando...? También conocemos la pintura al óleo de *Nabucodonosor*, de William Blake, postrado en cuatro patas, desnudo y moqueando. Y al Bolívar, de García Márquez, en *El General en su Laberinto*, escupiendo sangre, echado en una hamaca, en medio del calor y los mosquitos. La medida es humana, es decir: falible, frágil y mortal, así se trate de Alejandro, Gengis Khan, Napoleón, Bolívar o César. El héroe, para el teatro moderno, es un antihéroe. Desde *Woysek* de Büchner, a principios del siglo XIX, los héroes dieron paso a los antihéroes. Nietzsche anunció, en *El Origen de la Tragedia*, el fin de lo apolíneo y el regreso de lo dionisiaco. Los dioses han vuelto a la escena, pero no revestidos de las formas clásicas, sino de nuevas formas que desbordan los antiguos parámetros estéticos. La revolución escénica del siglo XX, según Derrida, realizó la deconstrucción de la representación clásica y abrió la puerta a espacios originales de representación, es decir, no inventó nuevos *ismos*, sino desvistió el arte clásico, revelando su origen mítico y religioso, espiritual y sagrado.

2. TEATRO Y DOCUMENTO

Cuando Gabriel Restrepo propuso al Teatro de la Memoria poner en escena la obra *Los Libertadores*, de Isidora Aguirre, buscamos, de

común acuerdo, encontrar un equilibrio entre los aspectos lírico y épico. Entre *Lasya* —suave— y *Tandava* —fuerte—; entre *Ying* y *Yang*. La obra *Los Libertadores*, cuyo tono mayor es épico, está contrastada por las escenas líricas, amorosas e íntimas. Lo épico es abordado como onírico, a través del delirio producido por las fiebres de la tuberculosis que sufrió Bolívar antes de su muerte. El tono general es épico, con contrastes líricos. El tratamiento formal es onírico, espectral. Buscamos, siguiendo el texto, desacralizar las estatuas y bajarlas de su pedestal: muertos que regresan a contar sus historias inéditas —como en el teatro Noh, del Japón—. Regresan en sus pijamas de dormir, delirantes.

Observando la relación contradictoria entre Miranda y Bolívar, señalamos su amistad y su traición. El abandono de Bolívar a su maestro, Simón Rodríguez, aparece como un signo de soberbia, lo mismo que sus pretensiones napoleónicas de coronarse emperador. A esta escena anexamos una glosa sobre Napoleón, fragmento de *El Mendigo o el perro muerto*, de Brecht. La dimensión humana y mítica del Bolívar de Isidora Aguirre, la encontramos en la frontera entre lo humano y lo divino. Y, para evitar la vuelta al discurso de los años sesenta, hicimos especial acento en el aspecto didáctico de la obra, en los principios de independencia y libertad, basados en la educación en las artes y las ciencias, y no en la educación marcial, ni en las armas, ni en la guerra, ni en la batalla final.

Dentro de los primeros montajes históricos que realicé, quiero mencionar *Cada vez que hablas te crece la nariz, Pinochet*; obra documental sobre el proceso político chileno y la muerte de Allende, escrita entre 1973 y 1974, y presentada durante 1975 por los grupos Acto Latino —teatro— y Son Latino —música—. Las *14 tesis para un teatro documental*, de Peter Weiss, y el *Teatro Épico* de Brecht, nos sirvieron como método de pesquisa, selección y creación del texto. Los áridos documentos —la información escrita y

gráfica en textos, periódicos, radio, televisión, etc.— fueron tratados escénicamente por medio de extrañamientos, distanciamientos teatrales. Lo narrativo de Brecht fusionado con lo visceral de Artaud y Grotowski. Las estadísticas económicas, la lista de muertos y desaparecidos, las atrocidades del golpe de estado de Pinochet, mezcladas con canciones, poemas, diálogos. A partir de una anécdota, aparecida en la prensa, se escribieron escenas de ficción, metáforas y analogías. La composición, a modo de collage escénico, fue rítmica, musical. La danza de las acciones conducía la atención del espectador. Sin duda la obra tuvo muchas imprecisiones históricas que sólo tienen disculpa con la licencia poética que concede el arte escénico.

Así, la historia sirve como una materia prima que se mezcla con la ficción, con el mundo imaginario del arte escénico, para crear una nueva realidad. Asimismo *Los Libertadores*, de Isidora Aguirre, destaca algunos aspectos desconocidos de Bolívar y Miranda, y de los personajes que los rodearon. Cabe preguntarse si Sófocles, cuando escribió *Edipo Rey* transformó la historia del tirano Pericles y, aún más, reinventó el mito de Edipo, originario de Tebas. Mezcló mito e historia para escribir su obra, ejemplo para la dramaturgia universal. También Shakespeare, con sus piezas históricas, toma la información, los documentos, como soporte para su creación. Y no sólo en sus piezas históricas: en *Hamlet*, leyenda originada en sucesos reales en el castillo de Elsinor-Dinamarca y escrita por el historiador Saxus Gramaticus, Shakespeare tomó la historia como pretexto para su obra, y le incluyó escenas y personajes de su propia invención.

En el caso de la obra *El Cangrejo Rojo*, tomamos la historia de San Francisco Javier como materia prima para crear una dramaturgia particular y partimos de una anécdota aparentemente insignificante, un suceso anodino para la Historia, con mayúscula, pero muy importante

para la dramaturgia, que se escribe en minúscula: un cangrejo saca del fondo del mar la cruz de Javier, quien la ha perdido en una tormenta. Este pequeño suceso extraordinario nos sirvió como base, como mitema, para tejer el texto de la obra.

Los Libertadores, de Isidora Aguirre, nos propone un texto rico en matices líricos y épicos. Un texto poético, fantasmagórico y delirante, basado en una rigurosa investigación histórica, en la que los personajes aparecen con nuevos matices, inéditos. El Bolívar que se presenta en esta obra es un personaje bajado de la estatua, humano, demasiado humano, falible, dudoso, errático, o más que humano: espiritual. El desafío de esta obra no solo es histórico, sino poético, teatral.

3. ESTATUAS, VOCES Y FANTASMA

La estatua de Bolívar ha sido puesta de una y mil maneras en la plaza de Bolívar, en Bogotá, y parece que aún no encuentra su lugar. La cuestión, por analogía, es: ¿cuál es el lugar de Bolívar? Si no tiene reposo, sospecho que se trata de un fantasma inquieto. En el *Bardo-Todol*, *El Libro Tibetano de los Muertos* (*Bardo*: estado intermedio de existencia), un fantasma que regresa para decirnos algo que aún no está dicho, es un fantasma inquieto.

Para interpretar un guerrero inmolado que regresa a contar su verdadera historia, en el *Fushi-Kaden*, de Zeami, del Teatro Noh, se considera necesario:

- *Puntos de vistosidad extraordinaria*. Las acciones épicas, los combates, deben producir, en puntos claves de la obra, imágenes que sorprendan, suscitando el interés. La sorpresa que suscita la acción marcial produce maravilla por ser una acción extra-cotidiana.

- *Movimientos violentos del guerrero.* El carácter de los movimientos del guerrero se denota como un movimiento fuerte: *Yang* (China), *Tandava* (India) o *Keras* (Indonesia). La violencia como excepción en la lucha donde el que vence es el que no lucha.
- *No demonio, no danza, pero si danza-marcial, o arte marcial.* La guerra, desde el arte, transforma la lucha física y material en lucha simbólica, proponiendo la transmutación de las armas. Vence la razón, la palabra y el espíritu, a la bestia de la violencia.
- *Brevedad en todo el tratamiento, pues hay pocos puntos que suscitan interés.* El punto de interés, en la épica, es breve y rápido, como breve y rápida es la lucha. Las épicas largas no suscitan interés, lo agotan.
- *Los guerreros que han muerto en la batalla, cuyos espíritus (lentos de remordimiento, de deseos de venganza o de apego a las cosas de este mundo) vagan...* Como vagabundos del *dharma*, los espíritus de los guerreros muertos vagan en los caminos, así como el pueblo vaga en búsqueda de su destino. Allí se encuentran sus voces. Los fantasmas de los muertos reclaman su deuda y su duelo y revelan su vida oculta y los sucesos que no encuentran verdad. El dramaturgo trabaja como un médium espiritual, como un taumaturgo que evoca, no sólo lo conocido, sino principalmente lo desconocido.
- *Los guerreros a veces se manifiestan mostrando sus sufrimientos y contando las principales hazañas en que intervinieron.* El interés gira hacia su vida interior, sus emociones cambiantes, al testimonio de su vida, en la que el espíritu luchó permanentemente por domar la materia. Las hazañas suscitan interés por ser acciones extraordinarias.

La estatua de Santander (aparecida en el fondo, o en la trasescena, como un trasto inútil, una silueta que produce una sombra que crece, haciéndose predominante al final...) fue derribada, y expulsada de La Universidad Nacional, en Bogotá, por los estudiantes.

¿Qué significa esto?

La plaza de la Universidad Nacional fue rebautizada: se cambió el nombre, *Plaza Santander*, por *Plaza Che Guevara*. Acto significativo, pues esta plaza es hasta hoy día una de las plazas públicas más importantes del país, por lo que allí ocurre permanentemente. En Colombia, Francisco de Paula Santander es el personaje antagonista de Bolívar. Es un personaje antipático, una sombra larga, larga, larga (de papeles, de leyes, de muertos). Doscientos años de soledad, terror y muerte: 1810–2010, Bicentenario de la Independencia.

Nos preguntamos si *El Hombre de las Leyes*, fue, como en el cuento “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges, quien ordenó matar al líder para tener un héroe y, así, pasar a ser el jefe. Se repite un tema de la literatura clásica: *el Héroe y el Traidor*. Los crímenes de Estado, ya lo sabemos, han sido motivo de las grandes tragedias, en Sófocles, Shakespeare, Calderón, Brecht, Weiss, etc. En la obra de Isidora Aguirre, los héroes toman dimensión humana al mostrar sus miserias, y dimensión mítica al relatar sus hazañas.

... Recuerdo el juego que, según relatan, tenía Manuelita Sáenz en alguna de sus fiestas: fusilar un “muñeco” con la imagen de Santander.

La Sombra de Santander está presente en los puntos claves de este conflicto, los que suscitan interés creciente. Al final de la obra, cuando Bolívar pregunta por su sucesor, La Sombra de Santander aparece amenazante... hasta producir un genocidio masivo. En Colombia, en

Chile..., en América, los crímenes de Estado han existido desde siempre, sólo que ahora son crímenes masivos, exterminio sistemático, neofascismo ordinario.

Al final, todos son muertos, y la sombra asesina se revela como una sombra *Santanderechista*. El Tío Sam ríe al fondo, no solo por su amor a la guerra, sino porque tiene a América en un dedo de su mano. Los fantasmas se levantan de sus fosas —fosas comunes— y transmiten, en ecos, fragmentos de *La Carta de Jamaica*, y otros textos de Bolívar referentes a la educación en las artes y las ciencias.

El tema de la sombra que regresa de la muerte está presente en Hamlet, cuando la Sombra del padre de Hamlet, al principio y durante toda la obra, se le aparece para revelarle la verdad sobre su asesinato, y guiarlo para vengar su atroz crimen, a manos de su hermano Claudio, fratricidio con raíces míticas. Santander como el hermano fratricida, en un país de lucha fratricida de partidos políticos...

4. LAS LIBERTADORAS DEL LIBERTADOR

Los amores de Simón Bolívar en París lo caracterizan como un romántico viajero, un odiseo de regreso a su amada América: una india, como aparece en la iconografía. Un Bolívar indiano con su pequeña india símbolo de su amor, de su romance. El brazo derecho abraza a América, y ella levanta su mano, señalando con el índice hacia arriba, agradeciendo al cielo. Es también la sabiduría con corona de plumas. Ha cambiado el vestido por un vestido europeo, romántico. Esta india, llamada América, es su rica amante. Sintetiza todas las amantes que tuvo en vida. El símbolo es patético, ha decaído en alegoría. El indiano Bolívar expone su bigote ante las anchas faldas de América. El retrato es motivo del anhelo del *amor en unión*, propio del romanticismo.

Para el *Natyashastra*, la poética de India, este personaje: América, sería una *Svakiya*, o mujer propia. No sería una *Parakiya* o mujer adúltera, pero quizás sí podría ser una *Samaya*, o mujer libre.

Para los personajes *Bolívars*, del Teatro de la Memoria, *el amor en separación* —*Viraha*—, es el motivo central de esta épica. Guerra hecha en búsqueda del *amor en unión* —*Samyoga*—. Una épica con motivo lírico.

Y, por su parte, los personajes: *Américas*, como mujeres propias de los *Simones*, mantienen una virtuosa correspondencia —*Svadhinapatika*—; pero permanecen ansiosas porque sus amantes no han cumplido (completamente) sus promesas —*Utka*—; y se remuerden porque no han sido del todo devotas cuando ellos no estaban —*Abhisandhita*—; y disgustadas esperan a sus adúlteros maridos —*Khandita*—; y, como Penélope esperando a Odiseo, se consumen de pena —*Prositaatika*—; y, otras más, esperanzadas y desesperanzadas, enfrentan situaciones emocionales, desgarradoras, que las sacuden. Raptadas por los *Toros Españoles*, fueron rescatadas por los caballos de los *Simones*, y luego, nuevamente raptadas, pero esta vez por los *Toros Anglosajones*. *Américas indias*, *Amerindias* o *Los Reinos de Patala*, según los Vedas, abusadas, vueltas sirvientas, *Malínches*.

Amores increíbles y fabulosos. Su nana Hipólita, la que lo amamantó con *leche negra*. La prima Fanny, Manuelita, las damas de París, y las muchachas que tumbaba entre los carrizales. A caballo, entre los montes, entre las cordilleras, por las llanuras y selvas de las *Américas*. Los *Simones* aún buscan a sus *Américas*. Amores ideales: Dante y Beatrice, Eloisa y Abelardo, Bolívar y América.

En el texto *Los Libertadores*, Isidora Aguirre nos dramatiza, con fino humor de género, las escenas líricas e íntimas del *Libertador* con sus

Libertadoras. Como un donjuán afrancesado, un amante cascorvo, un novio melodramático, un descarado incestuoso, un macho latinoamericano. Prefiere, finalmente, a su india América. Recuerda con cariño a su nana negra, y su amor, desde la cumbre del Chimborazo, se torna divino, etéreo: le habla como si hablara al numen femenino, la savia de la tierra, la musa que inspiró su gesta libertaria.



SEBASTIÁN OSPINA (SELECCIÓN)*

Bolívar,

ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE**

TE AMÉ CUANDO BAILABAS

Te amé cuando bailabas, Manuela... Nuestro primer encuentro, la primera comunión de nuestras almas, se dio a través de la magia de la danza... Esa noche y esa danza pertenecen a la memoria irredimible y táctil de mis manos de amante y de guerrero... Seguirás danzando entre la luz y la sombra, entre el deseo y la vida que aún me restan para continuar en este tránsito final... Esa hermosa pasión que me ha hecho danzar durante tantas horas de mi vida, me llegó en los tiempos lejanos de mi infancia por contacto e influencia de los negros esclavos que convivieron conmigo en la hacienda de San Mateo... En mi primer y errático viaje a España y estando viviendo en casa de don Manuel Mallo, ese payanés estrafalario y curioso que compartía su palacete con mi tío Esteban, fui inducido a conocer y a practicar el baile de los cortesanos, sin duda también lleno de sugerencias e insinuaciones, pero nunca dotado de esa fuerza voluptuosa e incontrolable que tiene esa danza negra y primitiva que se enamora de los huesos y provoca la embriaguez del alma... A veces pienso, Manuela, que vivir es danzar y en consecuencia creo que imaginar la muerte es presentir que nuestro cuerpo se niega o ya no puede participar de esa especie de frenesí sanguinario que es el deseo de danzar hasta la locura... Ahora yo sé más que nadie que volver a danzar y volver a sentir la poderosa energía renovadora que nace del cuerpo mientras se danza, ya nunca jamás me será posible volver a sentirla...

* SEBASTIÁN OSPINA. Actor del Lee Strasberg Theater Institute. Ha participado en series como “Bolívar: el hombre de las dificultades” y “Los Comuneros”. De igual manera, ha trabajado en películas como “Carne de tu carne”, de Carlos Mayolo, y “Tiempo de morir”, con guión de Gabriel García Márquez. Obtuvo en 1994 el Premio Nacional de cine por el guión “Adiós María Félix”, llevado al cine por Luis Ospina, bajo el título de “Soplo de vida”. A partir de 2006 ha venido presentando su monólogo sobre los últimos días de Simón Bolívar en diferentes escenarios del país.

** Selección de textos realizada por Sebastián Ospina, con base en la obra *La Agonía Erótica*, de Victor Paz Otero y dirigida por Sandro Romero Rey. La pieza teatral es un monólogo interpretado por el mismo Ospina.

EL ZARCILLO DE LA DISCORDIA

No todo contigo fue danza, Manuela... La única herida física que permanece en mi cuerpo tiene tus huellas, las punzantes huellas de tus uñas de tigresa enfurecida. La cicatriz me la obsequiaste como consecuencia justificada de tu ira y de tus celos, sin embargo hoy es para mí condecoración y prueba fehaciente de que siempre me has amado con desquiciante vehemencia. Por eso me alegra poseerla... El zarcillo que encontraste entre las sábanas de nuestro lecho pertenecía a una dama a quien tú conocías bien, alguien que a veces solía aparentar ser una buena amiga tuya. Por eso piensa, y en un pensar un tanto perverso, que el olvido de esa prenda en dicho lugar fue algo deliberado. Ella lo dejó ahí para que lo encontraras, para que tuvieses plena e iracunda conciencia de que yo, el Libertador, no era de manera exclusiva presa de tu dominio amoroso y carnívoro. Y claro, Manuela, yo nunca fui muy fiel a tu carne sino a tu espíritu. Mis efímeros y múltiples amores del pasado fueron tan ciertos y tan hermosamente placenteros como ha sido y seguirá siendo el nuestro. Pero fueron amoríos, tal vez sólo cópulas que me hicieron más solitario... ¡Ay, Manuela, todo lo que es y hace el amor! ¡Ay, todos sus sufrimientos, y ay, de todos sus infiernos y paraísos! No respondías ni a mis cartas ni a mis súplicas y en mí crecían el miedo y la desesperanza, crecía ese terror insoportable de imaginarte huyendo de mi vida... (la acción de poner al correo unas cartas)

Señora... Nunca después de una batalla encontré a un hombre tan maltrecho y maltratado como yo me hallo ahora y sin el auxilio de usted. ¿Quisiera usted ceder a su enojo y darme una oportunidad de explicárselo?... Su hombre que muere sin su presencia... Bolívar... Mi adorada Manuela... El hincarme la porcelana iridiscente de tu boca fue el flagelo más sutil demandado por mortal alguno en la expiación de su pecado; tus dedos se adhirieron a mi carne, como en las breñas de la ascensión al Pisba, para darle a este hombre (tu hombre) un hálito mortal, en la contemplación de tu divinidad hecha mujer.

BOLÍVAR A CABALLO

Culo de fierro... vuelta y media a la tierra al lomo de un caballo... Diez veces más que Aníbal y el triple que Alejandro Magno... Que hermosos y admirables son los caballos, Manuela. Sobre sus lomos hemos construido la incierta libertad de América...

8 de mayo... Me han echado como a un perro con sarna y me han prodigado epítetos hirientes que me arrancaron lágrimas. “¡Muérete, longanizo!” me gritaron con euforia muchos de los que salieron a presenciar mi discreta partida hacia no sé dónde... Mis compañeros de comitiva viajan también como sobrecogidos por un aire de sufrimiento. No lo expresan con palabras, pero traducen la emoción callada de asistir a unos funerales... Lo único que para mí tiene futuro en este momento es el reino sagrado de la nostalgia. Nostalgia de ti, de tu ser, de tu cuerpo carnívoro. Nostalgia de este amor enloquecido que pudo ser mucho más de lo que ha sido. Ahora estoy como al margen de todo, de lo que me pertenece y de lo que no me pertenece, pero no al margen tuyo. Estoy en el centro maravilloso de ti misma y es como estar bajo la luz de una lámpara sutil y bienhechora.

LA MÍTICA HERENCIA FAMILIAR

Hoy me ha tocado ocuparme de viscosos y mortificantes asuntos, que agregan un poco más de infección a las tribulaciones de mi alma: asuntos de dinero, ese demonio oscuro, multi-forme y repugnante, que sin embargo maneja tantos hilos en el tejido azaroso de la vida cotidiana. Por eso, mi Manuela derrochadora, he despachado correos diversos a mi abogado en Caracas, concretamente al señor Gabriel Camacho que, pese a su profesión, aún tiene algunos destellos de honestidad y de decencia y lo ligan conmigo viejas relaciones de familia. Le he escrito para insistirle en que tramite y aligere los procedimientos que me permitan rescatar los

últimos bienes de mi herencia. Sobre ellos hay amenazas de confiscación, ya que allá se me persigue como a un enemigo público. He apelado a este mecanismo, pues mi bancarrota es absoluta y se aproxima casi a la indigencia. Por otra parte, sólo reclamo un derecho. Y como es posible, si la muerte me lo permite, que intente viajar a Europa, no me es lícito vivir allá como un miserable después de haber sido el magistrado de tres Repúblicas.

Algo de bilis amarga se me escapa en mis comentarios y aumenta la desesperación de verme perseguido y robado por los mismos a quienes he consagrado veinte años de sacrificios y peligros. Pero aún así, no los aborrezco; más bien les obsequio un perdón compasivo...

En últimas, Manuela, el dinero sólo es para los pobres, y en especial para los pobres de espíritu...

EN LAS ENTRAÑAS DE LA TIERRA

“Cosa del teatro... en eso me han convertido”.

Todos se sienten obligados a estar pendientes de mis gestos, de mi tos, de mis humores; a espiar con cierta compasión mis deterioros; obligados a obligarme a continuar estando vivo... Hoy, por ejemplo, me han invitado, y no pude evadir la invitación, a visitar las minas de plata de Santa Ana, un lugar próximo a la amable y calurosa ciudad de Honda... Bajamos a una profundidad para mí impresionante... Tuve un desvanecimiento... Un miedo extraño se apoderó de mí... No sabiendo creer yo en Dios, pues no se puede tener fe con la razón, esa sensación de hundimiento me ha conmovido y me ha hecho pensar en muchas cosas que estremecen mi incredulidad. He pensado, Manuela, sí, lo he pensado muchas veces, Dios me hace falta, como me haces falta tú... Manuela...

POR EL RÍO GRANDE DE LA MAGDALENA

Páez... Páez... Páez...

El horror... el horror... el horror...

Somos como una nave ebria, como un barco de locos y de prófugos que navega hacia un abismo. Quizá estemos soñándolo todo, pues ¿a quién le cabe dudar que la vida es un barco frágil orientado sin rumbo hacia el abismo? Y para todos nosotros caerá la noche, y mucho más rápido para los que hacemos este viaje por el río grande y turbio de La Magdalena, pues a nosotros nos han convertido en los herederos de la destrucción y de sus calamitosos resultados.

La revolución en Venezuela lo transforma todo y nos arranca hasta la última esperanza. Y la verdad, así nadie me lo crea, yo no he querido nunca abandonar la patria, sólo dejar el mando que se me volvió inútil, enojoso y perjudicial. Me duele tanto esta patria deshilachada y deshecha, esta bancarrota triste de ilusiones perdidas y mancilladas por la pequeñez y la mediocridad de los que, en vez de tener sueños grandes, se embelesan con parroquias de pacotilla donde nunca fructificará una civilización verdadera.

Me estoy convirtiendo en otro perdido profeta de la desolación, que predica y suplica por un sueño imposible al que ya en esta hora nadie quiere prestar atención. Perdóname, Manuela, y comprende este abatimiento, que lo comparo con las aguas turbias de este río misterioso de La Magdalena, donde sigo navegando no sé si a Inglaterra, no sé si a la muerte o a la nada. Soy un proscrito muy especial. Me han desterrado y han olvidado por completo dotarme de un pasaporte con el cual llegar a mi destierro. Lo increíble es que el molondro magistrado de don Joaquín Mosquera no me ha despachado aún el pasaporte; de manera que mi viaje aún no tiene final garantizado, es sólo un viaje circular y tal vez infinito.

RUMBO A SANTA CRUZ DE MOMPOX

“Mompox... Mompox no existe... a veces soñamos con él pero no existe”.

Se me ha consultado si apruebo que continuemos nuestra navegación hasta Santa Cruz de Mompox. He dicho que sí, puesto que esto acrecentará mi distanciamiento frente a Santa Fe de Bogotá y todo lo que eso significa para mí en las actuales circunstancias políticas. Sólo he insistido que, en lo posible, naveguemos de noche. Últimamente sufro de impaciencia por poder mirar largamente la luna silenciosa y las estrellas parpadeantes...

La única certidumbre es saber que soy este cuerpo que ahora se deshace y te recuerda. Tú, más que nadie, sabes que voy camino a convertirme en polvo y polvo seré, más polvo enamorado...

Espero ser recordado como un soñador, esa sería mi única y mejor gloria. Todo lo otro, las naciones fundadas, las hazañas, el anhelo de unidad continental, que se lo repartan y lo disfruten otros, aun cuando no lo entiendan. Mi sueño es mi gloria y sobre ese sueño no prevalecerá la infamia. Qué maravilloso y balsámico es el delirio, mi Manuela caótica, es como una fiebre deliciosa y desquiciante que se asemeja a tus encantos lejanos...

EL ECLIPSE

El coronel Andrés Ibarra, que es mi pariente cercano y miembro de mi comitiva, me ha comunicado que él ha oído decir que para hoy se anuncia un eclipse de sol, y él, como muchas otras gentes, imagina que los eclipses son avisos que anticipan hechos misteriosos. Al parecer todos somos supersticiosos. Pero para mí, que hace tiempos estoy en pleno eclipse, estos decires me dejan indiferente, y especialmente hoy, cuando las pequeñas y prosaicas angustias

cotidianas parecen más poderosas y apremiantes que los eventos estelares, pues nuevamente me ha tocado despachar correos solicitando con insistencia y con manifiesta irritación que me expidan el pasaporte. ¡Coño de su madre! Ya acercándonos a Cartagena, el papelucho ese me será indispensable. Pero me imagino que el día que don Joaquín Mosquera haga algo bien y pronto, habrá otro eclipse.

ASESINATO DE SUCRE

He recibido esa abominable noticia que nunca hubiese deseado recibir: han asesinado al Mariscal Sucre. Al más digno, al más tierno y humano de los generales, al que era como hermano y como hijo de mi sangre y de mis sueños. Y lo han asesinado oscura y violentamente en la sórdida montaña de Berruecos. No me cabe duda de que fue ese monstruo sanguinario de Obando, con todos aquellos secuaces inspirados y herederos de la conspiración, que también quiso asesinarme a mí en septiembre. Con este sucio crimen se ha derramado de nuevo sobre la tierra la sangre inocente y pura de otro Abel. Por eso, ojalá los cielos y la ira de Dios caigan con justicia sobre estos desalmados.

Me quieren matar muchas veces. Manuela, estoy llorando el Ser que vivo y el que muero y en este instante sólo quiero mi soledad y mi corazón desnudo para tirarlos en algún desierto y para que sirvan también como festín para los buitres.

He conseguido el deseado pasaporte, Manuela. Por fin ese presidente payanés, filimisco y sólo diligente para cuidar de sus bordados y sus resfriados, se ha dignado despacharme el malhadado documento, que es como un símbolo con el cual culmino la liquidación de lo que fue mi pasado y con el que corto de un tajo este presente angustioso que ahora padezco... Si he de morir, Manuela, quiero que sepas que íntima y definitivamente anhelo que la noche

inabarcable de la muerte sea como tu misteriosa carne delicada, y quiero suplicarte que cuando tú mueras, te hagas enterrar desnuda junto a mí, para que, exangües cada noche y alegres cada aurora, despertemos a mirar este mundo que ahora nos desprecia...

CUMPLEAÑOS

47 años... 47 años... 47 años...

He cumplido cuarenta y siete años y nadie parece haberse percatado de ello. Al menos nadie lo ha mencionado. Mis edecanes y los demás miembros de mi comitiva se entregan con frenesí y estruendo al juego del tresillo y su vigilancia y su celosa preocupación por mi salud, al menos hoy, parece haber sido un poco distante y descuidada...

LA PARTIDA DE TRESILLO

La partida de tresillo en Hatogrande... la suerte estuvo echada toda la noche en contra del general Santander: *“¡Por fin me está tocando algo del empréstito inglés!”*. Ahora se me ocurre pensar que de esa frase nació el atentado de septiembre. Hoy, cuando todos tenemos enconado el rencor contra ese pérfido de Santander, sigo sosteniendo que no tengo por qué arrepentirme de esas palabras. Santander ama tanto el dinero como yo la gloria y esa frase debió atravesarle el alma y llenársela de veneno; a veces con una palabra se sacrifica un mundo.

Los españoles nos han inspirado por espíritu nacional el terror. Ni la brillante Ilustración, ni las leyes, amigo Santander, nos harán más republicanos ni patriotas. Por nuestras venas no corre sangre sino el vicio mezclado con el miedo y el error.