

De las Montañas al Corazón de las Montañas:
Colombia en la Pintura de lo Natural

Juan Felipe Arroyave

A dissertation

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

2019

Reading Committee:

Edgar O'Hara, Chair

José Francisco Robles

Lauro H. Flores

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2019

Juan Felipe Arroyave

University of Washington

Abstract

De las Montañas al Corazón de las Montañas:
Colombia en la Pintura de lo Natural

Juan Felipe Arroyave Uribe

Chair of the Supervisory Committee:

Edgar O'Hara

Department of Spanish and Portuguese Studies

Ever since the times of colonial rule, the relationship between image and space has been at the crux of Colombia's political issues, and images of nature have been a tool used extensively by agents of the government, patriots, and critics of the status quo. This dissertation follows the development of nature painting in Colombia, and the nexus that ties specific images to specific ideological movements. These "practices of space" present images that reflect political agendas of the painters and their employers, and articulate a new reality to be promoted inside and outside of the country. The overly scientific and objective approaches to nature painting that were in vogue for the better part of the 18th and 19th centuries failed to make a territory as complex as Colombia seem cohesive or understandable, and instead contributed to the further racial, economic and political regionalization; in contrast, the second half of the 20th century saw painters abandon these practices to instead focus on the relationship of space and the individual, opening the door to the affective exploration of Colombia's landscape.

Juan Felipe Arroyave

*De las
montañas
al corazón
de las montañas*

Colombia en la pintura de lo natural

Índice

Introducción	6
Capítulo I – <i>El centro del mundo</i>	17
I. De América para Europa ...	19
II. Del altar al Botánico ...	23
III. <i>Iconismo e hybris</i> ...	35
IV. Las penas del joven Caldas ...	42
V. Del Botánico al Real Jardín Botánico ...	54
Capítulo II – <i>Extranjeros en su país</i>	57
I. El extranjero y el álbum ...	59
II. Un álbum de postales ...	62
III. Lo pintoresco y lo instructivo ...	68
IV. Mujeres blancas ...	83
V. Ser de Europa ...	98
Capítulo III – <i>Coronbia-ga</i>	101
I. Un castillo en los Andes ...	103
II. Nihon-ga ...	105
III. Una polémica ...	111
IV. Un grillo en la luna ...	125
V. Colombia es difícil de ver ...	136
Capítulo IV – <i>Viaje al interior</i>	141
I. El exterior ...	143
II. A la deriva ...	147
III. El Barón ...	154
IV. El tesoro ...	158
V. El puerto ...	175
Capítulo V – <i>Espacio negativo</i>	183
I. Espacio del afecto ...	185
II. El espacio entre las cosas ...	188
III. Espacio interior y espacio exterior ...	199
IV. Espacio natural ...	212
V. Espacio y silencio ...	220
Bibliografía	225

Introducción

La cordillera de los Andes se proyecta desde el Golfo de Penas hacia el norte, bordando con precipicios y cumbres nevadas el costado occidental del continente. En su recorrido empuja hacia el océano a algunos países; a otros los encierra en las alturas. A otros, los que se encuentran en el tramo final de su recorrido, los secciona en una confusión de playas, volcanes y la espesa inmensidad del Amazonas.

En Colombia, la cordillera se represa por un momento, indecisa, en los páramos del Nudo de Almaguer; desde allí se desbordará finalmente hacia el Atlántico en tres ramales bien definidos. Santafé de Bogotá, el centro administrativo del país, será fundada en una fértil sabana entre las cordilleras central y oriental. Medellín, sede de grandes industrias, en un valle entre la central y la occidental. Cali, la tercera ciudad en importancia, entre la occidental y el Pacífico. Al norte, desiertos infinitos. Al sur, una selva infinita. Al oeste, un océano infinito. Al este, baldíos infinitos.

Inspirada por este panorama y condicionada por la sensibilidad romántica, la pluma de Francisco José de Caldas manifiesta de esta forma al paisaje colombiano:

[...] en nuestros Andes todo es permanente. Nieves tan antiguas como el mundo siempre han cubierto la frente magestuosa de las montañas: las selvas nunca han depuesto su follaje: las flores y los frutos jamás han faltado en nuestros campos, y los calores del Estío siempre han abrasado nuestras costas y nuestros valles.¹

Bajo esta confusión de paisajes y colores, sugiere Caldas, hay una riqueza enorme esperando ser descubierta. Durante la conquista, esta idea había tomado la forma de una ciudad con calles y edificios de oro. En la modernidad, las calles se transformarán en ríos cristalinos y los edificios en montañas repletas de flores; en su búsqueda vendrán hombres de todas partes del mundo, armados con brújulas, pinceles, y la sospecha de que entre cada pliegue de montaña se oculta un tesoro inconmensurable.

“Humboldt es el verdadero descubridor de América, ya que sus estudios le han aportado más a estas tierras que la acción de todos los conquistadores”.²

La enciclopedia del Banco de la República de Colombia le atribuye esta cita a Simón Bolívar. Después de la coma, las palabras corresponden con alguna fidelidad a las de una carta dirigida al dictador paraguayo Gaspar Rodríguez de Francia en 1823,³ en la que Bolívar apela a la figura de Humboldt para negociar la libertad de Aimé Bonpland, acompañante fiel del científico alemán durante sus viajes por las Américas. Antes de la coma, sin embargo, el origen de la frase se pierde en una maraña bibliográfica. Oliver Lubrich asegura que fue el filósofo cubano José de

¹ Caldas, *Expedición Botánica* [...], p. 9.

² *Enciclopedia del Banco de la República*, s.p.

³ Bolívar, s.p.

la Luz y Caballero (1800-1862) quien usó por primera vez el término,⁴ pero no presenta mucha evidencia bibliográfica; otras fuentes insinúan que Luz y Caballero solo se refirió a Humboldt como “segundo descubridor de Cuba”, y que su inspiración fue la misiva de Bolívar a Francia (que, como he insinuado, nunca llama a Humboldt “descubridor”).⁵ Para enredar aún más los hilos, Estuardo Núñez nos recuerda que, en Perú, el poeta Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863) calificó a Humboldt de “segundo Colón”⁶ sin tener conocimiento previo, que sepamos, de la obra de Luz y Caballero.

Lo que sí podemos afirmar con certeza es que Humboldt fue quien propuso utilizar la expresión estética para acceder al tesoro oculto en aquellas montañas. Para Humboldt, los instrumentos científicos solo alcanzan a registrar el aspecto exterior de la realidad que se asoma ante nosotros; podemos, como Francisco José de Caldas, improvisar un hipsómetro para medir la altura de las cumbres andinas o, como Agustín Codazzi, traer un sextante desde Europa para ubicar en un mapa los accidentes geográficos que separan las regiones de un país. Sin embargo, si nuestra intención es acceder a la naturaleza profunda, descubrir aquello que está cubierto por el paisaje, se debe recurrir otro tipo de herramientas. Para el Barón, ninguna es tan importante como la pintura, que permite trazar una imagen de la naturaleza “reflejada en la mente humana”.⁷ Este reflejo, desde luego, nos dirá tanto de la naturaleza como de la mente que lo produce.

Las imágenes que crean los artistas que he reunido en este libro no dan cuenta de una Colombia común, objetiva; pese a recorrer los mismos parajes y a detenerse frente a las mismas

⁴ Lubrich, p. 10.

⁵ Funes, p. 33.

⁶ Núñez, p. 112.

⁷ Humboldt, *Cosmos*, Vol II, p. 371. Mi traducción.

especies animales y vegetales, el paisaje y sus habitantes van mutando con el tiempo, el estilo y el entorno social de cada creador. Sin embargo, cada una de estas “versiones” del país sigue estando atada a las demás por un hilo común: impresiones de un territorio que, en cada caso, se nos presenta recién descubierto. Son, además, el resultado de la proyección de una ideología; la articulación de una serie de preocupaciones, intuiciones y emociones respecto del espacio. Representar la naturaleza constituye, desde este punto de vista, un proceso de exploración de la realidad que desliga lo visible (las montañas) de lo invisible (el corazón de las montañas).

1. El centro del mundo

El primer capítulo de este libro se enfoca en las láminas producidas por el gabinete de pintura de la Expedición Botánica bajo las órdenes de José Celestino Mutis. Entre las expediciones científicas que la corona promovió entre el siglo XVIII y el XIX, ninguna duró tanto tiempo como la de Mutis; tampoco hubo alguna que produjera tantas imágenes. La Expedición Botánica contrató casi exclusivamente a artistas criollos. Mutis los incorporó al proyecto desde edades muy tempranas, instruyéndolos en un estilo específico de pintura que reunía en un mismo sitio el rigor del documento científico con la más delicada ornamentación; de esta forma, la Expedición propició el establecimiento de la primera academia de pintura del virreinato y el primer contacto, desde un punto de vista crítico, entre los criollos neogranadinos y la naturaleza que los rodeaba.

Pese a que más de 60 artistas prestaron sus servicios a la Expedición, el foco de este estudio está puesto en los principales actores ideológicos del proyecto: Mutis y Francisco José de Caldas. De forma tangencial aparece también a la figura de Humboldt, que constituye para los criollos

ilustrados una especie de vehículo entre el corazón de la metrópoli europea y la dilatada periferia de la colonia; el trabajo científico se transformó, así, en una herramienta de ascenso social. Esta vindicación de la capacidad científica de los nacidos en América suscitó, de forma simultánea, una nueva apreciación de la naturaleza neogranadina y sus posibilidades mercantiles, y el rechazo, cada vez menos disimulado, de la estructura administrativa del virreinato.

Con esto, las láminas de la Expedición dejaron de entenderse como simples representaciones de hojas y flores y cobraron un inesperado sentido político. Un número importante de discípulos de Mutis estuvo involucrado en el movimiento independentista de 1810, dos años después de la muerte de su protector; los herederos directos del legado de la Expedición fueron fusilados por las tropas de la reconquista, y las casi siete mil láminas producidas por los discípulos de Mutis fueron incautadas por los españoles durante la reconquista y permanecen archivadas en el Real Jardín Botánico de Madrid.

2. Extranjeros en su país

El segundo capítulo se ocupa de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada. Uno de los proyectos más ambiciosos de la Nueva Granada republicana fue la elaboración de una detallada carta geográfica del territorio, que vendría acompañada de una descripción sistemática de las distintas regiones del país. Allí iban a quedar consignados sus ríos, sus montañas, sus paisajes; sus gentes, sus ciudades, sus costumbres. Por tratarse de un proyecto geográfico, los pintores que empleó la Comisión estaban al servicio de los ingenieros cartógrafos; por tratarse, también, de un proyecto estatal, estos ingenieros estaban a su vez al servicio de los presidentes, los ministros y los

senadores que dirigían al país. Las láminas producidas consignaban los hallazgos que los miembros, en su calidad de funcionarios públicos, consideraban meritorios para ser divulgados; antes que diferentes posturas personales, daban cuenta de una postura oficial frente a los aspectos registrados en las escenas o retratos. El conjunto de estas imágenes conformaría un gran álbum, que sería impreso y distribuido en el extranjero; Agustín Codazzi, director de la Comisión, había elegido el título: *Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada*.

La Comisión fue fundada sobre dos pilares. Por un lado, la pretensión ilustrada de catalogar, medir y ordenar los elementos que constituían la nación; por el otro, la impresión generalizada entre la clase dirigente capitalina de que el resto del país se encontraba sumido en un atraso irremediable. Pese a que el álbum jamás se terminó, se vislumbra entre las costuras un territorio fragmentado, desigual, y en esencia inabarcable; antes que delinear con certeza el contorno de un país, pone en evidencia los límites difusos de una sociedad dividida.

Como proyecto, la Comisión Corográfica encajaba en una ambiciosa política migratoria que debía solucionar los problemas evidenciados en las láminas. Los inmigrantes transformarían los ríos, baldíos y florestas retratados en las láminas en minas, haciendas y ciudades. Los inmigrantes sacarían de su letargo a las poblaciones de indígenas y negros y las transformarían en mano de obra barata y eficiente. Los inmigrantes, que vendrían exclusivamente de Francia, Alemania y los Estados Unidos, colonizarían otra vez los Andes para esparcir desde allí las virtudes atribuidas a la raza blanca a lo largo y ancho del país.

3. Coronbia-ga

El tercer capítulo está dedicado al pintor bogotano Gonzalo Ariza, uno de los principales referentes del arte colombiano de la primera mitad del siglo XX y quizá el paisajista más prominente en la historia del país; su presencia constante en los medios de comunicación de la capital significó, además, que se convirtiera en una de las voces más respetadas de la crítica especializada en el país. Sin embargo, el elemento distintivo de su pintura se debe a una peculiaridad: pese a haber sido uno de los pocos pintores colombianos que pudieron formarse en el extranjero durante el periodo entre guerras, su obra nunca llegó a ser informada por las vanguardias europeas; en contraste, Ariza cultivó un estilo marcado por la tradición artística de Japón, país al que viajó con una beca de estudios y en el que se desempeñó, además, como diplomático y agregado cultural.

La pintura de Ariza está marcada por la influencia de la *nihon-ga*, un movimiento pictórico que buscaba “proteger” al arte japonés de la arremetida, precisamente, de las vanguardias europeas. Todo esto ocurre en los preámbulos de la segunda guerra mundial. El nacionalismo domina el ambiente cultural del que surge Ariza y se convierte en una seña ideológica de su carrera artística; su intención, una vez que el pintor vuelve a Colombia, es desarrollar un estilo artístico propiamente colombiano, enfocado en la representación de la naturaleza y el paisaje andino. Esto, desde luego, lo enfrenta a las fuerzas modernizadoras del arte colombiano, impulsadas por una nueva generación de pintores, curadores y galeristas, y, ante todo, por la consolidación de una crítica especializada en el país.

La fricción entre Ariza y el estamento artístico dará pie a un debate en el que, desde los medios de comunicación, se tratará de definir el rumbo que debe seguir el arte nacional: hacia la modernidad o desde la tradición. Hacia Europa, o desde las regiones más profundas del país.

4. Viaje al interior

El cuarto capítulo se ocupa de *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*, una obra del pintor cartagenero Enrique Grau que podría ser el primer “libro de artista” realizado en Colombia. Más allá de las referencias a los viajeros ilustrados en América, y pese a que la trashumancia caracterizó la vida del autor, el viaje al que alude el título conduce de manera irremediable al universo interior del artista. El de Grau es un descubrimiento emocional del territorio, que puede emparentarse, en términos históricos, estéticos y hasta fraternales, con el que García Márquez llevó a cabo en el ámbito literario.

En la obra general de Grau, la inspección del paisaje está sujeta a la introspección. Las páginas de *El pequeño viaje* constituyen una suerte de collage que es parte representación, parte alegoría, parte farsa; se trata ante todo de reflexiones ante la naturaleza (en todos los sentidos) del país. Es un texto que está nutrido, además, por la presencia de un número importante de escritos que catalogan, expanden o incluso confunden las posibles interpretaciones de cada imagen.

En una obra decidida a confiar en el tacto, la primera impresión y la corazonada, hay hasta cierto punto un rechazo implícito de una realidad objetiva; sin embargo, esta misma conversación entre el interior y los elementos externos caracterizó los viajes de un explorador como Humboldt, tan influido por el romanticismo. El viaje que emprende Grau es “pequeño” toda vez que la distancia entre el viajero y su destino es inexistente: el territorio colombiano es apenas el telón de fondo que enmarca un itinerario por los rincones de su propio ser.

5. Espacio negativo

El quinto y último capítulo de mi trabajo está dedicado a la obra de la artista estadounidense Ethel Gilmour, cuya vida en Medellín coincidió con el ascenso vertiginoso del narcotráfico y los peores años de la violencia urbana en Colombia. Gilmour nació en Cleveland pero se mudó a Colombia a principios de los 70 para casarse con el arquitecto Jorge Uribe, a quien había conocido durante un viaje por Europa.

La obra de Gilmour funciona como una especie de síntesis de los elementos que he resaltado en los artistas incluidos en este libro. Como los pintores de la Expedición Botánica, el de Gilmour es un primer contacto con la naturaleza del país; esto la obliga a desarrollar un lenguaje visual completamente nuevo para enfrentarse al paisaje, la luz y el color. Como los pintores de la Comisión Corográfica, retrató la forma en que viven las personas de las diferentes regiones; puso énfasis en los vestidos, la decoración y las costumbres. Como Ariza, trajo a Colombia un punto de vista foráneo, una subjetividad formada en otras latitudes, para retratar las montañas andinas y los pueblitos que se esconden en los pliegues de las cordilleras. Como Grau, la artista desarrolla una pintura reflexiva, casi terapéutica, que proyecta los aspectos que conforman su paisaje interno.

Gilmour es, además, la única artista que encara de lleno el tema de la violencia, un elemento transversal en la historia del país. En cada uno de los capítulos de este libro puede notarse la presencia, así sea tácita, del conflicto; la pintora estadounidense es la única que, antes que refugiarse en la belleza de las flores o las montañas, consigue insertar a la guerra en la naturaleza de Colombia, asociarla con elementos del paisaje como los guayacanes o los pájaros.

Hay unos 50 años de separación entre los periodos que cubre cada uno de los capítulos de este libro. Pese a cubrir un periodo histórico muy extenso, que abarca desde los años previos a la independencia hasta la primera década del siglo XXI en Colombia, confío en que la presencia constante de las montañas mantendrá las páginas encaminadas en un sentido común.

La figura de Humboldt es el hilo que sostiene a cada una de estas representaciones de la naturaleza del país. En la figura del científico alemán se sustenta la percepción de un mundo físico en el que lo ideológico, lo fantástico y lo emocional se conjugan en un mismo paisaje, traspasando la frontera de lo visible; del otro lado nos esperan, ocultas tras las plantas, los animales y las propias montañas, aquellas cosas que el paisaje despierta en nosotros y que nuestros sentidos nos consiguen siempre percibir. A partir de esto, el lector entenderá mejor el entorno social en el que se desenvolvía cada artista, así como ciertos momentos puntuales de la historia colombiana que se manifiestan de manera soslayada en las imágenes que estos compusieron. Estamos tratando aquí con individuos que actúan como exploradores y descubridores de esa “realidad” que ocultan las montañas colombianas; son, a la vez, figuras públicas que construyen una “realidad” visible entre las montañas colombianas, que se disemina a través de sus lienzos y se cristaliza ante los ojos de los espectadores.

Otros pintores y otras obras, no solo en Colombia, podrán ser estudiados con este criterio.

Capítulo 1

El centro del mundo

El caudal de las ideas ilustradas ha empezado a regar los dominios coloniales españoles. Las reformas de Carlos III han permitido la entrada de la ciencia a las Indias, y los funcionarios reales involucran a jóvenes americanos en ambiciosas empresas científicas: estos jóvenes no tardarán en hablar con fluidez el lenguaje que promete hacerlos descubridores del mundo y sus interlocutores. El siglo XIX despertará ante una Nueva Granada inundada por hombres de ciencia, que gravitan alrededor de una prodigiosa colección de imágenes botánicas y sueñan con escapar del virreinato hacia Europa.

El hombre no puede actuar respecto a la naturaleza, o apropiarse de sus fuerzas, sin comprenderlas en su totalidad o tener una relación estrecha con las leyes del mundo físico. Bacon ha dicho que, en la Sociedad de los hombres, el conocimiento es poder. Ambos deben elevarse y sucumbir al mismo tiempo.

ALEXANDER VON HUMBOLDT,
*COSMOS*¹

I. De América para Europa

Es el año 1801. El barón Alexander von Humboldt ha desembarcado en Cartagena, desde donde debía dirigirse a Panamá, cruzar el istmo y tomar un barco a Guayaquil; allí se encontraría con la expedición científica de Nicolás Baudin. Ni el Barón ni Aimé Bonpland, su principal acompañante, tienen el ánimo ni el dinero suficiente para intentar llegar a Ecuador por vía terrestre. Sería una locura emprender 8.000 kilómetros de camino por un río apenas navegable; hacer subir una hilera de mulas testarudas, cargadas de instrumentos científicos delicadísimos, por montañas escarpadas; atravesar, con la disposición enfermiza de Bonpland, bosques tropicales interminables. Seguir hacia Guayaquil, sin embargo, significaba también desechar para siempre la posibilidad de conocer a José Celestino Mutis. “Mutis, tan cerca” escribe el Barón en su diario de viaje. “Mutis...

¹ Los epígrafes al principio de cada capítulo provienen de la primera edición en inglés de *Cosmos*. Las traducciones de estas citas al español son mías.

eso nos alentaba. La esperanza de utilizar su biblioteca, de comparar nuestras plantas con las de él”.² Parece difícil de creer: dos famosos científicos europeos, reconocidos en todo el mundo, estaban dispuestos a arriesgar su trabajo de los últimos dos años (y la vida misma) con tal de encontrarse con un viejo sacerdote en un rincón inexpugnable del imperio español. Un viejo sacerdote que, se rumoraba en Cartagena, era reservado y de mal humor. Un viejo sacerdote que, después de 20 años de trabajo al frente de la Real Expedición Botánica, no había publicado todavía un solo tomo de su anticipada *Flora de la Nueva Granada*.

Es así que Humboldt escribe a Mutis expresando “un deseo ferviente por conocerle” y le anuncia sus planes de visitar Santafé “solo por verle a él”. Mutis responde ofreciendo todo tipo de atenciones a los visitantes, y prometiendo “mostrar[les] todos sus tesoros”.³ Humboldt y sus acompañantes se embarcan por el Magdalena. Las altas temperaturas, la humedad y los mosquitos asaltan la expedición, y Bonpland, de manera previsible, cae enfermo; sin embargo, también caen víctimas de la fiebre los bogas del champán en que se desplazan. En Mompox los ataca una víbora coral mientras duermen; río abajo escuchan a “los tigres aúllan[do] desde los árboles”, y el espíritu romántico de Humboldt se desata en “serias y escalofriantes emociones” al contemplar “esta visión de plenitud, este gigantismo de las formas, esta falta de lugares claros, esta medrosa oscuridad impenetrable que causa aquellos techos de follaje”.⁴ A la altura del Nare recibe la noticia de que Mutis ha muerto, lo que parece regocijar a algunos de sus acompañantes;⁵ turbado, pero demasiado

²Humboldt, “Alejandro de Humboldt: viajes por Colombia”, s.p.

³ Humboldt sabe que su carta va a estimular la vanidad y el “deseo de gloria” que ha intuido en Mutis, pero también considera estos halagos necesarios dada la “afectada indiferencia” que percibe en el trato de los neogranadinos hacia el director de la Expedición Botánica [“Alejandro de Humboldt (...)”, s.p.].

⁴ Ídem. La reflexión que conduce a Humboldt a estas palabras surge de su lectura de la *Metamorfosis*, de Goethe.

⁵ Uno de los personajes que escoltaba a Humboldt era Louis de Rieux, francés nacionalizado español, que ejercía como “Comisario de la quina” para el virreinato. El interés científico (y mercantil) de Mutis por este árbol propició una rivalidad poco saludable entre ambos funcionarios.

agotado como para volver atrás, continúa río abajo hasta Honda. Allí, una carta del propio Mutis demuestra que los rumores de su muerte habían sido levemente exagerados. Humboldt, con un Bonpland endeble y una inmensa recua de mulas, empieza ahora el tortuoso ascenso de los Andes.

A lo largo del camino se han apostado amigos y emisarios del sabio español, que los alojan, los alimentan, les informan sobre los preparativos que, por su llegada, se adelantan en la capital. Las rencillas entre algunas familias de la élite criolla se ceban sobre los viajeros: algún rival cerrado de Mutis insiste en que cambien su itinerario; diferentes familias se disputan el privilegio de hospedarlos, de invitarlos a comer. “En las colonias”, reflexiona Humboldt, “se está inclinado a tratar así las cosas, con intrigas y hostilidad”.⁶ Finalmente, después de casi dos semanas, despuntan en la sabana de Bogotá: allí los esperan dos carruajes, funcionarios públicos, el secretario del arzobispo y los delegados de Mutis. La multitud, impaciente, se sorprende al ver que los sabios europeos son hombres jóvenes, afables y desaliñados. Humboldt se rehúsa a cambiarse la ropa y quiere entrar a la ciudad en el mismo caballo en que venía desde Honda, pero a la fuerza se le mete dentro de uno de los carruajes. Hay una excitación generalizada, discursos en honor de los visitantes, un séquito de 60 hombres a caballo y una manada de escolares corriendo junto al desfile; Humboldt está más preocupado por comprender cómo, por un camino que se hace penoso hasta para las mulas, consiguieron estos hombres subir el carruaje de fabricación inglesa en que se le transporta. La procesión se detiene. Mutis, “una figura venerable, chispeante” que espera frente a una casa, sonrío al notar que Humboldt baja del vehículo aferrado a su barómetro, que no ha querido confiar a los aristócratas capitalinos.⁷ Quien sirve a los viajeros, una vez estos se encuentran dentro de la residencia, es Salvador Rizo, un pintor mulato empleado por Mutis. El

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

científico alemán, asombrado, apunta en su diario: “el famoso Rizo, a quien Cavanilles dedicó una planta”.⁸

Todo lo relacionado con la actividad científica en la Santafé virreinal sorprenderá a Humboldt y Bonpland durante su estadía. A excepción de la de Joseph Banks, no recuerdan haber visto una biblioteca botánica más grande que la de Mutis.⁹ Por toda la ciudad hay barómetros, termómetros, generadores electrostáticos, telescopios acromáticos; algunos de estos instrumentos han sido enviados hasta Londres para ser reparados, y sorprendentemente han sobrevivido dos veces el camino desde Europa a la capital virreinal. Sin embargo, lo que más los asombra es la colección de más de 4000 pinturas botánicas con que el gabinete de pintores de Mutis ha recreado las plantas observadas por la Expedición en los montes neogranadinos. Antes de irse de Santafé, recibirán de manos de Mutis un centenar de estas ilustraciones en señal de agradecimiento.¹⁰

Humboldt y Bonpland promoverán en Europa una imagen muy positiva de la Expedición Botánica, primero ante las autoridades españolas y más tarde ante los estamentos científicos metropolitanos. De hecho, el retrato de Mutis adorna el frontispicio de la sexta parte del *Voyage de Humboldt et Bonpland*, dedicada a la botánica. Bajo el retrato del sabio español, coronado con estrellas, está inscrita una dedicatoria: “A don José Celestino Mutis, como una débil muestra de admiración y reconocimiento”.¹¹ Pero no solo Mutis ha impresionado a Humboldt; uno de sus acompañantes permanentes en Santafé fue el pintor Francisco Javier Matís, un veterano del

⁸ Ídem.

⁹ Humboldt, *Cartas americanas*, p. 74.

¹⁰ Estas obras serán donadas después al Instituto Nacional de Francia, institución de la que tanto Humboldt como Bonpland son miembros.

¹¹ Humboldt, *Plantae aequinoctiales*, p. iv.

gabinete de la Expedición. Años después, en una carta a Carl Ludwig Willdenow, su mentor, el Barón lo recordará como “el primer pintor del mundo para flores”.¹²

II. Del altar al Botánico

La flora neogranadina llegó hasta los pinceles de Matis, pero ese camino fue casi tan tortuoso como el que tuvieron que recorrer Humboldt y Bonpland para encontrar a Mutis. Las primeras obras de arte occidental hechas en la Nueva Granada, y aún las primeras que representaban espacios concretos dentro del virreinato, no tienen mucho que ver con los paisajes y la naturaleza americana; estos primeros artistas, en su mayoría europeos o criollos de raza blanca, se vieron instados a reproducir los modelos visuales establecidos al otro lado del Atlántico. No sorprende que Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos, quizá el pintor más reconocido del periodo virreinal en la Nueva Granada, represente a la Santafé de Bogotá de finales del siglo XVII como una copia viva de la Florencia renacentista, o que pinte una serie entera sobre las estaciones en un país clavado entre los trópicos; que los santos de sus óleos suelen sostener el *lilium candidum* que crece en el Viejo Mundo antes que, por ejemplo, la *cattleya trianae* que prolifera en los montes colombianos.¹³ Curiosamente, fue justo a través del arte devocional que se pudieron filtrar los primeros elementos autóctonos en la pintura neogranadina. La incursión cada vez más frecuente de mestizos en los talleres de pintura, la fundación de iglesias y centros doctrinales lejos de la capital, y el mecenazgo de algunos indígenas pudientes, permitieron que se insertara a personajes

¹² Humboldt, *Cartas* [...], p. 98.

¹³ Marta Traba desarrolla esta línea argumental en el primer capítulo (“El mito: Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos”) de su *Historia abierta del arte colombiano* [pp. 9-36].

y elementos de origen nativo americano en un número reducido de obras pictóricas.¹⁴ Los dos mejores ejemplos con que contamos de estas transgresiones se encuentran en pequeños centros urbanos cerca de Bogotá; el primero, el *San Nicolás de Tolentino* (1656), de Gaspar de Figueroa, se encuentra en Cóbbita (Boyacá). El cuadro deja entrever a tres indígenas (con seguridad la familia de donantes) mezclados con los feligreses que presencian el milagro del santo epónimo; la composición del cuadro, como señala Marta Fajardo de Rueda, está inspirado en un grabado de 1511 de Alberto Dürero.¹⁵ El segundo ejemplo es el ciclo de frescos (1626) de un pintor anónimo ejecutado al interior de la iglesia doctrinera de Sutatausa, en Cundinamarca. El programa pictórico que abordan los frescos es un pastiche de diferentes grabados religiosos de artistas como Martin DeVos y los hermanos Wierix, que fueron popularizados por las imprentas de Amberes;¹⁶ sin embargo, el artista reservó un espacio para representar a su patrono, el cacique don Domingo, junto a una inscripción conmemorativa. Por casualidad, las figuras indígenas en ambas obras fueron encontradas por el mismo restaurador, el mexicano Rodolfo Vallín. A la familia indígena del *San Nicolás de Tolentino* se la había tragado la oscuridad de la pintura de restauraciones previas; el cacique don Domingo, sus frescos y su iglesia habían sido blanqueados con pañetes de cal a finales del siglo XVII.¹⁷ La aparición de los nativos en la pintura devocional era una anomalía ideológica que debía corregirse; hasta que no se estableciera un sistema de representación racial y social estable para estos personajes, no convenía que aparecieran hombro con hombro con personas (o santos) de raza blanca. La pintura de castas de mediados del XVIII fue el escenario perfecto para

¹⁴ C.f. Zambrano, pp. 56-68.

¹⁵ Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, p. 113.

¹⁶ Una exploración iconográfica completa de los frescos puede encontrarse en Lara, “Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa, Cundinamarca”, pp. 257-270.

¹⁷ C.f. Almansa, “Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa”, pp. 15-28.

que los indígenas retornaran a los lienzos de los pintores virreinales y, junto a ellos, algunas de las primeras apariciones del paisaje y la naturaleza americana en el arte colonial.¹⁸

La pintura botánica en sentido estricto llega a la Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVIII, de la mano de Mutis. Como el arte devocional católico, la pintura botánica es una invención eminentemente europea. Como el arte devocional católico, empleaba un lenguaje visual muy preciso que no había sufrido grandes cambios desde finales del siglo XV. Como el arte devocional católico, acarrea consigo un enorme poder político, que se fundaba en una doctrina tan persuasiva como la fe: la del cientifismo ilustrado que había contagiado a la corte española con la llegada de los Borbones. Como el arte devocional católico, normalizaba el paisaje americano bajo filtros ideológicos, raciales y visuales, instituidos desde Europa. ¿Por qué, entonces, se considera como un rompimiento tan severo con la tradición artística, política y cultural del viejo continente?

Desde su llegada a Cartagena en 1761, Mutis había insistido a la Corona en la utilidad que una exploración extensiva de la flora neogranadina podría significar para el imperio. Pese a que las primeras señales que recibe desde España no son muy alentadoras, Mutis insiste y, mientras espera el permiso oficial, adelanta investigaciones de manera independiente;¹⁹ recién en 1783 se oficializa su nombramiento al frente de la Expedición Botánica, la tercera que Carlos III

¹⁸ Daniela Bleichmar explora este asunto en el quinto capítulo de *Visible empire* [pp. 149-185], aunque con un foco decidido en los virreinos de la Nueva España y del Perú. Es importante resaltar aquí que la naturaleza americana sí formó parte del lenguaje visual del arte decorativo durante el periodo virreinal: el laqueado, el bordado y la talla en madera permitieron, como demuestra Marta Fajardo de Rueda, que en los altares o las columnas de los templos hubiese sitio para algunas especies americanas [“La flora de la Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”, p. 42].

¹⁹ También es probable que la demora del permiso real haya persuadido a Mutis a hacerse sacerdote y así, como argumenta Mauricio Nieto en *Remedios para el imperio* [p. 212], garantizar su permanencia en el virreinato y el acceso a las especies naturales que le interesaban.

patrocinaría en las Indias.²⁰ La empresa de Mutis se irá revelando poco a poco como un embudo que permite a las élites criollas de la capital, y aún en algunas provincias, acceso a un conocimiento científico sofisticado en forma de libros, instrumentos y centros académicos; en paralelo, y quizá con una trascendencia mayor, significa también la entrada de recursos económicos sin precedentes destinados al patrocinio de las ciencias, que se materializan en cargos públicos muy bien remunerados. Cuando Humboldt escribe a su hermano Wilhelm para darle parte de su visita a Bogotá, no puede dejar de notar, sorprendido, lo rico que es Mutis y la cantidad de recursos que la corona aportaba a su Expedición;²¹ la sorpresa de un noble prusiano ante la opulencia de un funcionario colonial en las Américas no nos debería ser indiferente. Está claro que la prodigalidad del Rey no radica en un amor desprendido, altruista, por el conocimiento: la ascendencia del mercantilismo al interior del Imperio es, más bien, la razón. A la Corona le interesaba identificar productos naturales que solo pudieran encontrarse en sus colonias, para luego exportarlos hacia los puertos europeos; esto hace indispensable la existencia de funcionarios dedicados de forma exclusiva a la exploración de la naturaleza americana. Como señala Daniela Bleichmar, las políticas imperiales transforman al acto de *ver* en un ejercicio fundamental de gobernabilidad.²² En este sentido, la labor desempeñada por el gabinete de pintores al servicio de Mutis no constituyó un complemento al trabajo científico,²³ sino la propia razón de ser de la Expedición. Dos tercios de los miembros de la Expedición eran pintores y habían nacido en la Nueva Granada.

²⁰ Las otras dos tuvieron lugar en los virreinos de la Nueva España y Perú. Sobre la primera se ocupa la completísima investigación de Rogers McVaugh, *Botanical results of the Sessé and Mociño expedition (1787-1803)*. Para saber más de la expedición en el Perú, vale la pena revisar *Flowers for the king*, de Arthur Robert Steele.

²¹ Humboldt, *Cartas* [...], p. 74.

²² Bleichmar, p. 7.

²³ Prueba de esto es que tanto los botánicos como los pintores al servicio de Mutis recibían el mismo pago. Sin embargo, y como nota Bleichmar [p. 82], las autoridades virreinales eran conscientes de que el trabajo de los pintores era mucho más arduo.

Es apenas lógico que Mutis fuera meticuloso a la hora de elegir a sus pintores. Pese a que desde Madrid se le instó en vincular a artistas formados en la academia de San Fernando,²⁴ el director de la Expedición se decantó siempre por jóvenes criollos que exhibían alguna habilidad rudimentaria para el dibujo: conocían mejor la naturaleza, soportaban mejor el clima y eran, ante todo, mucho más dóciles. La obra científica que visionaba Mutis debía fundarse en un lenguaje visual original que, sin desechar a Linneo (con quien mantuvo una activa correspondencia), permitiera alterar los modelos tradicionales de la representación de plantas. Para hacer parte de la Expedición, un pintor formado en Europa tendría que estar dispuesto a reaprender aspectos fundamentales de su oficio; para los criollos, en cambio, el único estilo posible era el de Mutis.

Debido a esto, el funcionamiento de la Expedición Botánica estuvo dividido en dos espacios elementales: “el Botánico”, sede de las labores científicas, y la Escuela de dibujo y de pintura, que dirigía Rizo y servía de centro de instrucción para los pintores recién llegados. La mayoría de estos jóvenes provenían de familias humildes de la provincia, que los confiaban a la protección de Mutis; dentro de la Comisión, se les ponía bajo la tutela de un pintor veterano que, antes que hacerlos representar las láminas *in situ*, los adiestraba a partir de la copia de modelos realizados por pintores europeos, extraídos de la nutrida biblioteca de Mutis.²⁵ Era un sistema de aprendizaje que tiene muy poco que ver con el ideal antiescolástico de la Ilustración, y que algunos investigadores han caracterizado como “medieval”²⁶. Es curioso. La tradición histórica nos ha

²⁴ En efecto, dos pintores españoles llegaron en 1788 a la Nueva Granada para ponerse a órdenes de Mutis. El primero, Sebastián Méndez, dibujó ocho láminas y fue prontamente despedido. El segundo, José Calzada, se retiró de la Expedición después de un solo día de trabajo, arguyendo problemas de salud. C. f. Fajardo de Rueda, “La flora [...]”, p. 56.

²⁵ Sotos Serrano, p. 133.

²⁶ Fajardo de Rueda, “De la naturaleza al arte”, p. 583. Sin embargo, algunos meses después de la publicación del artículo, la misma autora dio una ponencia en México [“La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII (sic), 1783-1816”] en la que afirmó que la Escuela de Dibujo fue la primera

condicionado a imaginar a los pintores de la Expedición en su labor de recorrer los montes colombianos con un pincel entre los dedos, maravillados por el fausto natural de la nación; la realidad es que su trabajo se desarrolló de manera casi exclusiva en los confines del taller, dibujando bocetos de los especímenes frescos que les proporcionaban los botánicos e informantes de Mutis o completando los borradores de las especies que ya habían perecido.²⁷ Si de verdad existió contacto directo entre los pintores y la naturaleza *viva* del virreinato, este fue del todo accidental. Lo que importaba era desarrollar un nuevo estilo para aprehender la naturaleza; este mecanismo se fue desarrollando gracias al trabajo arduo frente a la mesa de dibujo y no a partir de la contemplación del bello paisaje natural americano.

Desde la publicación del *Herbario de Carrara*, a principios del siglo XV, había quedado definida la razón de ser del ilustrador botánico: se debía representar a la naturaleza *tal y como era*, sin apelar a sutilezas estéticas o a la fantasía. La objetividad es clave; si algún aspecto esencial de la planta era modificado, exagerado o simplemente omitido por el artista, un científico podría llegar a conclusiones disparatadas o a errar en la clasificación (pecado capital) del espécimen. Estas exigencias, sumadas a las limitaciones del papel y los pigmentos, supusieron la gestación de un lenguaje científico tan ubicuo en los círculos ilustrados del siglo XVIII como el francés o el latín.

Para empezar, las ilustraciones debían hacerse en folios para así contar con el mayor espacio posible y evitar reducir el tamaño real de las plantas. Sin embargo, muy pronto se hizo evidente que ciertos ejemplares eran demasiado grandes para caber en el papel; antes que pintar a escala, se optó por representar sólo aquellas partes de la planta que eran necesarias para su

institución “moderna” en el país para la formación de artistas, “que así se liberaban de los talleres tradicionales de corte medieval”.

²⁷ Sotos Serrano, Op. cit., p. 150.

clasificación: la hoja, la flor, el fruto, la semilla. Este método sintético empezó a evidenciar limitaciones cuando los botanistas se toparon con ejemplares tan exuberantes como los que abundaban en las Américas. En estos casos, lo más convencional era dibujar un marco sobre los bordes de la página, superpuesto a la planta; los artistas más sofisticados, sin embargo, prefirieron insertar dobleces y cortes artificiales o incluso simular mordeduras de insectos en las hojas más rebeldes. Así se lograba sostener de manera más patente la ilusión de realidad.

Los pintores al servicio de Mutis llevaron esta práctica al extremo. Las hojas aparecían mordisqueadas cada vez que era necesario hacer un corte, pero también para evitar que ocultaran otros elementos importantes, desde el punto de vista científico, de la anatomía de la planta: una hoja incipiente, una flor, el tallo...²⁸ Como resultado, el volumen del ejemplar se reduce de forma dramática; la impresión de encontrarnos frente a un ejemplar vivo se desvanece y pasamos a entender la imagen como la reproducción del ejemplar prensado de un herbario.

Otra dificultad a la que se enfrentaban los pintores botánicos era representar todas las etapas de desarrollo de una especie a partir de un solo ejemplar. Algunos artistas crearon series enteras de imágenes de una sola planta en las que quedaba plasmada su evolución, pero la tarea era tan dispendiosa que muy pronto se generalizó la práctica de disponer, bajo el retrato del ejemplar que había llegado a manos del pintor, las semillas, frutos o flores en diferentes etapas. Estos elementos se disponían de forma ordenada, a menudo secuencial, para que el botánico que examinara la planta pudiera hacerse una idea clara del tránsito en el tiempo que había seguido el ejemplar que tenía en sus manos. Un efecto secundario de esta práctica, sin embargo, fue que imprimió a la composición

²⁸ David Knight (en Nieto, *Remedios* [...] p. 83) opina que este detalle da cuenta que los artistas pintaban lo que veían, antes que idealizaciones de las plantas. Me parece que el conjunto de imágenes refuta esta posibilidad.



Matís, Francisco Javier. *Hura crepitans*.

de imágenes botánicas de un grado de simetría que a menudo estaba ausente en los mismos ejemplares. Mutis y sus pintores asumieron esto como una ley, y extremaron la armonía interna de las plantas mediante cortes y dobles artificiales.

El color es otro elemento fundamental para las pinturas de la Expedición. Con la aparición de la imprenta se hizo posible reproducir ilustraciones en blanco y negro gracias al desarrollo del grabado en aguafuerte o al buril. Era posible “iluminar” estas imágenes a mano, pero este proceso, además de requerir más tiempo y ser más costoso, no era considerado crucial para identificar las

Matís, Francisco Javier. *Brathys*.



especies botánicas;²⁹ en términos generales, una enciclopedia botánica con ilustraciones a color era considerada un lujo que, lejos de añadir información científica relevante, resaltaba el estatus social de su propietario. Para Nieto, por ejemplo, la razón de mayor peso detrás de la ejecución de las láminas de la Expedición Botánica a color (y las dificultades logísticas que esto implicaba) era poner en relieve la opulencia de las posesiones imperiales;³⁰ siendo la Expedición una empresa en esencia mercantil, el color conseguía poner en relieve el valor de los productos que brindaba a la

²⁹ Nieto, *Remedios* [...], p. 91.

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

Corona.³¹ Castro-Gómez, aporta una razón quizá más decisiva: el color de las hojas o las flores de un producto podía ser decisivo a la hora de dictaminar a quién correspondía el honor del descubrimiento o, más importante aún, la licencia para comercializar una nueva especie natural.³²

Pese a que las ilustraciones botánicas se realizaron tradicionalmente en acuarela o, de manera excepcional, al óleo, Mutis entrenó a sus pintores para que pintaran al temple. Las razones detrás de esta decisión no son muy claras, pero es bastante probable que la acuarela fuera descartada desde un principio por su fragilidad: era imperativo que las láminas pudieran transportarse a través del globo, que fueran móviles. La única *Chinchona* que podría soportar un viaje trasatlántico era aquella que hubiese sido asentada con antelación en el ecosistema constante del papel. El óleo, en contraste, era mucho más duradero; aunque esta fue la técnica favorecida por Mutis al comienzo de la Expedición, los resultados no parecen haber sido muy positivos.³³ El temple, ante todo, tenía una ventaja sobre el óleo: se secaba muchísimo más rápido y, ante el volumen de ilustraciones que se manejaban dentro del gabinete, habría permitido a los artistas moverse con mayor agilidad entre el lápiz, la tinta china y los pigmentos.

Los colores empleados en las láminas de la Expedición se caracterizan por su opacidad, en especial cuando se les compara con los de las ilustraciones botánicas realizadas en los virreinos del Perú y la Nueva España durante el mismo periodo; también se echa en falta un modelado más realista de las sombras y los volúmenes. Esto, antes que denotar una limitación técnica por parte

³¹ Aquí habría que agregar que la Expedición produjo también una cantidad considerable de ilustraciones simplificadas realizadas en tinta china, que debían servir de modelo a los grabadores cuando la ambiciosa *Flora de Santafé*, de Mutis, estuviese lista para su publicación.

³² Castro-Gómez, p. 214.

³³ Para una exploración más extensiva de los pigmentos, pinceles y materiales empleados por los artistas de la Expedición conviene consultar a Fajardo de Rueda, “De la naturaleza [...]”, p. 582.



Anónimo (a partir de un boceto de Francisco José de Caldas), sin título (identificada como *Jungia fistulosa*).

de los pintores al servicio de Mutis, demuestra su adherencia al estilo colectivo de la Escuela de Pintura: un estilo que no se puede definir con un término diferente de “plano”.³⁴ El esfuerzo por mantener la escala real, la simetría forzada y los colores opacos realzan la impresión de que las plantas se encuentran *prensadas* sobre el papel, que es exactamente como las dispondría un botánico para realizar su estudio. Esta quizá sea la mejor prenda del genio de Mutis y la principal

³⁴ Bleichmar, p. 114. La autora también demuestra, mediante el análisis de algunos borradores y estudios previos que se conservan, que el gabinete tenía la capacidad para pintar de acuerdo con el estilo europeo convencional. Con todo, parece que el estilo distintivo de la Expedición es el producto de un largo (y deliberado) proceso de experimentación.

razón por la que botánicos experimentados como Linneo, Bergius y von Humboldt hayan acogido las imágenes de una manera tan positiva; es, también, el origen de una curiosa paradoja.

Casimiro Gómez Ortega, primer catedrático del Real Jardín Botánico de Madrid, delineó una serie de instrucciones para los artistas empleados por la Expedición Botánica al virreinato del Perú; estas reflejan en buena medida las expectativas que tenía la Corona de la empresa mutisiana. En principio, Ortega conmina a los artistas botánicos a “limitarse a copiar la naturaleza con exactitud, especialmente las plantas, sin procurar adornar o aumentar algo con su imaginación”;³⁵ unos pocos renglones más abajo, sin embargo, les recuerda que

deben únicamente dibujar lo que ha sido precisamente determinado por los botánicos, y trabajar siempre bajo su supervisión, siguiendo obedientemente sus instrucciones, y tener especial cuidado en dibujar aquellas partes que el botánico pueda considerar importantes [...] y a veces, si es necesario, representar separadamente y en mayor tamaño estas partes.³⁶

El estilo de representación que desarrolló la Expedición Botánica daba cuenta de esta manipulación deliberada de la naturaleza para que se ajustara a las intenciones de Mutis; sin embargo, era este mismo hecho el que le permitía a cualquier botánico europeo asimilar esa naturaleza singular que se consignaba en los ejemplares retratados. Como apunta Nieto, las láminas consiguen reunir más información que cualquier espécimen disecado;³⁷ yo diría, en cambio, que las láminas son más útiles que un espécimen vivo, pues *depuran* aquella información que es relevante para el botánico. El triunfo de la Expedición Botánica de Mutis fue preservar la naturaleza *muerta* del virreinato; las láminas de la Expedición son bellos cadáveres, diseccionados sobre una mesa de cirugía de papel.

³⁵ En Nieto, *Remedios* [...], p. 64.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ídem*, p. 91.

III. *Iconismo e hybris*

Como explica Bruno Latour, nuestras ideas respecto de la “objetividad” de la ciencia ilustrada suelen equiparar este concepto con “realismo” cuando a lo que apela es en realidad a la *consistencia visual*; los ojos del científico, en algún punto, dejaron de observar plantas y empezaron a ver representaciones.³⁸ Mutis es perfectamente consciente de esto. En una carta al Arzobispo-Virrey Antonio Caballero y Góngora, le asegura que la producción de su gabinete ha equiparado y aún superado en calidad a las mejores ilustraciones botánicas europeas:

sin detrimento de la gloria debida a Hernández, Plumier, Sloan, Catersby, Barriere, Brown y Jacquin; y últimamente al infatigable Aublet, todas sus obras (a excepción de las del ilustre Jacquin por lo común) necesitan retocarse. Sus imperfectísimas láminas nada satisfacen el gusto sublime por el *Iconismo* del día³⁹.

El término “Iconismo”, como explica Bleichmar, se refiere en concreto a la información y estilo que mejor permiten al estudioso clasificar ejemplares botánicos.⁴⁰ Sus pintores son el culmen de esta práctica pues han conseguido fraguar imágenes que, como promete más adelante en la misma carta, “no necesitarán nuevos retoques de mis sucesores” y que le permitirán a cualquier hombre de ciencia europeo estudiar elementos de la flora neogranadina “sin necesidad

³⁸ Latour, p. 31.

³⁹ Mutis, *Archivo Epistolar*, Vol. 1, p. 439. La cursiva es del autor.

⁴⁰ Bleichmar, p. 119.

de venir a reconocerlos en su suelo nativo”. La gloria del imperio podía, entonces, manifestarse a través del tiempo y el espacio.

Las plantas en las láminas de Mutis eran eternas, omnipresentes, pero también imposibles. El zénit artístico del gabinete significó la elaboración de plantas cada vez más idealizadas. Por momentos, parecemos enfrentarnos a un “protocubismo” botánico que, sobre la superficie plana del papel, nos presenta un objeto vivo desde todas las perspectivas posibles. Por momentos parecen un idioma extranjero, en cuya gramática y grafías intrincadas conseguimos atisbar algún elemento familiar a nuestra propia lengua. Por momentos parecen un ícono medieval; la imagen de un santo milagroso representado a través de un programa iconográfico olvidado. A lo que definitivamente se parecen menos cada vez es a las plantas reales, orgánicas, que crecen en los montes colombianos.

Un buen ejercicio para constatar esto es comparar una de las láminas realizadas durante esta etapa de la Expedición Botánica con otra representación de la misma especie, elaborada por un contemporáneo de Mutis; como referencia, se han añadido también las fotos de un espécimen de herbario y de la planta en su entorno natural; la especie que observaremos es la *Mutisia Clematis*, bautizada por Linneo en homenaje al director de la Expedición Botánica.

Primero tenemos a la *Mutisia Clematis* en la sabana de Bogotá, su ecosistema natural. Así la habrían encontrado Mutis y sus botánicos:



Instituto Alexander von Humboldt Colombia. *Mutisia Clematis*.⁴¹

Ahora, veamos un ejemplar de herbario de la *Mutisia Clematis*, que corresponde más o menos al modelo físico a partir del cual habrían trabajado los pintores:



Jardín botánico de Bogotá. *Mutisia Clematis*.⁴²

⁴¹ <https://flic.kr/p/sRow6Q>. Consultado el 1/3/2018.

⁴² <http://coleccion.es.jbb.gov.co/herbario/especimen/10101>. Consultado el 1/3/2018.

Ahora, el grabado que preparó Cavanilles en España a partir del ejemplar que le enviara Mutis a través del Atlántico:



Cavanilles, Antonio José. *Mutisia Clematis*.⁴³

Por último, la famosa *Mutisia Clematis* de Salvador Rizo:



Rizo, Salvador. *Mutisia Clematis*.

⁴³ Cavanilles, p. 492.

En la *Mutisia Clematis* de Rizo están al mismo tiempo todos los elementos mencionados antes. El sostenimiento de la escala a cualquier costo. La simetría extrema. La ausencia de volumen. Pero, por encima de todo, la “M” conspicua, heráldica, que describe el recorrido del tallo de la planta. El océano estilístico que se abre entre la imagen de Cavanilles y la de Mutis también da cuenta de una división ideológica: la rusticidad del grabado monocromo realizado en España contrasta de forma tremenda con la extravagancia de la pintura al temple realizada por un criollo. Uno que, además, es de ascendencia negra.

No cabe duda de que la tremenda influencia política y económica de la Expedición, la creciente fama de su director en Europa y los elogios que recibían estas ilustraciones tuvieron que haber calado en lo más profundo del orgullo de estos artistas provincianos. Bleichmar nos presenta a un grupo de jóvenes dinámicos, orgullosos, que se consideraban superiores a sus pares europeos y disfrutaban compitiendo entre sí mismos.⁴⁴ De repente, junto a las firmas en una esquina de la página empieza a aparecer la leyenda “*americ. pinxit*”: es como si los artistas quisieran evitar el riesgo de que se pudiera confundir su obra con imitaciones europeas de menor factura. El acto de firmar la lámina o, en casos excepcionales, bautizar una planta con el nombre propio, es una oportunidad dorada para estos criollos ilustrados que hasta la llegada de Mutis habían estado más inclinados a considerar la naturaleza americana como una prisión y no el vehículo que les permitiría ser reconocidos más allá del virreinato.⁴⁵ De acuerdo con Nieto, los nombres de las plantas son también “unidades simbólicas” que pueden transportarse con igual

⁴⁴ Bleichmar, p. 118.

⁴⁵ Respecto de la relación entre ciencia y poder en la Nueva Granada existen dos trabajos fundamentales: *La hybris del punto cero*, de Santiago Castro-Gómez, y *Orden natural, orden social*, de Mauricio Nieto.

facilidad;⁴⁶ en otras palabras, era más fácil “salir de las Américas” sobre una planta que en un barco.

El problema, claro está, es que los miembros de la Expedición no dejaron escapar la menor oportunidad de atribuirse el descubrimiento de una planta y así bautizarla con su nombre. Las especies nuevas proliferaron (“Fernandezia”, “Rodríguezia”, “Valenzuelia”) a la vez que plantas comunes, de uso común en los territorios del virreinato desde mucho antes de la llegada de los conquistadores, se convirtieron de repente en “descubrimientos”. Como apunta Castro-Gómez, para los expedicionarios criollos, de origen blanco en su mayoría, el conocimiento empírico de las clases populares y, ante todo, de las “razas inferiores” debía ser legitimado a través del ejercicio de la ciencia botánica; de esta manera, descubrieron de repente que tenían la capacidad de nombrar el mundo.⁴⁷ Está bastante claro que Mutis empleó a caminantes, campesinos, indígenas y esclavos para informarse respecto de las especies de los territorios que visitaba.⁴⁸ El “descubrimiento”, como advierte Nieto, es un proceso muy dilatado en términos espaciales y temporales, que no tiene por qué darse en el momento justo del encuentro con la planta, y que puede consolidarse a muchos kilómetros de distancia.⁴⁹ En cierta medida, este “descubrimiento” es análogo al que experimentaron los rostros indígenas que la cal o la mugre ocultaron en el arte devocional del siglo anterior; en ambos casos se blanquea su herencia de manera artificial, y se

⁴⁶ Nieto, *Remedios* [...], p. 107.

⁴⁷ Castro-Gómez, p. 215. El autor también propone una relación bastante interesante entre las crónicas de Indias y las ilustraciones de la Expedición, en el contexto de la que él considera “una segunda conquista” [p. 213-214]. Estas palabras hacen eco de la famosa consagración de Humboldt como “verdadero descubridor de América” por parte de Bolívar [“Carta a Gaspar de Francia”, s.p.].

⁴⁸ Ídem p. 243. Uno de los ejemplos más famosos de la relación entre informantes locales y los miembros de la Expedición es el episodio referente a Mafís, Mutis y el bejuco del guaco que Bernardino Torres Torrente narró en el *Papel periódico ilustrado* [p. 235].

⁴⁹ Nieto, *Remedios* [...], p. 98.

reconquistan los espacios en que habitan. Lo que no deja de ser irónico es que muchos de los nombres que el establecimiento científico neogranadino estaba imponiendo sobre una naturaleza recién “descubierta”, iban a ser eliminados a su vez por otro que era aún más poderoso: el de los círculos ilustrados en Europa. El esfuerzo de los criollos por apropiarse de la naturaleza virreinal los redujo, en el mejor de los casos, a la posición del turista que, cuando el guía no está mirando, intenta tallar su nombre en las paredes de un antiguo templo egipcio.

Tras la muerte de Mutis, uno de sus discípulos más ilustres, Francisco José de Caldas, recibió órdenes explícitas del Virrey Antonio Amar y Borbón de dar inicio a la ambiciosa Flora de Bogotá que debía publicarse con los materiales de la Expedición. Caldas razona que esta obra supondrá que “los extranjeros terminen sus conquistas sobre la Flora de Bogotá, conquistas que disminuyen la gloria de la Nación y la de Mutis”⁵⁰, y asegura que se ha propuesto

inmortalizar los nombres de los protectores de la Flora de Bogotá, y de los que han ayudado á recoger sus materiales. Jamas abusaremos, jamas consagraremos ninguna planta por interés y por adulacion. Nuestras manos no ceñirán jamas laureles a la cabeza del poderoso sin mérito, laureles que solo pertenecen al patriota y al sabio⁵¹.

La primera planta que presenta, la *Amaria*, está dedicada al virrey. La segunda, la *Caldasia*, se la ha dedicado a sí mismo.

Es el 26 de febrero de 1810. Muy pronto despertará la revolución independentista.

⁵⁰ Caldas, Francisco José. “Botánica”. *Continuación del Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, p. 18.

⁵¹ Ídem p. 19.

IV. Las penas del joven Caldas

Un año antes, tras la muerte de Mutis, el virrey había pedido a Caldas que continuara con las labores de la Expedición. También había sido nombrado jefe independiente del Real Observatorio Astronómico de la capital, y se le había otorgado, con honores, la Cátedra de Matemáticas del Colegio del Rosario. Tenía apenas 39 años.

La Cátedra de Matemáticas, además de significarle una renta estable, gozaba de un estatus muy elevado en el virreinato por haber sido ocupada antes por Mutis. El Observatorio, primero de su tipo en las Américas y equipado con instrumentos comparables o superiores a los que había en Europa, había sido construido a instancias de Mutis.⁵² La Expedición Botánica era una de las instituciones científicas más prestigiosas del mundo, y sus hallazgos, aún inéditos, se consideraban invaluable. Con la muerte de Mutis, Caldas heredó uno de los acervos intelectuales más impresionantes del Imperio y se convirtió en uno de sus funcionarios coloniales más importantes; estos honores, sin embargo, están lejos de complacerlo.⁵³ Su obsesión es elaborar una carta geográfica del virreinato.

El *Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, publicación dirigida por Caldas y en la que tendría lugar el primer intento de publicación de la *Flora* de Mutis, fue la plataforma mediante la cual se trató de persuadir a las autoridades de la necesidad de llevar a cabo este proyecto. Los

⁵² Nieto, *Orden natural* [...], p. 61.

⁵³ Para comprender mejor la relación entre geografía e ilustración en las Américas vale la pena consultar el quinto capítulo de *La hybris del punto cero*, de Castro-Gómez [pp. 228-303].

primeros seis números del *Semanario* están dedicados a la geografía, que para su director constituye “el termómetro con que se mide la ilustración, el comercio, la agricultura y la prosperidad de un pueblo”.⁵⁴ El problema es que la población del virreinato, que incluye un número considerable de indígenas y negros (“cerca de tres millones incluso los bárbaros”, dice Caldas), se va a dividir en categorías semejantes a las que emplearía después Domingo Faustino Sarmiento en Argentina: “salvajes” y “hombres civilizados”, distinguiéndose los segundos en que “unidos en sociedad viven baxo las leyes suaves y humanas del Monarca Español”.⁵⁵ El estudio de la geografía es fundamental para que los criollos consigan desmarcarse por completo de los grupos sociales “atrasados” y establecerse como iguales frente a Europa; la mejor manera de llevar esto a cabo era mediante la descripción sistemática del territorio, que no solo permitía a los criollos hacer gala de su ortodoxia en términos científicos sino distinguir con toda claridad quiénes eran los otros, en qué regiones vivían y qué provecho habrían de encontrar las autoridades europeas de este proyecto.

De la Península y Europa provienen entonces las luces que permiten categorizar en términos científicos a los habitantes del virreinato, razón por la cual es necesario que Caldas defienda su derecho a hacer uso de estas ideas. “Entiendo por Europeos”, dice, “no solo los que han nacido en esa parte de la tierra, sino también sus hijos, que conservando la pureza de su origen jamás se han mezclado con las demás castas”.⁵⁶ Las élites criollas neogranadinas constituían, desde este punto de vista, un foco civilizado y civilizador fuera de su lugar de origen; más importante aún, convertían el lugar de nacimiento de un hombre blanco (o con pretensiones de serlo) en un

⁵⁴ Caldas, Francisco José. *Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, No. 1, p. 1.

⁵⁵ Ídem, No. 2, pp. 10-11.

⁵⁶ Ídem, p. 11.

mero tecnicismo. En un claro contraste con lo que motivaba a los pintores criollos que escribían su procedencia al lado de la firma, Caldas ha reclamado para sí un pasaporte europeo; Europa es, después de todo, el último escalón de un frenético proceso de ascenso social.

En mayo de 1801 Caldas escribe al *Correo Curioso*, de Jorge Tadeo Lozano, con el propósito de corregir las medidas de los picos de Monserrate y Guadalupe que habían aparecido en un número anterior.⁵⁷ Los cálculos de Caldas, junto a la elocuente misiva que los acompaña, son entonces publicados. Más allá de la precisión de los datos y de la plétora de referencias a la geografía y la historia universal que contienen, sorprende que hayan sido enviados desde Popayán, una ciudad ubicada a más de 600 kilómetros de la capital. Allí, Caldas se ve a sí mismo como el único sabio en un país de bárbaros; un ciudadano universal cercado por las montañas, los ríos y las selvas de un continente largamente inexplorado;⁵⁸ un desgraciado al que, por una desafortunada casualidad del destino, le correspondió nacer en América. Es, en sus propias palabras, “un león de Numidia en el parque del Gran Señor, que prueba todos los modos de libertarse, dejar la prisión y restituirse a sus bosques nativos”, pero que se encuentra encadenado a “este suelo desgraciado para las ciencias”.⁵⁹ La carta al *Correo Curioso* es una llamada de auxilio que, por fortuna para Caldas,

⁵⁷Montserrate (3152 metros sobre el nivel del mar) y Guadalupe (3260 sobre el nivel del mar) son dos de los denominados “cerros tutelares” de la ciudad de Bogotá. El *Correo curioso, erudito, económico y mercantil* fue editado por Jorge Tadeo Lozano quien, como Caldas, participó en la Expedición Botánica e hizo parte de la élite ilustrada que declaró la independencia el 20 de julio de 1810.

⁵⁸ Felipe Martínez Pinzón explora este aspecto concreto en su texto “Una geografía para la guerra: narrativas del cerco en Francisco José de Caldas” [pp. 108-119]. Martínez afirma que en Caldas “es posible encontrar la semilla de la construcción ideológica de un espacio [...] donde la guerra es ontológica” [p. 108]; aunque el artículo presenta una excelente descripción del punto de vista que promulgaba la élite intelectual del virreinato respecto de las demás regiones, atribuir a las ideas de Caldas la gestación de la violencia en el territorio colombiano me parece un poco excesivo.

⁵⁹ Caldas, Francisco José. *Cartas de Caldas*, p. 67.

caerá en oídos atentos. La correspondencia entre Caldas y José Celestino Mutis se iniciará un par de meses después.

En su respuesta a la primera carta de Mutis (a la que el director de la Expedición adjunta dos barómetros y los volúmenes de las *Obras completas* de Linneo), Caldas desarrolla una suerte de autobiografía científica en la que encontramos una ratificación del descontento con su lugar en el mundo. “Nada tocaba más vivamente mi gusto que la astronomía”, le cuenta a Mutis, “pero ¿qué podía hacer en un país en que se ignoran hasta los nombres de cuarto de círculo, telescopio y péndola?”.⁶⁰ Más adelante relata cómo en un viaje a Santafé entra en contacto por primera vez con las obras de Lalande y Bezout, y se queja con amargura: “Estos dos libros, al tiempo que me instruían, me manifestaban que era imposible ser astrónomo en América”.⁶¹

Aunque la primera comunicación con Mutis se da solo después de la rectificación en el *Correo Curioso*, Caldas había intentado contactar al director de la Expedición Botánica al menos una vez antes, y se mantenía al tanto de sus movimientos en la capital.⁶² También sigue con cuidado el itinerario de Humboldt y Bonpland, que ya están en las Américas. En una carta remitida a Santiago Arroyo, su principal corresponsal, Caldas delinea sus planes: presentar su proyecto geográfico a Mutis y ganarse su respaldo; conseguir ser nombrado funcionario del Estado, con un salario fijo; mediante la intercesión de Mutis y el poder de su investidura, conocer por fin a Humboldt.⁶³

⁶⁰ Ídem, p. 99.

⁶¹ Ídem, p. 99-100.

⁶² Ídem, p. 55.

⁶³ Ídem, p. 80.

Estos planes se consolidarán con una velocidad pasmosa, gracias a la astucia del interesado. En su respuesta a Mutis, Caldas le informa que debe marcharse de Popayán a Quito, sede de la Real Audiencia, para finiquitar alguna diligencia jurídica; esto, desafortunadamente, significaría que no iba a poder conocer a Humboldt cuando éste pasase por Popayán más tarde ese año. Sin embargo, afirma que su estadía en Quito sí coincidirá con la del sabio alemán y que alberga la esperanza de tener “la satisfacción de conocerlo y aprender algo”.⁶⁴ Caldas ha comprado tiempo y, además, alertado a Mutis de sus planes; el director de la Expedición escribirá a Humboldt recomendándole en los mejores términos a este joven criollo, pidiéndole que le permita acompañarlo de manera temporal. Caldas está exultante. “Santafé, el Reino entero, va a conocerme” escribe, sabiéndose en posesión de “cinco tubos de barómetro, con el libro inmortal [...], la amistad de Mutis y con preliminares de la de Humboldt y Bonpland”.⁶⁵ Tras confirmar las gestiones de Mutis, le escribe una carta de agradecimiento que bien podría haber sido redactada frente a una efigie del director de la Expedición, o cuando menos en un reclinatorio:

¡Qué contraste no hay entre los dos! Usted sabio, conocido de la Europa entera, elogiado en el Norte por el digno hijo de Linneo, apreciado de la Nación, que ha merecido la confianza de nuestro augusto Soberano, jefe de una brillante expedición cuyos frutos preciosos espera con impaciencia el mundo sabio; yo, ignorante, desconocido de mis paisanos mismos, pasando en un rincón de la América una vida oscura y a veces miserable, sin libros, sin instrumentos, sin medios de saber y sin poder servir en alguna cosa a mi Patria.⁶⁶

Con la misma actitud debió presentarse ante la puerta de Humboldt en Ibarra, el 31 de diciembre de 1801. Es tanta la impresión que, al parecer, causa sobre el científico alemán que éste le dedica una entrada entera en su diario, en donde se describe a Caldas como “un prodigio en la

⁶⁴ Ídem, p. 102.

⁶⁵ Caldas, *Cartas* [...], p. 85. El “libro inmortal” son las obras completas de Linneo.

⁶⁶ Ídem, p.98.

astronomía” que, pese a haber nacido en lo más profundo de las colonias americanas “ha sabido elevarse [...]. ¡Qué habría hecho este genio en medio de un pueblo culto y qué no debíamos esperar de él en un país en que no se necesita hacerlo todo por sí mismo!”⁶⁷ Resulta un poco sospechoso que la única fuente con la que contamos para verificar la existencia de este elogio sea la correspondencia del propio Caldas, en donde aparece “transcrito” en varias de las cartas que envía a sus conocidos.⁶⁸

Pero, pese a una primera impresión tan auspiciosa, Caldas está próximo a llevarse una terrible desilusión. Quizás debido a sus condiciones físicas, como arguye el propio Barón, o la fricción entre el carácter moralista de Caldas y el feliz libertinaje de Humboldt en Quito, el gabinete de este último continúa su periplo rumbo a Perú y México, dejando a Caldas anclado en la Nueva Granada. Su sueño de salir “no a la Asia, ni a la Europa, pero siquiera a Lima y a México”⁶⁹ se desvanece; turbado, se vuelve a Mutis y describe de esta manera las noticias:

¡Qué rayo, qué golpe tan terrible sufre mi corazón! Del colmo de mi gloria en un momento paso a la melancolía más profunda y a la desesperación. ¡Qué reflexiones tan espantosas me oprimen! Todo el vasto edificio de mis proyectos se desploma; todo desaparece como el humo [...]. Humboldt me deja con tranquilidad en medio de mis cadenas.⁷⁰

Pero mientras Caldas cuente con el patronazgo de José Celestino Mutis, no todo estará perdido. En la víspera de la marcha del Barón y sus acompañantes hacia México, Caldas, que ha empezado a llamar a Mutis su “padre” y “protector”, escribe una larga misiva con la que intenta

⁶⁷ Ídem, p. 148.

⁶⁸ A Antonio Arboleda [*Cartas* (...), p. 149] y Santiago Arroyo [p. 148] el 6 de marzo de 1802; a este último le pide prometer, además, que “guardará en reserva absoluta este particular” pero le sugiere compartirlo con Miguel Pombo. El otro receptor del elogio es Mutis, que lo recibe el 6 de abril pero traducido al francés [p. 167].

⁶⁹ Caldas, *Cartas* [...], p. 134.

⁷⁰ Ídem, p. 166.

persuadir al director de la Expedición botánica de financiar un viaje que, en una curiosa coincidencia, habría de visitar las mismas ciudades a las que Humboldt se dirigía y en las mismas fechas. Consciente de la posibilidad de toparse con él, tranquiliza a Mutis prometiéndole que, de encontrarse con el Barón en México, “le trataré con franqueza y sin rivalidad”.⁷¹ Este potencial reencuentro, sin embargo, no ocurrirá. Mutis decide financiar un proyecto bastante más modesto que el que Caldas tenía en mente; los lugares autorizados por Mutis (Guayaquil, Buenaventura, el Chocó, Panamá, Portobello, Cartagena y por último Bogotá) están todos ubicados dentro de los límites del virreinato, y las labores deberán hacerse para el usufructo directo de las autoridades locales. Esto no desmaya a Caldas, pues el mensaje subyacente es bastante claro: es ahora un funcionario oficial de la Corona. La idea de Europa, al parecer, ha perdido un poco de brillo para nuestro sabio. “No tendremos que mendigar de Humboldt”, escribe en una carta, “no es este el único que sabe”.⁷² En América, por ejemplo, está Mutis; con su aprobación, dice Caldas, “no apetezco la de Europa”.⁷³

De repente, la Nueva Granada ha pasado de ser tierra de sombras para convertirse en la antorcha del universo; ya no es el virreinato un rincón olvidado por las ciencias, sino el *centro del mundo*. La posición del Real Observatorio le otorga ventajas sobre sus equivalentes europeos:

Dueño de ambos hemisferios, todos los días se presenta el cielo con todas sus riquezas. Colocado en el centro de la zona tórrida ve dos veces al año al sol en su Zenit, y los trópicos casi a la misma elevación.⁷⁴

⁷¹ Ídem, p. 172. La propuesta original de Caldas fue publicada con el título “Memoria sobre el plan de un viaje proyectado de Quito á la América setentrional, presentada al célebre director de la Expedición botánica de la Nueva Granada D. José Celestino Mutis, por F.J. de Caldas”. [Caldas, *Semanario de la Nueva Granada. Miscelánea de ciencias, literatura, arte e industria*, pp. 546-567].

⁷² Caldas, *Cartas* [...], p. 179.

⁷³ Ídem, p. 171.

⁷⁴ Caldas, *Semanario del Nuevo Reyno* [...], No. 7, p. 57.

La ubicación del virreinato en el globo es también es un enorme privilegio mercantil:

La posición geográfica de la Nueva Granada parece que la destina al comercio del universo [...]. A la derecha tiene todas las riquezas septentrionales, a la izquierda todas las producciones del mediodía de la América.⁷⁵

Y cuenta, además, con la capacidad para producir en su suelo cualquier recurso natural, que puede “prosperar como en su patria” dentro de las fronteras del virreinato:

¿Se quiere traer a la Nueva Granada el *Lichen rangiferinus* de Laponia, esta alga preciosa para los pueblos septentrionales de Europa? Póngasele en las regiones extremas en esta parte frígida de nuestra cordillera que no produce sino criptogamias. ¿Deseamos tener renos? Colóquense sobre las cimas nevadas. ¿Ha de ser el dromedario, el elefante, el que queremos connaturalizar? Las llanuras de Neiva, las orillas del Orinoco, las selvas solitarias del Amazonas son las que esperan. ¿Preferimos la canela, el clavo, el betel que abunda en Oriente? Estos mismos países, estas mismas selvas producirían esas especias al lado del marfil.⁷⁶

La Nueva Granada se manifiesta ahora ante Caldas como un enorme centro científico, un enorme centro de transporte, un enorme centro de producción. La distancia con la metrópoli se hace todavía más irrisoria para los criollos que, como él, ocupan puestos dentro de la administración virreinal; de hecho, entre estos grupos de élite empieza a promoverse la formación de sociedades independientes a la Corona que, a imitación de muchas de las que existían en España, se interesan por las mejoras públicas. El primer ejemplo de esto es la fundación de la *sociedad de amigos del país*, cuya primera reunión tiene lugar en la casa de Mutis. Paradójicamente, el propio Mutis parece haber renegado después de este proyecto, pues sospecha que puede convertirse en un foco de la inconformidad y resistencia.⁷⁷ De repente, la palabra “patriota” empezará a ser empleada

⁷⁵ Ídem, No. 2, p 11.

⁷⁶ Caldas, *Continuación* [...], p. 19.

⁷⁷ Castro-Gómez p. 256.

para referirse a los miembros de la aristocracia criolla, y uno de los espacios en que se hace más frecuente encontrar esta palabra es en el *Semanario* de Caldas. Desde allí, Caldas exige sacrificios para la prosperidad del virreinato:

Las personas más débiles, las mujeres, los niños, esos mendigos voluntarios, ese enxambre de zánganos que con el sagrado título de pobres, invocando a todo momento los objetos más sagrados y más santos viven sumidos en la más vergonzosa ociosidad, y en todos los vicios, esa carga, esa cruz de la sociedad hallaría en el cultivo de la Cochinilla una ocupación, un alimento sano, un vestido, un ayre libre y puro, ejercicio moderado, costumbres, virtud.⁷⁸

La muerte de Mutis y los títulos que con ella recayeron sobre Caldas confirman la estatura que este tenía dentro de la administración virreinal y lo ratifican como el heredero del programa científico ilustrado neogranadino. La verdad, sin embargo, es que Caldas se ha llevado una desilusión comparable a la que sufrió con Humboldt. Pese a ser nombrado “individuo” de la Expedición Botánica, la dirección del proyecto había recaído en Sinforoso, el sobrino de Mutis. “Director de la Expedición Botánica” era el único cargo científico de importancia que Caldas no poseía en el virreinato. Este desaire despertará una escisión profunda entre Caldas y el legado de su antiguo “Padre” y “Benefactor”, que se convierte de manera repentina en “el señor Mutis”. Despechado, Caldas presenta una demanda ante las autoridades virreinales pidiéndoles que le sean restituidos los trabajos que él considera de su autoría y teme le sean atribuidos a Mutis de manera póstuma; esto evidencia que, pese a los discursos a favor de América y el patriotismo, la idea de Europa seguía siendo para él de una importancia capital. “Después de muchos años de sudores”, interpela al virreinato, “¿creería la Europa que yo era el autor de tantos trabajos? El nombre de Mutis arrastraría con la gloria y con las fatigas que debían pertenecerme en propiedad”.⁷⁹ Caldas

⁷⁸ Caldas, *Semanario de la Nueva Granada* [...], p. 90.

⁷⁹ Caldas, *Cartas* [...], p. 282.

llega incluso a poner un manto de duda sobre la reconocida capacidad científica del sabio gaditano, afirmando que “ese hombre tan justamente elogiado en la Europa, no ha poseído, sin embargo, un barómetro perfecto hasta que yo entré en su casa”; que él mismo era la única persona que podría “salvar” las obras de la Expedición “y formar un edificio regular de los escombros que ha dejado Mutis”.⁸⁰ También resulta llamativo que solicite que sean puestos a su disposición “el papel, los colores y unos pocos pintores” del antiguo gabinete de la Expedición;⁸¹ está claro que Caldas reconocía el enorme poder de persuasión que podía ejercer una sola lámina ante las autoridades, o en Europa.

Pero el furor independentista habría de interrumpir este proceso. El gobierno provisional, que ocupa a varios de sus compañeros de la Expedición Botánica (y a Sinforoso Mutis, su rival) ve con buenos ojos que se reanude la Expedición Botánica y se reforme el sistema educativo; Caldas era la persona idónea para ambas tareas. Solo unos meses después de dedicar la primera planta de la *Flora* de Mutis al virrey Amar y Borbón, y de haberlo lisonjeado con términos como “Jefe ilustrado”, o “Virrey geógrafo”,⁸² Caldas denuncia, de repente, que el atraso de la Nación se debe “a la administración española, que cerró cátedras universitarias y prohibió libros, forzando al virreinato a mantenerse en tinieblas”.⁸³ Pero el nuevo régimen ha dado razones a Caldas para el optimismo:

La reforma del Plan de educación que se trabaja por orden de nuestro Gobierno, la sociedad patriótica constitucional, la libertad de la prensa, la protección que

⁸⁰ Ídem, p. 282.

⁸¹ Ídem, p. 283.

⁸² Ídem, p. 296.

⁸³ Ídem, pp. 329-330.

dispensa a los establecimientos científicos nos pondrán bien pronto en estado de no envidiar nada al orgulloso Europeo.⁸⁴

Lo que Caldas ignoraba es que este primer periodo republicano estaba condenado, y que muy pronto sería capturado por las tropas de la reconquista a las órdenes del general Pablo Morillo. Procurando evitar la pena capital, Caldas hace llegar una solicitud de clemencia a las autoridades peninsulares, lamentando haberse dejado “arrebatar por el torrente contagioso de esta desastrosa revolución”, jurando servir y seguir a la corona “a todos los puntos de la tierra adonde lleve su gloria y su deber” y prometiendo consagrar “todas mis fuerzas y todo mi genio en contribuir a la gloria de un Jefe tan ilustrado”.⁸⁵ De manera sorpresiva, Caldas empieza a invocar las mismas figuras de la ciencia europea de las que había renegado antes para que le brindaran protección; creyó, al final, que la aprobación metropolitana de la que tanto había desdicho podría salvarle esta vez la vida:

Toda mi vida la he consumido, señor, en cultivar la astronomía aplicada a la geografía y la navegación, a la física y a la historia natural; comencé a persuadirme que había acertado en esta carrera espinosa cuando vi el aprecio que hicieron de mis trabajos el señor don José Celestino Mutis y el Barón de Humboldt, y comenzaron a dispensarme su protección y favores.⁸⁶

Pero incluso en la situación precaria en que se encuentra, Caldas no puede evitar tirarle un nuevo dardo al finado Mutis y ofrecerse (refiriéndose a sí mismo en la tercera persona) de nuevo para asumir la dirección de la Expedición Botánica:

⁸⁴ Ídem, pp. 322.

⁸⁵ Ídem, p.357.

⁸⁶ Ídem, p. 355.

El señor Mutis fue un sabio que más meditaba que escribía, y es un dolor ver tantas láminas preciosas sin los escritos que las corresponden. Este botánico [Caldas] conoció bien este vacío.⁸⁷

Pero quizá lo más significativo de esta carta, la última que escribiría, es que en ella asegurara que “si las turbaciones políticas no hubieran venido a turbar [sic]” su reposo, su nombre y obra “habrían llamado la atención de la Europa”.⁸⁸

Esta frase expresa mejor que ninguna otra lo lejos que había llegado Caldas; lo lejos, en otras palabras, que presumía haber llegado el apoderamiento científico de los criollos. A la voz (seguramente apócrifa) de “España no necesita sabios”, Francisco José de Caldas fue fusilado con dos miembros más de la Expedición Botánica, Jorge Tadeo Lozano y Salvador Rizo.⁸⁹ A Sinforoso Mutis, cobijado por el apellido ilustre de su tío, le fue concedida la clemencia.



Francisco Javier Matís. *Caldasia*.

⁸⁷ Ídem, p. 356.

⁸⁸ Ídem, p. 355.

⁸⁹ Como señala Castro-Gómez, la ejecución de Rizo junto a dos criollos blancos debió de haber sido vista como un acto de reconocimiento a sus labores científicas, que le permitieron “blanquearse” ante la opinión pública [p. 94.]

V. Del Botánico al Real Jardín Botánico

Más que representar el primer contacto de las élites criollas con la naturaleza americana, la Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada da cuenta del despertar de una nueva conciencia individual que, en parte gracias a las reformas ilustradas de la Corona española y en parte gracias a la preferencia de Mutis por contratar a criollos jóvenes, creó oportunidades sin precedentes de movilidad social en un sistema que hasta entonces se había caracterizado por su rigidez. Si es verdad que el director de la Expedición Botánica se inclinaba por los nativos debido a su “docilidad”, no deja de ser significativo que, después de veinte años de trabajo, estos mismos individuos hayan protagonizado una rebelión independentista.

De esta “rebeldía” también habla la obra de los pintores de la Expedición. Partiendo de un esquema de aprendizaje basado en modelos y convenciones que no comulgaban por necesidad con los principios ilustrados, los artistas desarrollaron un estilo coherente con el que no solo creyeron haber igualado a los mejores exponentes de su disciplina en Europa sino que los habían superado. Este ascenso vertiginoso también fue experimentado por otros miembros de la empresa mutisiana. El encumbramiento y posterior desplome de la figura de Francisco José de Caldas en la sociedad virreinal evidencia la habilidad de estos mismos individuos para salvar los límites y salvaguardas que el sistema monárquico había impuesto; no debería sorprender entonces la severidad con que la reconquista cargó en contra de todos aquellos que, en su momento de exaltación, se aproximaron demasiado al sol.

Tampoco sorprende que, en paralelo, las posibilidades de movilidad para los grupos sociales y raciales menos favorecidos siguieran siendo casi inexistentes. Antes que un proyecto colectivo de emancipación, la Expedición Botánica fue un vehículo reservado para los descendientes de europeos que, apoyados en la persuasiva retórica de los “descubrimientos” y de su propia blancura, intentaron reclamar para sí un pedazo de reconocimiento y aun de gloria en la metrópolis; lo que pasara al interior del país, como demuestran los argumentos que esgrime Caldas para evitar su ejecución, eran apenas problemas secundarios.

Pese a que está muy claro por qué las ilustraciones de la Expedición Botánica eran consideradas invaluable por Mutis y sus contemporáneos, el paso del tiempo hace que cada vez sea más difícil identificarnos con ese juicio. Con la emergencia de la fotografía botánica y las técnicas de preservación de especímenes vivos, ¿pueden estas láminas generar algún tipo de interés científico? Así parece considerarlo la suntuosa obra *Inventario vegetal*, en la que el botánico Álvaro Cogollo Pacheco analiza, a partir de recreaciones contemporáneas de las imágenes, la trascendencia que tienen hoy las especies “descubiertas” por la Expedición dentro de la notable biodiversidad colombiana. Por otra parte, y teniendo en cuenta el abandono casi total de la pintura botánica, ¿pueden generar algún interés estético? Así parece considerarlo la suntuosa obra *Mutis y la Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*, en la que se incluye una selección de láminas hecha a partir de este criterio; sobra decir que las plantas más intrincadas y coloridas están presentes. Resulta más interesante, sin embargo, preguntarse por el valor ideológico que podrían tener estas láminas.

En la década de 1850, una serie de gobiernos liberales en la todavía joven República de la Nueva Granada conformaría la “Comisión Corográfica”; un proyecto científico que, como ambicionara Caldas, tenía por tarea el levantamiento de una carta geográfica del país. Uno de sus

miembros, el botánico José Jerónimo Triana, recaló en Francia para desempeñar actividades diplomáticas y representar al país en diferentes eventos científicos. En la Exposición Universal de París de 1867, Triana organizó una exhibición enfocada en artesanías indígenas, sombreros panameños y un herbario, que le mereció una medalla de oro y tres de bronce. Este éxito le mereció a Triana una subvención del gobierno, que destinó de inmediato a un proyecto personal que había tenido en consideración desde su llegada a Europa: rastrear el paradero de los materiales de la Expedición Botánica que, tras haber sido confiscados por las tropas españolas durante la reconquista, habían desaparecido en algún archivo de España.

En el Real Jardín Botánico de Madrid Triana encontró, dentro de las mismas cajas en que el general Morillo los había sacado de la Nueva Granada en 1815, los trabajos completos de Mutis y su gabinete. Allí estaban las más de 200 láminas que conocemos del pincel de Francisco Javier Matís. Triana tuvo que haber estado profundamente conmovido: Matís, el miembro más longevo de la Expedición, había sido su primer maestro de botánica.

Capítulo 2

Extranjeros en su país

Las divisiones políticas, la debilidad de las instituciones, la falta de recursos económicos y el desconocimiento generalizado de su territorio ha sumido a la joven República de la Nueva Granada en una crisis de la que no parece haber salida. En Santafé de Bogotá, los líderes del gobierno esbozan una solución: emprender una nueva expedición científica hacia las regiones más apartadas de la nación y motivar, desde Europa, una inmigración copiosa de nuevos ciudadanos. La responsabilidad de llevar a cabo este proyecto recaerá en la figura de un viejo héroe de las guerras independentistas y en un gabinete improvisado de pintores.

El placer del niño en la forma de los países, mares y lagos delineados en los mapas; el deseo de contemplar estrellas invisibles en nuestro hemisferio; las representaciones de palmas y cedros del Líbano que aparecen en nuestras biblias; todo esto habrá de implantar en la mente el primer impulso de viajar a países lejanos.

ALEXANDER VON HUMBOLDT,
COSMOS

I. El extranjero y el álbum

Lázaro María Girón fue una de las primeras autoridades de la crítica artística en Colombia. Además de escribir para diferentes periódicos y revistas de la capital, se desempeñó por varios años como secretario, un cargo público, de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; esto implicaba que sus apreciaciones gozaban de cierto carácter oficial y que tenía acceso a espacios y materiales que no estaban disponibles para el resto de los ciudadanos.

En octubre de 1891, Girón publica un artículo en la *Revista Literaria* de Santafé de Bogotá en que relata el hallazgo, en la Biblioteca Nacional de Colombia, de “un volumen infolio, encuadernado con tela verde y marcado con el número 151”¹, en cuyo lomo se lee, en letras doradas, *Comisión Corográfica—Antigüedades y Costumbres*. Este álbum, que Girón presenta como una obra “de valor inestimable” para la nación, contiene las acuarelas que ejecutaron

¹ Girón, pp. 43-63.

Carmelo Fernández, Henry Price y Manuel María Paz para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada; la “corografía”, una disciplina científica ideada en Francia que combinaba la cartografía con la etnografía, y prometía solucionar de golpe las necesidades de un país conformado por regiones inexploradas y habitado por ciudadanos invisibles.

Si confiamos en Girón, podríamos imaginar este texto como una suerte de modelo a escala del territorio colombiano. “El extranjero que quiere formarse una idea general sobre este pueblo”, afirma el crítico, “puede registrar las páginas de aquel libro, seguro de encontrar en ellas algo como una cristalización del complicado conjunto del país”.² De este modo, las imágenes del *Álbum* vendrían a ser una representación simbólica, indiscutible e imperturbable, del Estado neogranadino; una suerte de símbolo que, como el escudo o la bandera, podría sustituir el concepto “Nueva Granada” ante la mirada interesada de un espectador extranjero.

La creación de la Comisión Corográfica es la culminación de un programa científico que empezó a configurarse desde los últimos años del periodo virreinal, pero que apenas consigue zafarse del caos de las guerras de independencia y las divisiones políticas entre los primeros republicanos para arrancar una marcha tortuosa, plagada de accidentes, en las medianías del siglo XIX. Las dimensiones del proyecto, su duración y su carácter inconcluso hacen de esta empresa un hito de la historia científica de Colombia, al que los investigadores le han prestado una merecida atención.³ Las aspiraciones del italiano Agustín Codazzi, director de la Comisión, se ven reflejadas

² Girón, p. 44.

³ Dos obras críticas han abordado este tema en años recientes: la primera, *Gobierno y geografía* (1999), de Efraín Sánchez, registra de forma amplia el contexto político y social que rodeó al proyecto en las etapas de gestación, ejecución e interrupción. El segundo, *Mapping the Country of Regions* (2016), de Nancy Applebaum, enfatiza la trascendencia que tuvo el trabajo de los corógrafos en la configuración de diferentes imaginarios regionales que, sin que importara su correspondencia con la realidad, lograban fragmentar al país de acuerdo con las aspiraciones políticas, económicas e ideológicas de sus gobernantes y de los propios miembros de la Comisión. Ambas lecturas entienden el *Álbum* como el producto de un enorme proyecto administrativo.

en un puñado de productos inconexos: mapas, un herbario, una crónica de viajes. Ninguno, sin embargo, genera tanta extrañeza como las acuarelas depositadas en el *Álbum* por un grupo de artistas improvisados. Carmelo Fernández, primer pintor de la Comisión, llega a la Nueva Granada junto a Codazzi, exiliado tras un cambio inesperado de gobierno en Venezuela. El británico Henry Price, su sustituto, llegó primero a Colombia como empleado de una casa de exportación y terminó dando clases de música y dibujo en el Colegio del Santo Espíritu de la capital. Su sucesor fue Manuel María Paz, un coronel del ejército.

En el momento en que la Comisión y sus pintores se ponen en marcha, las clases políticas de la Nueva Granada están siendo consumidas por una fiebre migratoria.⁴ Se confiaba en que el capital, la inteligencia y, ante todo, la comprobada superioridad genética de los inmigrantes conseguiría enderezar el rumbo de la nación; uno de los instrumentos con que se les atraería a las costas neogranadinas era el *Álbum*. No debe sorprendernos la presencia de ese extranjero que Girón imagina cautivado por las láminas o que al final del mismo artículo se asegure que “no faltó extranjero apreciador del mérito de esta valiosa colección, que viendo tal vez el poco cariño con que se la miraba, se atreviese a proponer por ella compra”⁵. Es como si el *Álbum* solo pudiera ejercer su embrujo sobre los espectadores foráneos; como si a ellos les estuviera reservado comprender su significado.

La masiva inmigración prevista por los gobernantes jamás tuvo lugar. En 1859, mientras escala las montañas del norte del país, Codazzi contrae paludismo y muere en brazos de Paz, el

⁴ Para apreciar mejor el panorama de fuerzas políticas que impulsaron la inmigración durante este periodo, conviene consultar el texto “Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia” de Frédéric Martínez.

⁵ Girón, p. 56.

último de sus pintores.⁶ La Comisión es disuelta de manera inmediata por el gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez, más preocupado por las disputas políticas que terminarán degenerando en una catastrófica guerra civil. Las buenas noticias son que ningún extranjero consiguió hacerse del *Álbum*: antes, se han tomado medidas para que las láminas no abandonen nunca los archivos de la Biblioteca Nacional.

II. Un álbum de postales

El objetivo del contrato que suscribe el presidente Hilario López con Agustín Codazzi en enero de 1850 es muy concreto: “formar una descripción completa de la Nueva Granada, i levantar una carta general de dicha República i un mapa corográfico de cada una de sus provincias”.⁷ Este documento debía estar modelado a partir del trabajo que Codazzi, en su capacidad como ingeniero militar, había realizado en Venezuela y que había concluido con la publicación en París del *Atlas físico y político de la República de Venezuela* en 1840. De hecho, parece ser tan importante para el Gobierno neogranadino que las cartas y mapas de la Comisión fueran “absolutamente semejables, ya que no superiores, a las de igual clase que él ejecutó en Venezuela”, que a Codazzi se le exige, a manera de garantía y futuro punto de comparación, depositar varios ejemplares de estos trabajos en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

⁶ Aunque por momentos rocen la hagiografía, las *Memorias de Agustín Codazzi*, de Mario Longhena, incluyen la reseña biográfica más completa del líder de la Comisión Corográfica.

⁷ El contrato y otros documentos de la Comisión fueron compilados en la obra *De Agustín Codazzi a Manuel María Paz*, de Fernando Caro Molina.

Pese a que el presidente López es quien despide a la expedición en su primer viaje oficial, el responsable de la adquisición que los equipos que portan los viajeros y el gestor de las contrataciones sugeridas por Codazzi es el general Tomás Cipriano de Mosquera, predecesor de López en el poder. En 1839, actuando como congresista, Mosquera presenta con éxito el proyecto de ley que reglamentaba el levantamiento de una carta geográfica de Colombia. Más tarde, en 1845, es elegido presidente; una de sus primeras decisiones al frente del ejecutivo es rescatar el proyecto y contactar a Codazzi, entonces en Venezuela, para que se ponga al frente del mismo.⁸ En la convocatoria que se redacta para contratar al director de la Comisión, Mosquera especifica que este cargo solo podía ser ocupado por un ciudadano extranjero;⁹ esto descalificaba de plano a otros candidatos competentes, que quizá no contaban, como Codazzi, con la suerte de haber coincidido con el General en los campos de batalla de las guerras independentistas.¹⁰

El nombramiento de un extranjero al frente de esta empresa es importante por razones ideológicas y políticas. Por un lado, y como advierte Margarita Serje,¹¹ la presencia de Codazzi legitima y oficializa la preferencia de las élites latinoamericanas por la mirada del viajero europeo sobre su propio territorio; por otro, su contratación confirma el vínculo de la Comisión con los proyectos migratorios, un campo en el que, en términos de experiencia, ningún ciudadano neogranadino podía rivalizar con el italiano. Esto no quiere decir, desde luego, que dicha experiencia no hubiese sido adquirida sin una cuota de contratiempos.

⁸ Longhena, p. 33.

⁹ Sánchez, *Gobierno y geografía*, p. 85.

¹⁰ Codazzi, Agustín. *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada*, p. 8.

¹¹ Serje, Margarita, p. 116.

En 1843, después de tres años de planeación, Codazzi condujo a 435 inmigrantes alemanes a una zona despoblada del norte de Venezuela para fundar la “Colonia Tobar”, primera en su tipo en Sudamérica. Pese a que el sitio sigue existiendo el día de hoy, los altos costos, las dificultades para la adaptación y el abandono general de los colonos por parte del gobierno fueron vistos en su tiempo como un desastre de grandes proporciones, del que la reputación de Codazzi en aquel país nunca se recuperó.¹² En diciembre de 1850, cerrando su primer año en funciones al frente de la Comisión, Codazzi considera prudente remitir al gobierno neogranadino unos “apuntamientos” sobre inmigración y colonización en los que relata con lujo de detalles el calvario que significó su experiencia con la Colonia Tobar.¹³ Es un texto directo, honesto, que sin duda intentaba moderar el entusiasmo de los líderes políticos neogranadinos; empieza, de hecho, con una admonición para aquellos que opinan que “bastaría con dar a conocer las riquezas que el interior de esta comarca encierra” para poder esperar a cambio un torrente inmoderado de extranjeros, y establece diferencias claras entre los movimientos migratorios en Norteamérica con su experiencia en Venezuela. Codazzi, por ejemplo, considera más práctico promover las migraciones internas de criollos neogranadinos: “¿Por qué no pensamos también en el agricultor criollo [...]? [...] A estos hombres endurecidos por el trabajo i acostumbrados a nuestros climas deberían ofrecérseles también tierras regaladas”.¹⁴

Sin embargo, Codazzi es también lo suficientemente astuto como para enfatizar la relación que existe entre el trabajo que está desempeñando y las ambiciones migratorias del Estado. Su labor le ha permitido estudiar e identificar “las tierras baldías que para colonizar podrían

¹² Sánchez, *Gobierno* [...], p. 160.

¹³ Codazzi, Agustín. “Apuntamientos sobre inmigración y colonización”, p. 692-695.

¹⁴ Ídem, p. 695.

disponerse”, y asegura que “pueden, pues, aplicarse a la Nueva Granada las ideas que prácticamente he adquirido en Venezuela”. Propone además un plan de inmigración alternativo: antes que intentar una colonia agraria con familias provenientes de Europa del norte, ¿por qué no traer pequeños grupos de artesanos y artistas? En Europa los hay en exceso; el gobierno podría aprovecharse de esto y fundar escuelas de Artes y Oficios, en las que estos individuos instruyeran a las juventudes neogranadinas en empleos útiles. “En breve –promete Codazzi– se vería realizada la más halagüeña transformación industrial, i centuplicadas las fuentes del trabajo productivo”.¹⁵ Al final del texto, está claro, los beneficios de la inmigración exceden con solvencia los riesgos económicos o políticos.

Este afán por atraer extranjeros no parecía estar vinculado tanto a necesidades concretas de la Nación como al convencimiento, a partir de las experiencias favorables en países como Argentina, Perú y los Estados Unidos, de que la fórmula más expedita hacia el progreso residía al otro lado del Atlántico. Los beneficios que traería este programa impactarían en primer lugar la economía (un mejoramiento de la producción agrícola y el desarrollo de la industria), después lo político (la recuperación del “orden social”) y finalmente lo ideológico (la necesidad de blanquear racialmente al país).¹⁶ En síntesis, la inmigración no parecía solamente el camino más natural hacia el progreso, sino el más expedito.¹⁷ Era, además, un camino que se había trazado desde los albores de la nación. En 1823, cuando Simón Bolívar era todavía presidente, se habían reservado grandes

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Martínez, p.17.

¹⁷ Vale la pena notar aquí que esta mentalidad se encuentra ya plenamente establecida entre las clases dirigentes latinoamericanas durante el siglo XVIII. En el *Lazarillo de ciegos caminantes*, por ejemplo, Carrió de la Vandra propone a la Corona que se traslade a “la centésima parte de los pequeños y míseros labradores que hay en España, Portugal y Francia” [p. 94] para colonizar las zonas despobladas del Virreinato del Perú.

extensiones de tierra destinadas a potenciales colonias extranjeras.¹⁸ En 1848 Mosquera amplió este plan, eximiendo a los inmigrantes de obligaciones cívicas como el servicio militar y garantizando la libertad de cultos; además, destinó recursos del Estado para cubrir los gastos de transporte de los migrantes potenciales y, de forma significativa, para patrocinar las “publicaciones de un Ajente especial dedicado a promover [...] la inmigración de extranjeros”.¹⁹ Estas publicaciones, de carácter turístico, debían distribuirse a través de los consulados de la República en Europa y Estados Unidos, pero circularían, a la vez, en periódicos y revistas de ambas regiones;²⁰ este agente migratorio estaría encargado, en otras palabras, de la producción de *brochures* turísticos.

De forma paralela, la administración de Mosquera había diseñado dos estrategias que coinciden en muchos sentidos con el proyecto de la Comisión Corográfica: primero, la creación del “Instituto Caldas”, una suerte de dependencia estatal de mejoras públicas que promovía, entre otras cosas, “proporcionar al país el ingreso de jentes industriosas”, “el acrecentamiento de la población” y “la descripción de la Nueva Granada en todas sus faces”.²¹ Segundo, un plan para “explorar, medir y deslindar las tierras baldías pertenecientes a la nación, i propias para la colonización de extranjeros”, mediante el levantamiento de “cartas topográficas” y la composición de cuadros descriptivos de su situación y sus productos”,²² que el país necesitaba definir

¹⁸ Se ofrecía a los migrantes potenciales hasta cuatro millones de fanegadas de tierra, que equivaldrían a un área de unos 25.600 km² de superficie (*Gaceta de Colombia* no. 452 s.p.). Para dar una proporción, este terreno corresponde más o menos a la extensión del actual departamento de Cundinamarca incluyendo el Distrito Capital de Bogotá.

¹⁹ *Gaceta de la Nueva Granada* No. 911, pp. 157-159.

²⁰ *Gaceta de la Nueva Granada* No. 976, p. 279.

²¹ Ancízar, *Instituto Caldas*. Bogotá: Manuel Lozada, 1848, s.p.

²² Mallarino, *Informe del secretario de Estado en los despachos de Relaciones Exteriores y Mejoras Internas al Congreso de 1848*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1848, s.p.

urgentemente antes de la llegada de los inmigrantes. Las provisiones de este último proyecto se solapaban a tal punto con las que ya habían sido aprobadas para la Comisión Corográfica que el Congreso no tuvo más remedio que rechazarlo, recordando que esas eran las razones precisas por las que había sido fundada la Comisión.²³ Parece más que evidente que tanto la empresa cartográfica de Codazzi como el proyecto migratorio de Mosquera están cortados del mismo género.

Pero lo que parece realmente confirmar la necesidad de poner en marcha a Codazzi y a sus hombres es que, pese a los esfuerzos económicos y la buena voluntad gubernamental, los resultados migratorios durante la administración de Mosquera son desastrosos. Entre 1845, su primer año como presidente, y 1851, año en que la Comisión se alista para salir por segunda vez, el número de extranjeros que residía en el país apenas había aumentado en 367. La cifra parece todavía más discreta si recordamos que estos individuos no tenían por qué ser estadounidenses o europeos, como quería el gobierno; de hecho, los censos delatan que la población europea en el país *se redujo* de forma progresiva durante este periodo.²⁴ Victoriano Paredes, secretario de Relaciones Exteriores durante los primeros años de la Comisión, atribuyó este fracaso a la falta de material publicitario. “Nuestro país, generalmente hablando, es desconocido en el exterior, y lo es todavía más entre las personas dispuestas a emigrar”, le explica al Congreso. Por fortuna, su gabinete ha dado con una solución: “poner en circulación algunos libritos o folletos escritos en estilo sencillo e insinuante”, que serían publicados “en los principales diarios europeos y los de mayor respetabilidad y circulación en los Estados Unidos” y contendrían descripciones “de la situación y el aspecto físico de las comarcas adecuadas para el establecimiento de inmigrantes, su

²³ Sánchez, *Gobierno* [...], p. 202.

²⁴ Ídem, p. 199.

clima y sus principales producciones, industria, población, etc”.²⁵ Promocionar la Nueva Granada a través de la belleza de sus paisajes y sus gentes, y dando cuenta del aspecto de las tierras disponibles, parecía un buen punto de partida para generar la “copiosa inmigración” que el gobierno ambicionaba; hacía falta, únicamente, el ingenio que produjera estos materiales.

III. Lo pintoresco y lo instructivo

En marzo de 1850, cuando Codazzi llevaba más de dos meses en funciones, se presentó ante el Congreso neogranadino una solicitud para incorporar al proyecto a un “botánico-zoólogo y dibujante”.²⁶ Este cargo se materializará en dos contrataciones: la del botánico José Jerónimo Triana²⁷ y la de Carmelo Fernández, el pintor que producirá las primeras láminas del *Álbum*.²⁸ Al año siguiente, Codazzi reportará al gobierno que, a medida en que la Comisión avanza en cuanto a lo “sustancial” (esto es, la elaboración de las cartas provinciales), también está siendo elaborada una obra “que debe presentar un cuadro de las bellezas físicas del país” a través de láminas que comprenden “los tipos de población por provincias, los trajes peculiares a ellas y el paisaje

²⁵ Caro, p.78.

²⁶ Ídem, p. 74.

²⁷ Triana representa, además, un vínculo vivo con la Expedición Botánica de Mutis: uno de sus maestros de botánica fue el pintor Francisco Javier Matís.

²⁸ Paredes, p. 21.

característico”,²⁹ que Codazzi propone titular *Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada*.³⁰ Es la primera mención específica del *Álbum* de la Comisión.

La cualidad *pintoresca* del *Álbum* se ve expresada en aquellas láminas que, fieles a los preceptos estilísticos de la pintura romántica europea³¹ o gracias a expediciones científicas como la de Alexander von Humboldt,³² nos muestran paisajes que son bellos no por la belleza intrínseca de lo natural, sino por aquella que solo puede ser captada a través de la pintura.³³ La belleza pintoresca no puede existir entonces sin la mano del artista, y esto la convierte, por fuerza, en una construcción: está claro que los pintores de la Comisión tuvieron el poder de reordenar, desintegrar y recomponer los parajes que visitan, y que su punto de vista (y sobre todo el de Codazzi) determinó la forma en que la naturaleza iba quedando plasmada en el lienzo. Así existan patriotas que como Girón opinen lo contrario, la de las láminas no es la *realidad* del país; más bien es la *construcción* de un país.

El segundo elemento del título, lo *instructivo*, puede rastrearse en las imágenes de carácter costumbrista que encontramos en el *Álbum* y que a primera vista no difieren mucho de la obra de pintores contemporáneos a la Comisión, como Ramón Torres Méndez.³⁴ Este artista bogotano,

²⁹ Girón, p. 45.

³⁰ Sánchez, *Gobierno* [...], p. 572.

³¹ William Gilpin publicó en 1794 sus *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, sumamente importantes para los paisajistas asociados al movimiento romántico en el Reino Unido y Alemania.

³² Más allá de las referencias al capítulo dedicado a la pintura de paisaje en *Cosmos*, la amplia circulación en Europa de los *Vues des cordillères* consolidan la idea de una “paisajística pintoresca americana”, que va a persuadir a artistas como Rugendas o Church a viajar a las Américas; cf. D’Orbigny, *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*.

³³ Esta definición famosa de Gilpin [p. 3] también pretendía deslindar los conceptos *pintoresco* (belleza que capta la pintura), lo bello y lo *sublime*. Cf. Price, *Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*.

³⁴ Torres Méndez publicó en 1851 una compilación de 55 reproducciones de sus “Cuadros de costumbres” a través de la litografía de los Hermanos Martínez en Bogotá. Sabemos que estas imágenes se conocían al interior de la Comisión

quizá el pintor colombiano más popular de su generación, desarrolló un estilo caracterizado por escenas urbanas en las que se resaltaban aspectos de la vida cotidiana y el folklore neogranadino que también interesaron a Codazzi y sus artistas. Sin embargo, el humor y dinamismo que caracterizan las imágenes de Torrez Méndez no tiene nada en común con la rigurosidad e inercia que empapan las láminas del *Álbum*. Torres nos presenta personajes, escenarios, narrativas; los pintores de la Comisión, en cambio, parecen estar más interesados en catalogar ciertos estadios de interacción social antes que las mismas interacciones. Como afirma Joanne Rappaport, los personajes del *Álbum* habitan espacios inmóviles, clasificatorios, que tienen más que ver con los *tableaux vivants* y cuadros de castas que con verdaderas narrativas.³⁵

Esto lo apreciamos bien en la lámina número 35 (figura 1), que es una de las que Lázaro María Girón, tras hallar el *Álbum* en la Biblioteca Nacional, describe en su artículo:

En una página se ve, recostado a la sombra de frondoso árbol, un caballero de hermoso color blanco, con ojos azules y barba castaña; lleva vestido de montar a caballo, con zamarros de cuero de tigre, pintados con naturalidad; es la expresiva fisonomía de un rico hacendado pamplonés, junto al cual se halla una señora de distinguido perfil, vestida de amarillo, y con el pañolón caído descuidadamente.³⁶

Carmelo Fernández, el autor, ha logrado condensar en este espacio a los tipos humanos (el “hermoso” color blanco del hombre, el perfil distinguido de la señora), la vestimenta típica (los zamarros, el traje amarillo, el pañolón que resbala hacia el suelo) y la posición social de los personajes (un “rico hacendado” y una “señora de distinguido perfil”). El paisaje que se nos presenta es bastante limitado: la única forma que podemos discernir es la del “frondoso árbol” que

Corográfica, pues quien se encargó de preparar las matrices para los grabados fue Carmelo Fernández. Curiosamente, Torres estuvo a punto de ser contratado por el gobierno para suceder a Henry Price en la comisión, pero Codazzi se opuso a este nombramiento [Sánchez, *Gobierno* [...], pp. 343-346].

³⁵ Rappaport, pp. 119-131.

³⁶ Girón, p. 46.

se levanta tras los personajes. ¿Cuál es la relación entre ellos? ¿Por qué están dentro del *Álbum*? ¿Qué debía entender el espectador que se encontrara con esta imagen?

Contrario al caso de la Expedición Botánica, en el que Mutis describió extensamente las técnicas, propósitos y principios estilísticos empleados por sus pintores, ni en Codazzi ni sus acompañantes encontramos demasiadas explicaciones sobre las imágenes que produjo la Comisión Corográfica. Sin embargo, si miramos con cuidado, es posible asociar las imágenes en pequeños conjuntos que, sin importar el autor, recurren a un lenguaje visual común para representar paisajes, ciudades o personas. Nada de lo que está en el *Álbum*, nos asegura Sánchez, es casual: así como las representaciones topográficas eran medidas con cuidado para que coincidieran con las mediciones realizadas por los ingenieros, también debería suponerse una intención etnográfica e ideológica detrás de la representación de individuos que aparecen en las láminas.³⁷ Codazzi, en más de un sentido, es el verdadero autor de estas imágenes, y en esto radica el “misterio” del *Álbum* de la Comisión: ignoramos las instrucciones precisas que dio a sus pintores. Lo único que nos queda es examinar los rasgos más salientes en las láminas que sobreviven, tratar de agruparlas temáticamente y procurar aproximarnos a su contenido suponiendo de que fueron pintadas para un público extranjero.

El primero de estos ejes temáticos incorpora la imagen de Fernández. En cada una de las provincias que visita la Comisión tiene lugar una representación de personajes “notables”; los individuos son representados siempre en interiores o en espacios naturales tan cerrados que nos es imposible distinguir la naturaleza circundante.³⁸ Sorprendentemente, esta decisión compositiva,

³⁷ Sánchez, *Gobierno* [...], p. 583.

³⁸ Este primer “género” dentro del *Álbum* estaría compuesto por las láminas 18, 39, 129, 133, 140.



Figura 1. Carmelo Fernández, *Habitantes notables de Tundama*, 1851.

aparte de un asunto social, parece dar cuenta también de un asunto racial: estos ciudadanos de élite, aposentados en los salones de sus residencias, no parecen tener ningún tipo de contacto con el paisaje; los negros y los indígenas del *Álbum*, en contraste, se presentan casi siempre en exteriores, sumidos en las plantaciones y los ríos. Es posible que la lógica detrás de esto fuera sugerir, mediante la presencia de ciudadanos que se veían y vestían como europeos,³⁹ y que en la Nueva Granada se podían frecuentar círculos sociales y raciales que no diferían demasiado de los de Europa. En este orden de ideas, y para que la ilusión fuera completa, convenía disimular, cuando menos en los espacios que fuera conveniente, el indómito paisaje natural que subyuga a los demás grupos raciales al trabajo.

El segundo de los ejes temáticos agruparía las imágenes que ofrecen panorámicas de los focos urbanos que van apareciendo en el camino de los expedicionarios.⁴⁰ La perspectiva desde la cual se registran estas poblaciones permite a los artistas incluir, junto a las casas, los muros y las torres de las iglesias, un esbozo de las vegas cultivables y los baldíos disponibles de cada región.⁴¹ El mejor ejemplo de este tipo de composición se encuentra en la lámina dedicada a la “Ferrería de Pacho”, una mina de hierro particular (figura 2). La comisión ya había registrado en otra imagen el conjunto de edificios que componían esta hacienda minera; en esta segunda aparición, sin embargo, el ojo del pintor la captura desde las montañas, manifestando a los espectadores los

³⁹ La gran mayoría de los provincianos que aparecen en las láminas de la comisión se presentan como ejemplos de grupos étnicos específicos, siguiendo la tradición de los “Cuadros de castas” coloniales; por ende, es difícil saber si estamos observando el “retrato” de un individuo o la composición de un “tipo” racial. Sin embargo, los ciudadanos de élite suelen ser pintados con mayor detalle (cf. imágenes 18, 96, 114), lo que podría indicar que muchos de estos “notables” eran, en efecto, personas reales.

⁴⁰ El punto de vista elevado, el trabajo de la miniatura y el interés por detalles de carácter etnográfico emparenta a estas imágenes con las del “Viaje científico y político alrededor del mundo”, llevado a cabo por Alejandro Malaspina y José Bustamante Guerra a finales del siglo XVIII. Fernando Bambrila, paisajista al servicio de esta expedición, impuso un estilo que se imitaría ampliamente en Europa y que inspirará después a los viajeros románticos que visitaron América en el XIX, como Alexander von Humboldt [Puig Samper, p. 26].

⁴¹ En este primer grupo podríamos ubicar las láminas 4, 50, 78, 102, 106, 108, 109, 146, 154.

amplísimos terrenos desocupados y lotes cultivables que los circundan. El texto bajo la imagen reza: “Vista del pueblo y hacienda de Pacho, donde se explota [sic] una rica mina de hierro”.

Codazzi insistía en la necesidad de precisión a la hora de representar marcadores espaciales como cerros, volcanes o nevados, pues las láminas debían coincidir con las cartas geográficas que estaban realizando en simultáneo.⁴² De esta manera, la lámina dedicada a una localidad concreta, como en este caso, adquiere el carácter de un informe que es al tiempo geográfico (la precisión de los pintores era fundamental para que cada pueblo quedara, literalmente, en el mapa) como económico y etnográfico. Estos panoramas aproximan al espectador a la representación integral de una realidad en la que lo humano y lo natural se encuentran bien articulados, pero a una distancia “doble”: la visual, que puede falsearse con la perspectiva, y la del “extrañamiento” que sentiría un europeo ante un paisaje desconocido, característica que Humboldt considera intrínseca a la pintura de panoramas.⁴³

El tercer eje temático del *Álbum* debe mucho a viajeros europeos como Johann Moritz Rugendas (1802-1858), el Conde de Clarac (1777-1847) o el propio Humboldt,⁴⁴ que popularizaron en América el paisaje “heroico”, romántico, sublimado, a través del manejo de la escala y de la inclusión estratégica de elementos arquitectónicos y sobre todo arqueológicos.⁴⁵ Cuando desaparece lo urbano y el paisaje se adueña de la composición, la mirada del pintor se detiene casi siempre en el fausto natural y las maravillas arqueológicas de las que la Nueva

⁴² Para comprender mejor la complejidad de las referencias geográficas al interior de las pinturas, recomiendo leer el excelente análisis que realiza Sánchez [pp. 576-581] de la lámina no. 116, “Entrada a Bogotá por San Victorino”.

⁴³ Humboldt, Alexander von. *Cosmos*, Vol. II, p. 426.

⁴⁴ La muestra más clara de esto es la “Montaña de Sonsón” (lámina 7), realizada en este estilo, que Henry Price parece haber pintado directamente sobre un borrador de Albert Berg, uno de los discípulos de Alexander von Humboldt (Sánchez, *Gobierno* [...], p. 588).

⁴⁵ Láminas 7, 8, 12, 19, 33, 37, 40, 52, 62, 77, 80, 86, 90, 103, 104, 105, 111, 112, 115, 117, 119, 125, 141, 144, 153, 156, 159.

Granada podía presumir. Los pintores de la Comisión se preocuparon por agregar campesinos, con sus perros o su ganado, asombrados frente a las piedras pintadas por los indígenas (figura 3), que no solo insinúan la escala monumental de estos vestigios sino que enfatizan el aire enigmático de estos residuos de la América precolombina. Es una invitación a embarcarse en una suerte de *grand tour*, en un *wanderjahr* de la Nueva Granada: un viaje en el que el extranjero puede experimentar de manera simultánea un desplazamiento espacial y cronológico –diríase mucho después– de la Modernidad. Los vestigios arqueológicos, concretamente las ruinas de antiguas civilizaciones, son el mayor “ornamento” del que un pintor puede disponer cuando representa un paisaje.⁴⁶ Antes de venir a América, Rugendas había recorrido Italia pintando sitios como Pompeya y Herculano.⁴⁷ El pintor viajero europeo que se encuentra en las Américas con las ruinas de las civilizaciones precolombinas se descubre a sí mismo, como afirmara Joseph Anton Koch a principios del XVIII, frente a un paisaje griego.⁴⁸ La mirada de los pintores de la Comisión, la mirada de los paisajistas románticos europeos y la mirada de los conquistadores que entraban por primera vez a Tenochtitlán comparten la misma raíz.⁴⁹

El cuarto eje temático del *Álbum* se ocupa de los medios de transporte y comunicación en la Nueva Granada, dejando constancia de algunas obras notables de ingeniería (puentes de concreto; puertos fluviales y marítimos rebosantes de actividad) y, a la vez, de precarias soluciones a los problemas de transporte y comunicación que se habían improvisado ante la compleja

⁴⁶ Gilpin, p. 27.

⁴⁷ Diener, p. 297.

⁴⁸ González, Beatriz, s.p.

⁴⁹ *Visión de Anahuac*, de Alfonso Reyes, captura a la perfección la dimensión histórica de la mirada del europeo que se encuentra por primera vez en América, y los desplazamientos en el tiempo que se producen cada vez que posa sus ojos sobre el paisaje.

topografía del país.⁵⁰ Pasos inciertos y garruchas suspendidos sobre ríos caudalosos; bogas desafiando al Magdalena en frágiles champanes; porteadores escalando las cordilleras con cajas y personas a cuestas. La figura de estos cargueros se repite en varias láminas; la más representativa de todas es, quizás, la del “Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná” (figura 4). Un carguero moreno, semidesnudo, cruza un río caudaloso sobre un tronco que se ha acostado de una margen a la otra. En la silleta carga a un individuo blanco, vestido a la europea, que se concentra, con expresión severa, en un libro abierto. De las montañas del fondo, procurando el mismo paso de río, desciende otro carguero. Santiago Pérez, uno de los publicistas que tuvo la Comisión, ya no puede distinguir a estos hombres de las bestias.⁵¹ ¿Convenía dejar en evidencia, y de una forma tan ostensible, el atraso del país? En 1866, Mosquera, que había vuelto al poder, publicó una carta en la *Gaceta Oficial* de la nación en la que criticaba con severidad el legado de Codazzi, que había muerto hacía varios años. Uno de los puntos más salientes de su descargo era la existencia de estos materiales, que pintaban “una imagen vergonzosa del país”, y que sin duda disiparían el interés de inmigrantes potenciales.⁵²

Mientras estuvo al frente de la Comisión, Codazzi insistió en entregar resultados que no estuvieran basados en “ilusiones poéticas” sino en “hechos y cálculos matemáticos”, y cuyo principal propósito fuera “hacer conocer las ventajas que la naturaleza le brinda [al país]”.⁵³ Representadas por Caldas, las élites neogranadinas habían intentado, desde el periodo colonial,

⁵⁰ Láminas 5, 13, 29, 31, 42, 43, 44, 62, 68, 69, 70, 85, 86, 88, 93, 104, 110, 111, 116, 120, 126, 130, 155.

⁵¹ En: Restrepo, Olga, p. 54.

⁵² Cf. Applebaum, pp. 192-198.

⁵³ Sánchez, *Gobierno* [...], p. 574. Esas polémicas, está claro, no son exclusivas de la Colombia decimonónica. En pleno siglo XX, y en dos continentes diferentes, Buñuel consiguió azucar los mismos avisperos con *Las Hurdes* (1933) y *Los olvidados* (1950).



Figura 2. Manuel María Paz. *Vista del pueblo i hacienda de Pacho.*



Figura 3. Carmelo Fernández. *Piedra grabada de Gámeza*

trocar las dificultades inherentes a la geografía de la región en oportunidades comerciales. Dirán que la ubicación del país en el mapa es privilegiada para el comercio marítimo; que los diferentes pisos térmicos permitían mantener todo tipo de cultivos y de ganado; que se podía establecer un circuito comercial en el que la sobreproducción de ciertas regiones se pudiera vender en otras donde el mismo producto escaseaba o no existía.⁵⁴ En el fondo, lo que Codazzi podría querer enfatizar era lo mismo: que las inconveniencias geográficas podían ser tomadas como oportunidades comerciales por aquellos extranjeros laboriosos que, al contar con el conocimiento técnico que escaseaba entre los neogranadinos, pudieran salvar estos obstáculos y contribuir al desarrollo del país.

El quinto eje temático reúne las imágenes en que se registran diferentes artefactos arqueológicos que la Comisión encontró durante sus recorridos.⁵⁵ El estilo de representación sigue muy de cerca los patrones establecidos por la tradición arqueológica europea;⁵⁶ cada elemento, sin mucho detalle ni atención a la escala, aparece pintado sobre un fondo blanco, como suspendido en el aire. El encuentro de la Comisión con estos objetos parece haber sido accidental. En la provincia de Antioquia, los huaqueros locales se acercan a Codazzi y sus acompañantes y les ofrecen un grupo de piezas de cerámica y orfebrería que se habían desenterrado en el municipio de Yarumal; Price los registra, al tiempo que el propio Codazzi es conducido a una “estensa gruta, que debió de ser adoratorio” en la que había “estatuitas de oro representando los dioses de la Pesca,

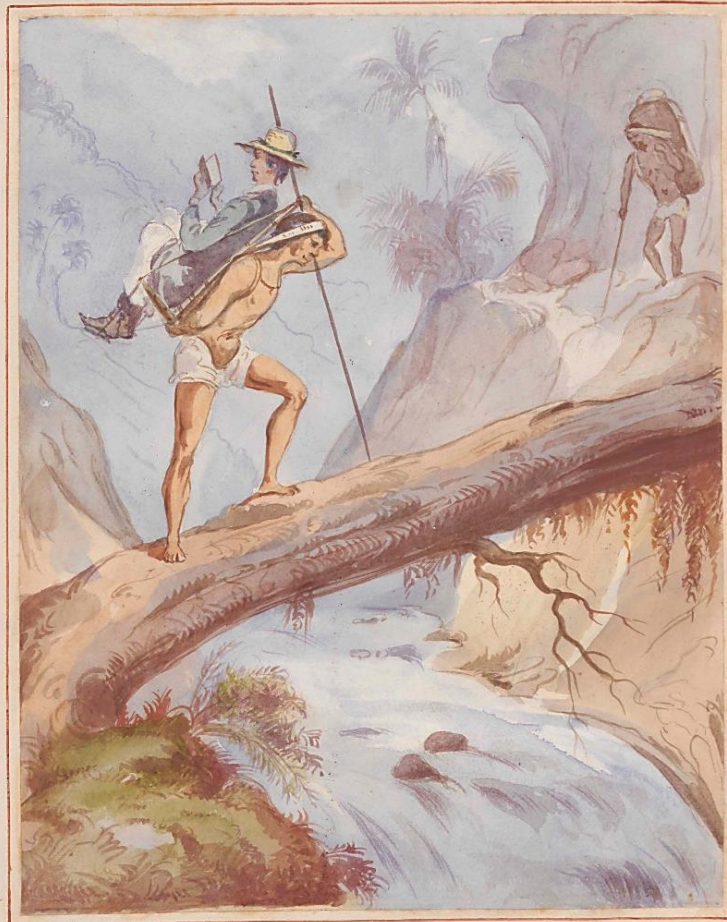
⁵⁴ Cf. Caldas, *Semanario del Nuevo Reyno* [...], No 1, , pp. 1-8.

⁵⁵ Láminas 1, 2, 14, 21, 37, 101, 103, 105, 112, 113, 117, 144, 153, 159.

⁵⁶ Hay un número muy importante de textos dedicado a las “antigüedades” (término preferido por los editores europeos) mayas y aztecas que expediciones como la de Humboldt habían copiado; para establecer similitudes con las láminas de la Comisión vale la pena revisar la *Colección de las antigüedades mexicanas que ecsisten en el Museo Nacional* [1827] de Isidro Icaza e Isidro Gondra; las *Antiquités mexicaines* [1833], de Guillaume Dupaix; el *Voyage pittoresque et archeologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* [1836], de Carl Nebel, y el *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan* [1838], de Frédérick de Waldeck , entre otros textos.

n 68.

PROVINCIA DEL CHOCÓ



Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná.

BIBLIOTECA N.
18

Figura 4. Manuel María Paz. *Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná.*

la Agricultura, la Guerra, el Baile y la Borrachera”.⁵⁷ Recién con el paso de la Comisión por la provincia de Mariquita reaparecerán las antigüedades precolombinas en el *Álbum*: la lámina 101 captura la “Silla del cacique de los panches” (figura 5), antiguo trono del líder de un pueblo indígena aniquilado por los españoles durante la conquista. Como en los ejemplos anteriores, la silla se nos presenta suspendida en un fondo blanco; la única impresión de volumen que tenemos del objeto es una sombra tenue, caprichosa, que se proyecta sobre el vacío. Si queremos entender mejor la importancia de este tipo de objetos para la Comisión y el país, y ejemplificar las dificultades que significa establecer la autoría de ciertas láminas, vale la pena dedicar un momento a las tres “silla(s) del cacique de los panches”.

La acuarela que aparece en el *Álbum* se ha atribuido históricamente a Manuel María Paz, quien no se desempeñaba como pintor en el momento en que la Comisión encuentra este artefacto; el cargo lo ocupaba entonces Henry Price. En la colección de arte del Banco de la República de Colombia se conservan varios borradores de Price, entre ellos uno de la “Silla”. Existe también una copia de la acuarela, realizada a finales del siglo XIX, que atribuye el original a Price;⁵⁸ el autor de esta reproducción, el viajero español José Gutiérrez de Alba, conoció personalmente a Paz y copió varias de sus acuarelas; no parece probable, entonces, que la atribución dentro del álbum sea la correcta.⁵⁹ Tenemos, entonces, la “Silla” oficial, en el álbum de la Comisión, que se le ha atribuido a Paz. Tenemos otra: el boceto de Price que pone en duda la autoría. Después la tercera, ejecutada varias décadas más tarde por Gutiérrez de Alba, copiada directamente del *Álbum*. Lo que no

⁵⁷ Codazzi, Agustín. “Antigüedades indígenas”, p. 77.

⁵⁸ Gutiérrez de Alba, s.p.

⁵⁹ De hecho, es factible que entre los papeles de Gutiérrez existan versiones de láminas que en algún momento formaron parte del *Álbum*.

101.



Silla del cacique de los Panches.

Figura 5. Manuel María Paz (atribuido). *Silla del cacique de los panches.*

debemos olvidar, en todo caso, es que existió también una cuarta: la silla *de carne y hueso* que Codazzi halló en su paso por Mariquita.

Efraín Sánchez da a entender que un número significativo de las reliquias indígenas encontradas por la Comisión fueron despachadas a Bogotá, y pasarían a engrosar allí la colección del antiguo Museo Nacional.⁶⁰ Es bastante probable que esa haya sido la ruta que tomó la “Silla” para llegar a la capital, en donde, si hemos de creer a Gutiérrez de Alba, no tuvo una estadía feliz ni duradera: “este sillón”, anota en su diario, “fue traído al museo de Bogotá del cual fue extraído, no se sabe por quién, ni en qué fecha, y hoy se ignora su paradero”.⁶¹ Que la silla se haya perdido pero conservemos todavía los bocetos de Price (y también la copia elaborada por Gutiérrez de Alba, adquirida hace algunos años por la Biblioteca Nacional) es un síntoma más del desdén generalizado con que los gobernantes colombianos han tratado al pasado (y al presente y al futuro) indígena; también, del cuidado que se ha puesto, paradójicamente, en atender a las versiones de ese pasado elaboradas por ciudadanos de otros países.

Un último detalle. Entre las obras que Gutiérrez de Alba reprodujo se encuentra una serie de dibujos que Codazzi incluyó en su informe sobre el sitio arqueológico de San Agustín. En los dibujos, elaborados por Paz, aparecen las esculturas megalíticas vistas desde diferentes ángulos, pero todavía suspendidas en el aire, sobre un fondo plano; Gutiérrez de Alba, en cambio, opta por posarlas en el suelo, rodeadas por un esbozo de vegetación y semihundidas en la tierra. Para el viajero español estas imágenes tenían más sentido vistas con relación a la realidad circundante, asentadas con seguridad en el territorio del país; el funcionario neogranadino, en cambio, no parecía ser capaz de aproximarse a estos artefactos sin echar mano de un estilo de representación

⁶⁰ Sánchez, “El poporo Quimbaya”, s.p.

⁶¹ Gutiérrez de Alba, s.p.

extranjero. Aquí es donde podemos trazar diferencias de fondo entre el acervo pictórico de la Expedición Botánica y el de la Comisión. Mientras los artistas criollos empleados por Mutis se atrevieron a superar los modelos europeos de representación botánica para enunciar un paisaje vivo y complejo, los que Codazzi tiene bajo sus órdenes se conforman con apelar a modelos europeos que apenas consiguen articular una visión simplificada del mismo paisaje. Un camino muy extenso se ha desandado en apenas 50 años.

IV. Mujeres blancas

El informe de Codazzi sobre San Agustín, titulado “Antigüedades indígenas”, demuestra lo difícil que es conciliar los intereses de la Comisión con el bienestar de los grupos menos favorecidos, y la complejidad de la postura que estos funcionarios adoptaron respecto de las minorías. Hay, por un lado, la intención clara de recuperar la memoria de los pueblos precolombinos, condenando al mismo tiempo el actuar de los conquistadores:

Si [...] la raza fuerte persigue, despoja i aterra a la débil; si le arranca su nacionalidad, destruye sus tradiciones i abisma la persona moral de los individuos en lo más profundo de la degradación i la esclavitud, entonces el oprimido que ya no tiene patria, que ya no tiene nación, que ve aniquilada la dignidad de su raza, de su familia, pierde todo estímulo, toda voluntad de mejorarse, i se deja embrutecer.⁶²

No deja de ser curioso que, para defender a los indígenas, Codazzi los presente como seres débiles, indefensos por naturaleza ante la presencia de una raza “fuerte” que abusa de su

⁶² Codazzi, “Antigüedades [...]”, p. 97.

superioridad.⁶³ Sin embargo, Codazzi también se manifiesta reacio a aceptar la existencia del determinismo racial; su intención no es “proclamar la doctrina de la desigualdad de las razas i su predestinación, unas a la cultura y la grandeza intelectual, otras a la barbarie i abatimiento perpetuos” pues esta doctrina se opone radicalmente a la cristiana⁶⁴. La culpa de todo, a su modo de ver, la tiene el estancamiento cultural en el que se encontraban los indígenas cuando los europeos irrumpen en el continente. Las artes de la civilización consiguen dominar el mundo físico, y equilibran las diferencias raciales entre los hombres; finalmente, y a medida que la cultura se homogeniza, los hombres también “van asemejándose, acercándose al tipo comun i único de la humanidad”. El resultado de este proceso será “una sola familia, ligados sus miembros por los vínculos de filiación que los une a su Creador i Padre común”.⁶⁵ Son las artes civilizadoras de la Comisión Corográfica las que pugnan por dominar el mundo físico neogranadino y cubrir así las diferencias entre las diferentes regiones con un mismo manto cultural. Solo bajo estas condiciones podrían los indígenas integrar la “sola familia” de los seres humanos.

Los negros neogranadinos, por otro lado, no contaban con tanta suerte. El *Álbum* de la Comisión ilustra la manera en que el gobierno proyecta el sometimiento laboral y desplazamiento masivo de las minorías raciales que debían, siguiendo las recomendaciones migratorias de Codazzi, proporcionar los recursos que los ansiados inmigrantes de raza blanca requerían para poner en marcha el progreso del país. En Barbacoas, por ejemplo, Codazzi explica al gobernador de la

⁶³ Cf. Matto de Turner, *Aves sin nido* (La primera edición es de 1889). Dice Fernando, uno de los personajes: “Condenado el indio a una alimentación vegetal de las más extravagantes, viviendo de hojas de nabo, habas hervidas y hojas de quina, sin los albuminoides ni sales orgánicas, su cerebro no tiene dónde tomar los fosfatos y la lecitina sin ningún esfuerzo psíquico; sólo va al engorde cerebral que lo sume en la noche del pensamiento, haciéndole vivir en idéntico nivel que sus animales de labranza” [s.p.].

⁶⁴ Ídem, p. 96.

⁶⁵ Codazzi, “Antigüedades [...]”, p. 106.

provincia que este litoral reúne las condiciones geográficas necesarias para convertirse en “la verdadera Holanda granadina”, pero que en las circunstancias del momento apenas llegaba a ser “un sepulcro para la raza blanca, un hospital para la criolla y un lugar salubre para la africana”.⁶⁶ Para que Barbacoas prospere, Codazzi recomienda “obligar” a las personas de raza negra, “por naturaleza indolentes y perezosos” a trabajar.⁶⁷ Así justifica Codazzi su apreciación:

Genios perversos o mal intencionados han infundido en esa gente tosca e ignorante la idea de que no deben trabajar para los blancos, y de que las tierras de estos se deben repartir entre ellos [...]. ¿Qué sería de la República si los hombres que deben servir de peones no quisieran hacer nada, contentándose con vegetar nada más? ¿En Europa hay acaso negros?⁶⁸

En muchos sentidos, la Comisión expresa el disgusto del gobierno respecto del atraso que percibe en las regiones con mayor presencia histórica de esclavos y avizora, en palabras del propio Codazzi, una “nueva era” para estos “negros indolentes, siempre desnudos, siempre pobres” que la habitan; una nueva era en la que, gracias a la presencia renovadora de inmigrantes en estos territorios, los negros saldrán del “letargo y abandono en que viven”, gracias a su trabajo y al progreso rápido “que siempre hacen los lugares de ricos minerales”.⁶⁹ El porvenir de estas provincias estaba atado a la expansión de la raza blanca y al pronto regreso de los negros a las minas.

Este tipo de posturas dan cuenta del largo proceso que recorrió la abolición de la esclavitud en la Nueva Granada y la renuencia de las élites por reconocer a los negros como sus iguales. Pese

⁶⁶ Caro, p. 189.

⁶⁷ Ídem, p. 194.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ídem, p. 170.

a que Simón Bolívar había decretado en 1821 la manumisión de todos los esclavos de la República, recién hacia 1851, primer año en funciones de la Comisión, es que el Congreso aprueba la libertad incondicional de los esclavos.⁷⁰ Esta relación entre propietarios y mano de obra gratis, forzada, pone en relieve la forma en que los afrodescendientes están representados dentro del *Álbum*, y demuestra que el sistema esclavista, cuando menos en términos sociales, seguía en pie. En varias láminas aparecen personas de raza negra en el fondo, desempeñándose como criados, pero hay en especial dos en que la existencia de estos individuos se invisibiliza en favor de sus señores de ascendencia europea.⁷¹ En “Mujeres blancas” (figura 6), por ejemplo, vemos a dos damas de origen europeo vestidas ricamente, mirando en la misma dirección. A sus espaldas, semi oculta bajo un grueso manto, se halla una sirvienta negra dándoles la espalda. El título no considera necesario sugerir siquiera la existencia de la sirvienta pues, como la mantilla que lleva una sobre la cabeza o las flores que adornan el cabello de la otra, apenas constituye un accesorio al servicio de las dos “Mujeres blancas”. Pese al uso del plural, en “Mineros blancos” (figura 7) solo vemos a un sujeto de tez clara vestido a la europea, que es a todas luces el propietario de la mina; frente a sí, un peón de rasgos indígenas lo encara. A espaldas de ambas figuras vemos más trabajadores que extraen oro para su patrón, un suplente del espectador al que se dirige la pintura. Es una actitud respecto del lugar que ocupaban los negros en el mapa geográfico y social de la Nación que no se aleja mucho de los términos que empleaba el *Semanario* que dirigía Francisco José de Caldas durante los últimos años del sistema virreinal, cuando las reformas ilustradas permitieron a los negros comprar su propia libertad. “Con un poco más de humanidad en sus Señores, estos hombres

⁷⁰ Galvis Noyes, p. 53.

⁷¹ Láminas 64, 69, 99, 123, 136.

serían, en el seno mismo de la ignorancia y de la esclavitud, unos seres dichosos” se lamenta el protegido de Mutis.⁷²

La descripción meticulosa del territorio que recomendaba el programa cartográfico de Caldas pretendía, entre otras cosas, estructurar al país en términos raciales: los conquistadores habían fundado sus ciudades utilizando la infraestructura establecida desde antes de su paso por los pueblos nativos. Esto, sumado a la llegada de esclavos negros y su posterior manumisión, había hecho necesario distinguir entre los ciudadanos blancos que, como Caldas, desempeñaban labores de alta inteligencia intelectual *en la capital*, y los grupos étnicos no-blancos, que por cuestiones biológicas que cualquier persona (blanca) podría comprender, debían emigrar hacia las regiones más apartadas del virreinato. A fin de cuentas, la meta de proyecto geográfico de Caldas es “la gloria del Monarca y la prosperidad de esta colonia”, junto a beneficios específicos para “el Político, el Magistrado, el Filósofo, el Negociante [...], el Viagero, el Botánico, el Mineralogista [...], el Militar y el Agricultor”;⁷³ ninguno de estos cargos, hasta donde sabemos, los podía ocupar una persona de tez oscura. Caldas, por su parte, se había desempeñado en casi todos.

No hace falta señalar las similitudes entre las opiniones de Codazzi y las de Caldas, que es uno de los arquitectos de la Comisión; lo que sí resulta esclarecedor es la manera en que las láminas del *Álbum* ilustran a la perfección los presupuestos raciales establecidos por Caldas a través del *Semanario del Nuevo Reino de Granada*.⁷⁴ Allí describe a los negros como seres “sin ideas, sin otros conocimientos que los de sus bosques y de sus ríos”, impropios para la vida

⁷² Caldas, Francisco José. *Semanario del Nuevo Reyno* [...] No 3, p. 17.

⁷³ Ídem, p.46

⁷⁴ La influencia que tuvo el *Semanario* sobre la clase política neogranadina no se puede ignorar. Sus números se antologizaron en un libro que fue editado con regularidad durante el siglo XIX, convirtiéndose en uno de los textos con mayor circulación en la Nueva Granada. De hecho, en 1849, el año previo a la primera salida de la Comisión Corográfica, una nueva edición había salido a la venta (Sánchez, *Gobierno* [...], p. 70).



Figura 6. Carmelo Fernández, *Mujeres Blancas*. 1951.

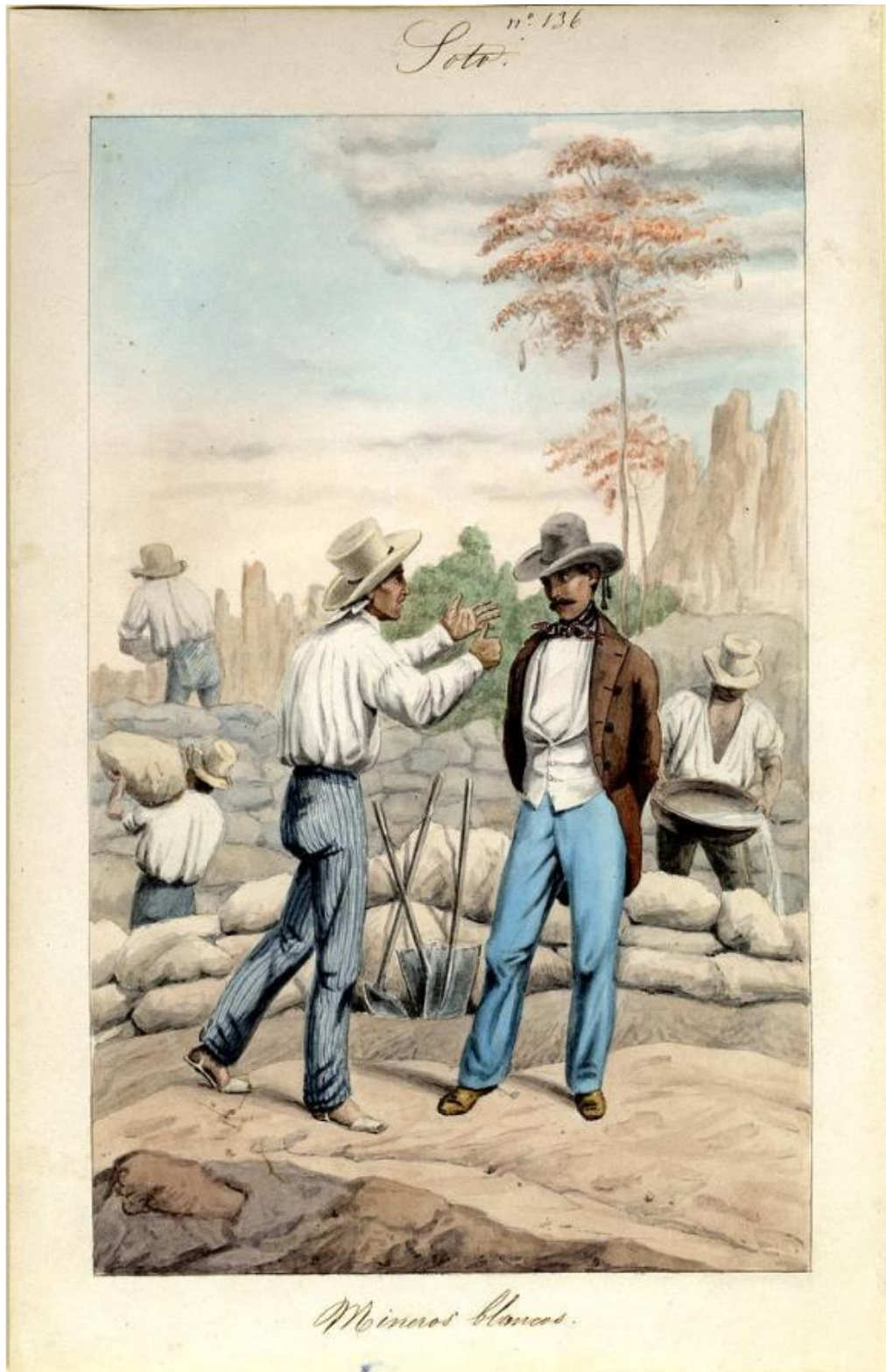


Figura 7. Carmelo Fernández, *Mineros Blancos*. 1851.

civilizada. Es sumamente curioso, entonces, que la inmensa mayoría de los individuos de raza negra que figuran en el *Álbum* aparezcan afuera de las casas y los edificios,⁷⁵ y que a menudo se presenten sumergidos en toda propiedad en los bosques y los ríos a los que alude Caldas. En la lámina 68, por ejemplo, Manuel María Paz dispone a todos los sujetos en relación directa con el río; los hombres empujando el bote con las pértigas, la mujer que carga las bateas para lavar el oro junto a su bebé (figura 8). La lámina 47, “Modo de lavar el oro” (figura 9), nos ofrece un panorama casi idéntico, aunque en este caso la madre se vuelve hacia el espectador y señala conspicuamente el río. En otra lámina, la 66, aparece el “Alcalde del pueblo de Tebada” (figura 10);⁷⁶ lo único que lo diferencia de otras personas negras en esta sección del *Álbum* es que, aunque descalzo, usa camisa y pantalón. Sin embargo, y pese a que este individuo ocupaba un lugar más encumbrado en la jerarquía social del pueblo, el artista que lo retrató no supo ubicarlo en un sitio diferente de la misma ribera del San Juan en la que aparecen otros personajes de la provincia, todos de raza negra. Se cumple, así, el dictamen de Caldas al pie de la letra: estos seres no existen más allá de sus bosques o sus ríos.

Este esquema de representación demuestra la preocupación entre las élites neogranadinas por estudiar la injerencia del clima en el desarrollo de los seres humanos y, sobre todo, la capacidad de los inmigrantes y descendientes de europeos para adaptarse a los climas del trópico.⁷⁷ Aunque coincidían con la postura del conde de Buffon, que endosaba debilidad física y mental a las

⁷⁵ La única excepción es la criada en “Mujeres blancas”, mencionada arriba. Cabe anotar que existe una obra de Henry Price titulada “Retrato de negra”, pintada durante el paso de la Comisión por Medellín y que con seguridad debía haber hecho parte del *Álbum* completo. En esta composición aparece una mujer negra vestida con lujo, y sentada en lo que parece ser el interior de una casa. No está claro por qué esta lámina quedó por fuera de las que se encuentran consignadas en la Biblioteca Nacional.

⁷⁶ Las palabras “Alcalde” y “del” apenas pueden discernirse. Fueron suprimidas del título original por alguna razón.

⁷⁷ Una de las principales preocupaciones de la ilustración fue discernir, desde un punto de vista científico, si el hombre blanco americano era inferior en algún sentido a su par europeo. En *La disputa del Nuevo Mundo*, Antonello Gerbi explora a profundidad este tema.

condiciones climatológicas en América,⁷⁸ también consideraban que esta situación solo afligía a los habitantes de las tierras bajas y que en las cordilleras podían hallarse escenarios climáticos favorables para el desarrollo de potenciales inmigrantes. La clave para Codazzi radica en poblar las cumbres y valles andinos que, sostenidos por el trabajo de los negros y los indígenas en las costas y bosques insalubres del país, favorecerán la propagación “de la raza blanca por las cordilleras”.⁷⁹ Esto podría explicar tal vez otra de las grandes incógnitas del *Álbum*: que incluya vistas panorámicas de un número de centros urbanos de clima templado y ubicados en la región



Figura 8. Manuel María Paz, *Vista del río San Juan. Modo de navegar en él.* 1853.

⁷⁸ Nieto, *Orden natural* [...], p. 161.

⁷⁹ Codazzi, “Apuntamientos [...]”, p. 694.

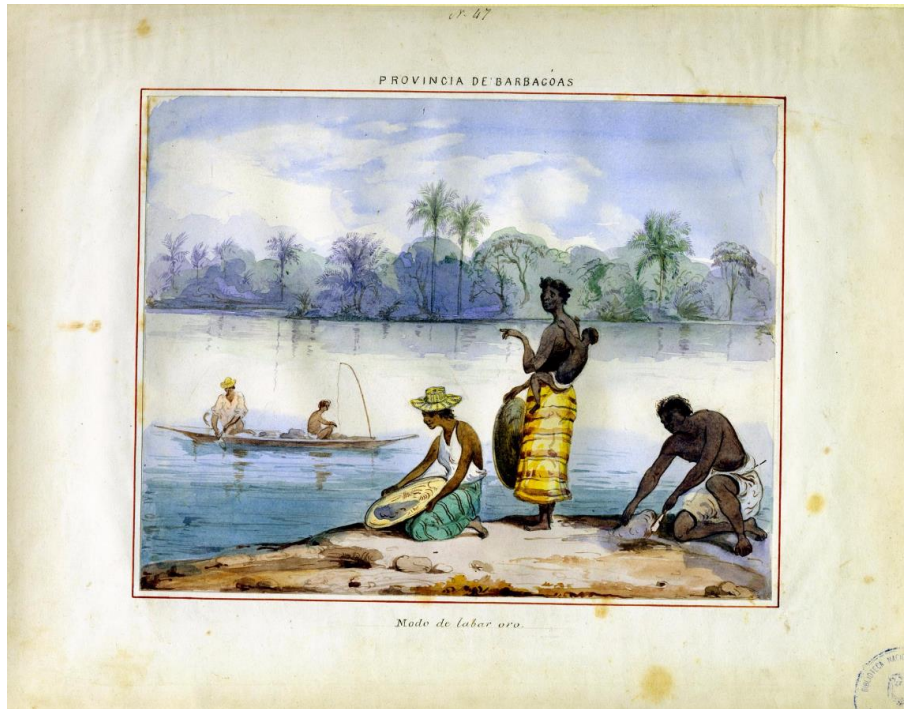


Figura 9. Manuel María Paz, *Modo de lavar el oro*. 1853.



Figura 10. Manuel María Paz, [Alcalde del] *pueblo de Tebada*, 1853.

Andina (Bogotá, Zipaquirá y Fusagasugá, por ejemplo) pero que no contemos con ninguna imagen de este tipo dedicada a poblaciones establecidas al nivel del mar como Barbacoas o Quibdó, que sabemos con certeza que fueron visitadas por Codazzi y sus artistas. Al inmigrante se le ofrecieron los valles y sabanas de las cordilleras; en las selvas, las costas y los ríos tendrían que acomodarse todos los demás.

La raza fue el principal criterio de organización de los neogranadinos durante el periodo colonial; y la existencia de una pretendida “pureza de sangre”, su justificación.⁸⁰ Sin embargo, entre el colapso del virreinato y la ascendencia del periodo independentista, la ciencia se convierte en un segundo elemento clasificador y permite distinguir a las élites andinas del resto de habitantes.⁸¹ A manera de ejemplo, vale la pena echar una mirada a la lectura que realizó Girón de una de las láminas más famosas del *Álbum*, una escena en la que aparecen retratados en plena actividad los integrantes de la Comisión Corográfica (figura 11):

En el campamento de la Comisión en Yarumal, hay mucho movimiento. Codazzi, a distancia, hace observaciones con el antejo; otras personas se ocupan en poner toldas de campaña y hamacas o en hacer ranchos de paja; otras abren las *petacas* de cuero, arreglan las monturas y enjalman o atienden la preparación de la frugal comida en el fogón improvisado.⁸²

Es notable la separación que se entrevé entre Codazzi (ocupado, además, con un instrumento científico) y los demás individuos. Los miembros titulares de la Comisión son hombres de ciencia y observan todo desde una distancia que podemos percibir en dos dimensiones: una puede medirse en kilómetros (los que separan a la capital de las provincias) y la otra, quizás,

⁸⁰ Cf. Castro Gómez, pp. 67-138.

⁸¹ En *Orden natural* [...], Mauricio Nieto explora la manera en que el territorio del virreinato (y posteriormente la República) de la Nueva Granada fue organizándose en términos de centros y periferias científicas, que se traducían en jerarquizaciones de poder político. Cf. pp. 59-93.

⁸² Girón, p. 48.

en décadas o siglos, que es lo que separa a una joven nación latinoamericana, la Nueva Granada, de la metrópoli. El tiempo, como veremos, es un elemento dinámico dentro de las láminas.

El carácter científico de la Comisión Corográfica dotó a sus anotaciones, como señala Olga Restrepo, de una enorme autoridad creativa y prescriptiva.⁸³ En este sentido, podríamos visualizar el *Álbum* como un trabajo que no se conforma con ser simplemente descriptivo y que aspira a ser, en cambio, constructivo. Las láminas, en efecto, dan cuenta de lo que hay, de lo que *podría* haber y de lo que tiene que cambiar. Lo curioso de esta situación es que los paisajes y habitantes representados están situados en una posición temporal muy nebulosa. De manera simultánea, las acuarelas del *Álbum* traen de vuelta el *pasado* mítico que persiste en las ruinas silenciosas de los pueblos precolombinos y el atraso de las poblaciones indígenas; o la identificación de un *presente* en el que quedaban en evidencia las limitaciones que asolaban al territorio. Si uno considera la relación que existe, de manera tácita, entre estas imágenes y el extranjero que las contempla, el *Álbum* adquiere una trascendencia adicional de cara al *futuro*.

Esta lectura del *podría haber* de la nación se evidencia también en los informes que Codazzi entrega periódicamente al gobierno y que son publicados en la *Gaceta de la Nueva Granada*, su medio de comunicación oficial. Durante su estadía en la provincia de Antioquia, por ejemplo, Codazzi recomienda la construcción de un camino que, además de una serie de beneficios inmediatos, “allana la entrada a las inmigraciones europeas que encontrarán un clima favorable i sano sobre una via mercantil i terrenos feraces para el cultivo de todos los frutos apetecibles”.⁸⁴ Más tarde, mientras explora el río Meta, Codazzi afirma que esta vía fluvial será “util para los

⁸³ Restrepo, Olga, p. 40.

⁸⁴ *Gaceta oficial* No. 1412, p. 594.



Figura 11. Carmelo Fernández, *Campamento de la Comisión Corográfica en Yarumito*, 1851.

numerosos habitantes que vivirán en las bases de la cordillera o cerca de ella, i sobre todo en las estensas sabanas que terminan en las barrancas de este hermoso río”.⁸⁵ Así se irá adecuando esta región para que, de acuerdo con las recomendaciones migratorias de Codazzi, la llegada de los nuevos extranjeros sea lo menos traumática posible.⁸⁶

El *Álbum* denota un problema adicional para el gobierno. Muchas de las zonas habitables que Codazzi relaciona con el proyecto migratorio se encuentran ya ocupadas por varios

⁸⁵ Sánchez, *Gobierno* [...], p. 404.

⁸⁶ Codazzi, Agustín. “Apuntamientos [...]”, p. 694.

asentamientos indígenas. La fricción entre los ambiciosos planes del gobierno y la presencia “obstructiva” de los indios se hace patente en la lámina 29, “Ranchería a orillas del Meta” (figura 12). Los indígenas, semidesnudos y famélicos, se congregan junto a un fuego improvisado para comer lo que parece ser un mono ensartado en una lanza y un racimo de plátanos. En paralelo se ubican dos miembros de la Comisión, sentados al otro lado de la hoguera; el primero, que quizás sea el propio Codazzi, ejecuta algunos cálculos sobre un mapa. El segundo, armado con un rifle, aparenta vigilar los movimientos de los indios. El punto de vista del Estado es claro: los indios son bárbaros y hostiles, y los intereses nacionales, si es necesario, tendrán que defenderse por la fuerza.



Figura 12. Manuel María Paz, *Ranchería a orillas del Meta*. 1856.

Pero la Comisión intuye la existencia de otros mecanismos para subyugar a los indígenas. “Divídelos y vencerás”, reza la vieja máxima; Codazzi y sus acompañantes parecen abogar mejor por el “si no puedes vencerlos, únete a ellos”. Manuel Ancízar, primer publicista de la Comisión, describe así los tipos raciales de los habitantes de la provincia de Vélez, en el centro del país:

[...] son todos blancos, de raza española pura, cruzada con la indígena, e indígena pura; la primera y la última forman el menor número, y cuando la absorción de la raza indígena por la europea se haya completado, lo que no dilatará mucho, quedará una población homogénea, vigorosa y bien conformada, cuyo carácter será medianero entre lo impetuoso del español y lo calmado y paciente del indio chibcha.⁸⁷

Esto está en sintonía con lo que el propio Codazzi proponía cuando, tras caracterizar al indígena puro como un ser aletargado y decadente, afirma haber observado una “regla constante”:

dondequiera que el indígena se ha cruzado con el europeo o el africano, se ha tornado emprendedor, manifestando claro entendimiento, actividad e índole mui educable. Dondequiera que aquellas mezclas se han cruzado entre sí regresando al origen indio, ha disminuido el resorte de las dotes sociales.⁸⁸

Para salvar al indígena de su propia condición debía eliminársele entonces mediante la genética. Era por esto mismo que se consideraba crucial la llegada de los inmigrantes: de la absorción de los indígenas por la raza blanca surgiría la utopía republicana con la que Ancízar fantaseaba en las páginas finales de la *Peregrinación de Alpha*, otro de los productos oficiales de la Comisión:

Habitado casi en total por la raza blanca, inteligente y trabajadora, propietaria del suelo felizmente dividido en pequeños predios que afianzan la independencia de los moradores, se atrae las complacidas miradas del patriota que descubre allí el asiento de la verdadera democracia cimentada en la igualdad de las fortunas. El

⁸⁷ Ancízar, Manuel. *Peregrinación de Alpha*, p. 116.

⁸⁸ Codazzi, “Antigüedades [...]”, p. 96.

peso y la importancia política de estas provincias resaltan al considerarlas en su conjunto como un grupo de población homogénea.⁸⁹

¿Cuántas generaciones tendrían que sucederse para que este nivel de *homogeneidad* fuera posible? En un país tan diverso como la Nueva Granada, más les valía a los extranjeros apurarse: de lo contrario, habrían de sucederse siglos y siglos de generaciones de mulatos, zambos, indígenas, negros y demás razas indeseables en una suerte de cuadro de castas sin final.

V. Ser de Europa

Fue en pos de este objetivo que los primeros gobiernos republicanos afrontaron los grandes proyectos de inmigración del siglo XIX, con planes que enfatizaban lo ideológico sobre lo económico o político. La Nueva Granada nunca tuvo problemas para encontrar mano de obra entre los nativos⁹⁰ ni hubo escasez de proyectos de desarrollo masivos basados en la ingeniería, como el Canal de Panamá; fue la persistencia del sistema colonial de castas, con todos los prejuicios raciales que acarreaba, lo que llevó a las élites capitalinas a imponer un peso ideológico tan grande en empresas como la Comisión Corográfica de Codazzi. Los beneficios económicos, sociales y culturales que podría haber arrojado este proyecto fueron descartados en favor de una solución quimérica, que de una u otra forma existió siempre en el ADN de la nación: está en la certidumbre

⁸⁹ Ancízar, *Peregrinación* [...], p. 491.

⁹⁰ Martínez, p. 5.

ciega en el papel civilizador de los europeos, que ya existía en el Caldas que fantasea con la posibilidad de conocer a Mutis o a Humboldt para que le saquen de las “tinieblas de Popayán”;⁹¹ está también en el Simón Bolívar que, como primer presidente de la Gran Colombia, concede parcelas gigantescas a diferentes compañías de inmigración europeas.⁹² La fe de la nación estuvo puesta, por diseño, en la irrupción del *deus ex machina*.

Pero los anhelados inmigrantes europeos nunca se interesaron por desembarcar en las costas neogranadinas. Pese a la voluntad política del gobierno, a los esfuerzos de los diferentes enviados diplomáticos y a empresas tan ambiciosas como la Comisión, las razones parecen haber sido las mismas que el gobierno había identificado en los años previos al proyecto: el desconocimiento generalizado del país en el extranjero, su percibida inestabilidad política y su modesta economía.⁹³ Pese a esto, las esperanzas inmigratorias no cesaron durante todo el siglo XIX y los gobernantes siguieron diseñando todo tipo de estrategias, algunas más ingeniosas que otras, para atraer colonos europeos.

Mariano Ospina Rodríguez, quien asumió la presidencia del país en 1858 y recibió los últimos informes de la Comisión tras la muerte de Codazzi, diseñó el que puede haber sido el plan más creativo de todos: convertir a Colombia en un protectorado inglés. El país ya no tendría necesidad de inmigrantes europeos pues *sería* parte de un país europeo; el porvenir de los habitantes, en términos políticos, económicos y culturales, quedaría así garantizado. Según cuenta el historiador Malcolm Deas, la propuesta, que podía obedecer en partes iguales a la impaciencia, el optimismo y la ingenuidad, no mereció ningún tipo de consideración por parte del primer

⁹¹ Caldas, *Cartas* [...], p. 148.

⁹² Martínez, Frédéric, pp. 9-10.

⁹³ Ídem, p. 8.

ministro inglés, Lord Aberdeen. La postura de su gobierno fue tajante, para decirlo con suavidad: “The interest we have in Colombia is merely indirect. For the Country, its Government and people we care nothing, and its commerce probably is very unimportant”.⁹⁴

La conquista del territorio y la reducción de los “salvajes” no sería, por lo menos esta vez, responsabilidad de los poderes europeos. Las élites neogranadinas tendrían que seguir trepando las montañas.

⁹⁴ Deas, p. 184.

Capítulo 3

Coronbia-ga

Para finales de la década del 30 la primera generación de artistas colombianos formados en el exterior está aposentada en el país. La mayoría se ha educado en academias europeas, mientras que otro contingente ha emprendido búsquedas particulares en México o Estados Unidos. El bogotano Gonzalo Ariza, sin embargo, acaba de regresar de Japón con una misión en mente: recuperar la naturaleza y el paisaje colombiano para el arte y desarrollar a través de estos temas una nueva tradición artística nacional. Para llevar a cabo su proyecto, Ariza tendrá que enfrentarse a las corrientes de la vanguardia que amenazan con dejarlo solo y extraviado, como en una isla.

Los viajeros cristianos, ignorando lo que ya habían conseguido los árabes, judíos españoles y monjes budistas, se jactaban de ser los primeros en ver y describir todo. En medio de la oscuridad que envolvía tanto al Este como al interior de Asia, la distancia parecía estimular las proporciones en las formas individuales dentro de los cuadros.

ALEXANDER VON HUMBOLDT,
COSMOS

I. Un castillo en los Andes

En el barrio El Poblado de Medellín hay un castillo alemán. Sus jardines descienden con suavidad por las montañas del valle, entre pinos y cipreses y fuentes de piedra. Alrededor de la propiedad se levantan ahora un par de urbanizaciones frente a las que siempre espera un taxi, y un colegio de niños uniformados que se pegan a las rejas durante las horas del recreo. Un par de calles más arriba se erigen en infinitas líneas de dominós las viviendas improvisadas de ladrillo pelado y techos de zinc de un barrio de invasión.

Este castillo ha sido bautizado, de manera previsible, *El castillo* por los habitantes de la ciudad. Es que no hay otros. Por más de treinta años fue la residencia de la familia de Diego Echavarría Misas, uno de los hombres más acaudalados en la historia de Colombia, y de su esposa alemana. El salón del primer piso está poblado con muebles estilo Luis XV y vitrinas repletas de

figuritas de porcelana, piezas de cristalería y la colección de cucharas conmemorativas de doña Benedikta. En el centro descansa un enorme piano de cola, flanqueado por un atril que corona una cabeza en bronce de Beethoven. Como Alexander von Humboldt, Echavarría Misas arrastró todos estos objetos, instrumentos culturales de una Europa romántica y romantizada, hasta un valle perdido entre los Andes. Quizá con ese injerto de Europa en Sudamérica su mujer se sentiría menos extrañada.

Las pinturas que cuelgan de las paredes de la casa se acomodan al resto de la decoración y a lo que uno podría esperar de una familia con el poder adquisitivo de los Echavarría zur Nieden. Hay algunas acuarelas con paisajes a la manera de Corot; retablos con motivos campestres y desinteresados molinos de viento; también un retrato al óleo de don Diego firmado por Francisco Antonio Cano, el pintor oficial de los presidentes colombianos.

Pinturas, espadas y esculturas flanquean el pasillo que conduce al comedor, pasando bajo el vuelo doble de escaleras del vestíbulo. Lo primero que se nota es la mesa principal, de doce puestos, rodeada por ventanales inmensos y las flores del jardín. Opuestos hay dos armarios: uno para la loza y otro para los cubiertos. En medio de los armarios hay un cuadro, el único en esta habitación. Los colores están un poco deslucidos; los verdes de las montañas se han tornado amarillentos, el azul del cielo se trasparenta y el contorno de los árboles se ha hecho casi imperceptible. Resaltan todavía, eso sí, los tonos plateados que el artista utilizó para distribuir un puñado de yarumos en aquel paisaje andino. En la esquina inferior derecha sobresale, en rojo, la firma del autor: Gonzalo Ariza.

El cuadro de Ariza se ve tan fuera de lugar en relación con su entorno como el propio castillo que lo alberga. Es fácil caer en la tentación de imaginar a los propietarios de la residencia moviéndolo por toda la casa, para finalmente ocultarlo un poco entre estos dos armarios; los

invitados estarían demasiado entretenidos descifrando las inscripciones en los platos de cerámica italiana como para reparar en él. Sin embargo, cuando se mira a través de los ventanales, más allá del jardín, uno descubre el contorno de las cordilleras y recuerda de repente que *El castillo* es un espejismo y que uno no dejó a América ni un segundo.

II. Nihon-ga

No es difícil identificar las razones puntuales por las que un personaje tan prominente como Diego Echavarría tendría un cuadro de Gonzalo Ariza en el comedor de su casa. La principal, y quizás la más simple, es que Ariza fue, durante la primera mitad del siglo XX, una de las figuras más destacadas del arte colombiano. No solo era uno de los pocos pintores “profesionales” del país (esto es, formados académicamente) sino uno de los primeros en educarse en el extranjero; había ocupado también cargos diplomáticos y escribía en los principales periódicos del país. La extrañeza respecto del cuadro de Ariza se debe, más bien, a la falta de coherencia entre el estilo de su pintura y el del resto de la casa. Más allá de las distancias temporales y geográficas que separan la campiña francesa de los canales venecianos, a las lámparas de cristal de Bohemia de las espadas de los conquistadores españoles, todos estos objetos fueron producidos por un grupo de individuos con un cierto grado de coherencia ideológica; individuos que creían en la ciencia ilustrada y el mercantilismo; en la superioridad de la raza blanca; en la autoridad de la iglesia y la salvación en Cristo. Los paisajes de Ariza, en contraste, provienen de la concepción de una naturaleza hierática,

que debe respetarse y protegerse; de la idealización del campesino mestizo; de la presencia de un espíritu que, aunque remoto y olvidado, continúa habitando estas montañas. Como se explicó en el primer capítulo de este libro, las élites colombianas habían practicado, desde mucho antes de la llegada de Humboldt, la idea de un país europeo atrapado dentro de los Andes; el gesto revolucionario de Ariza consistió en emparentar esas montañas con las que abundan en Japón.

La generación de pintores a la que perteneció Ariza fue quizá la primera realmente profesional, formada en instituciones de primer nivel en América y Europa. Desde finales del siglo XIX el gobierno colombiano venía otorgando becas en el extranjero para artistas. Los auxilios eran modestos, pero consiguieron que figuras destacadas a nivel local como Francisco Antonio Cano y Epifanio Garay pudieran estudiar en París, mientras que otros pintores de ascendencia aristocrática, como Andrés de Santa María, pudieron acceder por su cuenta a las academias de aquella ciudad. En París convergió entonces el primer puñado de beneficiarios de estos estímulos, que luego formarían talleres o, como en el caso de Santa María, dirigirían escuelas de arte en Colombia e impondrían su estilo en el país hasta bien entrado el siglo XX.¹ Para cuando los contemporáneos de Ariza empezaron a sopesar las posibilidades de formarse en el extranjero, el país sufría de un evidente agotamiento artístico; esto significó, como explica Fals Borda, que muchos de estos jóvenes volvieran, como Ariza, “su vista al paisaje y a las gentes rústicas” y que descubrieran “que había allá mucho qué aprender y de qué estar orgullosos ante el mundo”.² Un movimiento pictórico indigenista en Colombia parecía inevitable. No sorprende que el destino elegido de la mayoría de estos pintores ya no fuera Francia, sino México.

¹ En “Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX”, Luis Alberto Acuña, explica esta coyuntura con mayor detenimiento [pp. 229-242].

² Fals Borda, Orlando. “Aspectos críticos de la cultura colombiana, 1886-1986”. En: *Revista Foro*, febrero de 1987, p. 84.

María de la Paz, la hija mayor de Ariza, comenta que ese era también el caso con su padre. Durante una reunión con uno de los encargados del proceso de su beca, le presentan tres opciones: Francia, España o México. Ariza, que quería estudiar con Rivera o Siqueiros, fuerza la mano diciendo, en claro tono hiperbólico, que prefería ir a China o Japón que a Europa. Es evidente que Ariza subestimó la literalidad que sobreviene a cualquiera que haya sido nombrado funcionario público, pues en 1936 le fue notificado que su deseo de estudiar en Japón se cumpliría.³ El crítico Jorge Zalamea sugirió, quizás sin proponérselo, una motivación política detrás de esta decisión; lo que se quería con Ariza era “[establecer] un puente entre los artistas colombianos y aquella cultura eminentemente exótica” que para mediados de la década del 30 se había constituido como una de las principales potencias militares del mundo.⁴ Fue así, en todo caso, que Gonzalo Ariza se convirtió en el primer pintor colombiano que, becado por el gobierno, estudió en un país diferente de España, México o Francia.

Después de un trayecto en barco de 40 días, Ariza arribó en Tokyō. La escuela en la que había sido matriculado, la Nihon Koto Kōgei Gakkō, se enfocaba en el diseño industrial y de interiores antes que en artes plásticas; esto, sin embargo, fue fundamental para el pintor pues lo acercó a técnicas creativas más ligadas al arte popular que a las bellas artes y lo puso en contacto “con una cultura viva, donde el arte no es cosa de museo sino actividad de la vida diaria, auténtico arte del pueblo”.⁵ Ariza conocerá allí las estampas de Hiroshige y Hokusai; los ejercicios paisajísticos de Tohaku y Josetsu; los dibujos de Foujita sobre su viajes por Perú y Bolivia; también, y de manera quizá más decisiva, pudo visitar las exhibiciones de los museos arqueológicos de

³ Esta información me la brindó María de la Paz, hija del pintor, en una entrevista vía correo electrónico [Ariza, María de la Paz, s.p.].

⁴ Zalamea, p. 58.

⁵ Ariza, Gonzalo y Eduardo Carranza, p. 69.

Japón. En las exhibiciones de cerámicas intuye, con profunda nostalgia, los patrones y colores de las vasijas precolombinas de la sabana de Bogotá, que para él constituyen evidencia de un “remoto pasado común, que no podrá borrarse nunca”,⁶ entre las culturas japonesa y colombiana. La noción de este pariente lejano podría haber ayudado a Ariza a justificar que se apropiara de las técnicas del arte japonés; de manera adicional, en Japón se estaba desarrollando un movimiento artístico que fortalecería sus ideas sobre la pintura de nación o una pintura nacional. Se trataba de la *nihonga*, literalmente “pintura japonesa”.

En la segunda mitad del siglo XIX, mientras los artistas colombianos viajaban a París para aprender a pintar como los maestros europeos, en la *Tōkyō bijutsu gakkō* el estadounidense Ernest Fenollosa preparaba el currículum que enseñaría a los pintores nacidos en Japón a pintar como japoneses.⁷ En el contexto de la restauración Meiji, la apertura forzosa de los puertos y la modernización del sistema político llevó a los sectores más conservadores a pronosticar la inevitable desaparición del arte tradicional en Japón; a este llamado de alerta se sumaron, curiosamente, un número importante de artistas, críticos y comerciantes de arte internacionales; a fin de cuentas, las barreras que estorbaban la llegada del arte japonés a Europa, y que la restauración había echado abajo, eran las mismas que estorbaban la llegada de Europa al arte japonés, en una época en que la demanda por obras “auténticas” de ese país (esto es, obras realizadas en las técnicas y estilos tradicionales) había crecido de forma desmesurada.

Cuando el crítico francés Philippe Burty se enteró de que algunas escuelas de pintura en Tōkyō estaban contratando profesores europeos, pronosticó, “con terror”, que los métodos

⁶ Ídem, p. 69.

⁷ Para entender mejor la trascendencia que tuvo la *Tōkyō bijutsu gakkō* para la pintura japonesa del siglo XX, vale la pena leer el capítulo dedicado a esta institución en el libro *Nihonga* de Ellen P. Conant [pp. 25-35].

pictóricos surgidos en China en la antigüedad pero “apropiados con una delicadeza sin paralelo” por Japón, se perderían de forma irremediable; para él, eran los artistas europeos quienes “deberían pedir consejo a los maestros japoneses”.⁸ La idea de un arte “tradicional”, en Japón o cualquier parte del mundo, debía afiliarse entonces a las tendencias del pensamiento europeo y, de manera predecible, al valor estético y mercantil que se intuyera en dicho arte. Fue así que los valores del *japonismo*, cultivado en Occidente hasta el estallido de la Segunda Guerra, determinaron la producción de los artistas vinculados a la *nihon-ga*; contrario a los temores de Burty, fue precisamente la apertura de los puertos y la incursión del mercantilismo lo que forzó a los artistas japoneses a ignorar las influencias extranjeras y producir obras de corte “japonés”.⁹ Como se puede advertir, sin embargo, estos trabajos surgen de una complicación implícita: los artistas debían inspirarse en valores tradicionales pero asimismo apelar a los gustos de un público moderno; debían pintar como si no conocieran las vanguardias, pero con la conciencia plena de que era a través de ellas que su público había tenido un primer contacto el arte japonés.¹⁰ Todo esto, sumado al interés de un Estado demagógico, preocupado por establecer una imagen favorable del país en Occidente, forzaba a los artistas a caminar, a altas horas de la noche, por los potreros invisibles que separan al arte “nacional” de las expectativas de los extranjeros que decoraban sus casas con cortinas, vajillas y abanicos estampados con el *Tsunami* de Hokusai.¹¹

⁸ Foxwell, *Making Modern Japanese Style Painting*, p. 8.

⁹ Idem, p. 9.

¹⁰ C.f. Brown, p.17.

¹¹ Este aspecto problemático de la *nihon-ga* pasó de largo en Japón durante los años formativos del movimiento; posteriormente, la derrota en la Segunda Guerra y el trauma social que caracterizó las décadas subsecuentes parece haber favorecido la normalización de este tipo de pinturas.

La *nihon-ga* encierra, para los artistas japoneses surgidos en la bisagra entre los siglos XIX y XX, una reflexión respecto de su propia herencia cultural. A esta generación, afirma J. Thomas Rimer,

se le encargó que representara en sus obras algún elemento que pudiera considerarse irreductiblemente “japonés” [...]. Los artistas que se desempeñaron en este medio se han responsabilizado con la tarea de intuir y hacer visibles los elusivos “principios básicos” de la cultura japonesa.¹²

Pero Japón, como Colombia, es difícil de ver. No es de extrañar que muchos de estos artistas decidieran rechazar semejante compromiso y, frustrados o simplemente confundidos, prefirieran irse a otros países (como Foujita) o dedicarse a pintar al estilo europeo (*Yōga*), sin pensar demasiado en el éxito por fuera de Japón. Otros, como Kawabata Ryūshi, uno de los principales exponentes de la *nihon-ga*, se interesaron por el poderoso torrente ideológico que subyacía al género. Como Ariza, Kawabata tuvo su epifanía mientras visitaba una exhibición de arte tradicional japonés en Estados Unidos. “Solo después de abandonar mi cultura”, reflexiona Kawabata su diario, “pude responder con admiración a la belleza del arte japonés, y ser consciente del hecho de que yo mismo provenía de la nación que había creado obras tan espléndidas”.¹³ Las palabras de Kawabata harán eco en unas declaraciones de Ariza varios años después, en las que destacaba la necesidad de que Colombia asumiera el papel de “nación directora de la cultura en Hispanoamérica” que había ostentado en el pasado y que había legado al país “auténticos valores”.¹⁴ En ambos artistas hay un deseo manifiesto por recuperar algo que se ha perdido y que

¹² Citado por Conant, p. 72.

¹³ Kawabata citado por Sho, pp. 237-238.

¹⁴ Ariza, Gonzalo. “El V salón de artistas colombianos. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia”, p. 3. Los valores a los que Ariza se refiere aquí, sin embargo, son los de la primera pintura devocional en el virreinato con el ya mencionado Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y las obras de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica.

define, de alguna manera, la tradición artística del país; resulta tremendamente paradójico entonces que quien organiza la muestra de arte japonés que tanto conmueve a Kawabata sea el ya mencionado Fenollosa, un estadounidense,¹⁵ o que, en el caso de Ariza, el bogotano mencione entre los “valores” a seguir¹⁶ a Epifanio Garay, el retratista de los presidentes colombianos educado en París, o a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el pintor de obras devocionales que en el siglo XVII representó a Santa Fé de Bogotá como una elegante ciudadela de la Toscana.

La identificación de Ariza con los artistas japoneses de este periodo, y la identificación del arte tradicional de este país con el de los indígenas colombianos, lo llevó a traducir al español *El arte popular japonés*, de Sōetsu Yanagi, uno de los textos fundamentales de la tradición artística de ese país. En sus viajes en tren contempla sorprendido la silueta de las montañas y advierte que en Colombia nunca se había detenido a observar el paisaje con la atención debida. A partir de este punto dejará de intentar grabados con temas indigenistas o retratos a pastel de niños pelirrojos que miran por la ventana; su obra será, en adelante, “el cuadro reiterativo, excluyente” del paisaje nacional.¹⁷ Entretanto, la guerra ha estallado y Colombia rompe relaciones diplomáticas con Japón, obligando a un Ariza muy distinto a emprender el regreso a casa.

III. Una polémica

¹⁵ Kawabata, Op. Cit. p. 237.

¹⁶ *Íbid.*

¹⁷ Ariza, Gonzalo y Eduardo Carranza. *Gonzalo Ariza* [...], p. 18.

La sociedad colombiana se mostró muy receptiva al regreso de Ariza y a sus propuestas estéticas. El programa de desarrollo y modernización impulsado por Alfonso López Pumarejo (1934-1938) había revolucionado al país, aumentando la conciencia del territorio nacional con proyectos ferroviarios e infraestructura vial; por primera vez, y pese a la oposición de diferentes grupos políticos y estamentos públicos, las clases bajas de la población fueron incluidas en el denominado “gran debate nacional.”¹⁸ Mientras que en el congreso se discutía traer ferrocarriles, botes y automóviles desde Estados Unidos o Europa, en las galerías de arte del país se hablaba de los méritos de la vanguardia europea; mientras se hablaba de reforma agraria en las primeras planas de los periódicos, pintores jóvenes como Ariza trataban de determinar, al igual que los exponentes de la *nihon-ga* en Japón, cuál era el verdadero “rostro” del país;¹⁹ mientras que los gobernantes utilizaban la idea de modernidad para redefinir las categorías y jerarquías sociales de Colombia,²⁰ los artistas proponían valerse de instrumentos extranjeros para mostrar y expresar la realidad americana.²¹ Antes que debatirse entre civilización y barbarie, como hicieran los criollos del periodo virreinal y posteriormente las élites republicanas, la relación de antagonismo entre ambos conceptos parecía haber pasado a segundo plano.

La obra y el discurso de Ariza encajaron bien con este paradigma. El historiador Germán Arciniegas describe así la sorpresa de los espectadores frente a sus primeros paisajes: “Nadie había visto el encanto recóndito de esos páramos perdidos. Sólo él llegó a su entraña misteriosa y regresó

¹⁸ Muñoz, p. 91.

¹⁹ Dice Jorge Alberto Manrique: “ahí donde la conciencia no encuentra conceptos bastantes para ser expresados verbalmente, la forma plástica ha sido capaz -a veces- de dar más cabalmente cuenta de las preocupaciones ontológicas más íntimas. Si todo arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y frente a sí mismos, el arte latinoamericano, ya sea que nos parezca mejor o peor en tales o cuales épocas y lugares, ha sido la justa medida de nuestra autodefinición como alguien con un rostro determinado” [p. 41-42].

²⁰ Muñoz, p. 135.

²¹ Manrique, p. 43.

a Bogotá con un recuerdo de musgos, líquenes, helechos y zarzas que hoy vuelve a recorrer, tomando al revés el curso de la vida”.²² Algunos críticos, como Álvaro Medina, entendieron esta fijación por la naturaleza colombiana como un complemento al trabajo del grupo de pintores, en su mayoría de la provincia, que la crítica había bautizado “Bachué”.²³ Estilísticamente hay muy poco en común entre Ariza y estos artistas: los árboles en flor y las nubes tenues del bogotano poco tienen que ver con los trazos robustos, vigorosos, de marcada ascendencia mexicanista, que caracterizaba a los miembros de este grupo; sin embargo, la asociación de Ariza con los Bachué es válida en cuanto consideramos los rasgos ideológicos que su obra había adquirido en Japón y la forma en que este discurso se interseca con los intereses americanistas e historicistas de la colectividad. “Hemos oído el llamado de la tierra”, declaraban Pedro Nel Gómez y Rómulo Rozo en el manifiesto artístico del grupo. “Trepados sobre el anillo de nuestro meridiano pregonamos su excelencia”.²⁴ Este sentimiento está en sintonía con lo que promueve Ariza. Para él, “el tipismo colombiano, trajes, costumbres, lenguaje, es español” y por ende era necesario “buscar, descubrir, crear lo auténtico, sin recurrir nuevamente a las abstracciones de otra academia peor, la del modernismo”.²⁵ Su llamado era a “aprender cómo son nuestras montañas, nuestros ríos, nuestras plantas, cómo son nuestras gentes y cómo viven y trabajan”.²⁶ A lo que invita Ariza es, palabras más, palabras menos, al “descubrimiento” de Colombia.

²² Arciniegas, Germán. “Ariza”. *El tiempo*, 15 de junio de 1995.

²³ Medina, Álvaro. “Apareció la generación perdida”. [s.p.]. Débora Arango, Pedro Nel Gómez y Rómulo Rozo son algunos de los nombres destacados de este grupo. Curiosamente, el único elemento certero que nos permitiría asociar a este grupo de pintores entre sí es la reticencia, siguiendo la máxima de Groucho Marx, de pertenecer al grupo en el que habían sido aceptados como miembros.

²⁴ En *Semana*, 22 de diciembre de 1997, s.p.

²⁵ Moreno Clavijo, pp. 1, 7.

²⁶ Ariza, Gonzalo. “La libertad artística”, p. 10.

El contacto con este tipo de movimientos culturales en la capital le permitió a Ariza estrechar amistades con algunos escritores y periodistas que le abrieron las puertas de los diarios y revistas culturales del país. A partir de aquí, el pintor publicó con regularidad sus observaciones sobre arte en los diarios más prestigiosos de la capital, lo que hizo de su nombre una presencia familiar para un porcentaje muy grande de colombianos. El círculo en que se movía, sin embargo, era bastante más tradicionalista y conservador que el de los jóvenes escritores, periodistas y artistas del grupo de Barranquilla en la costa atlántica, donde se gestaban los proyectos de pintores dinámicos y desparpajados como Alejandro Obregón, Orlando “Figurita” Rivera y Enrique Grau. Ariza y sus amigos pertenecían a una generación anterior y para otro efecto a un país distinto: el de la sabana, la lluvia, los colores grises; el de la capital “remota y sombría”²⁷ que describiré luego, con sorna, Gabriel García Márquez en *Los funerales de la Mamá Grande*.

Este recelo por parte de los artistas costeños hacia la capital era bien correspondido por Ariza, que identificaba un problema semántico entre el trópico en que innegablemente se encontraba el país y el “tropicalismo” que exhibían estos pintores. Para Ariza era importante recordar que Colombia “tiene el centro de su vida y de sus actividades culturales en Bogotá”, y que allí, como en otras ciudades de las alturas andinas, se cuenta con “el clima [...] propicio al desarrollo del ingenio moderador y de un ponderado espíritu científico”.²⁸ Sorprende encontrar que en estas palabras, pronunciadas en la recta final del siglo XX, perviva en la capital la vieja idea de la influencia climática en el desarrollo cultural e intelectual de los individuos. Esta postura llevará a Ariza a declarar que la pintura “tropicalista como la de Gauguin o Rosseau” no es posible en Colombia, porque los colombianos (y aquí, se asume, está hablando también en representación

²⁷ García Márquez, p. 50.

²⁸ Escallón, p.21.

de aquellos que viven al nivel del mar) “no nos sentimos viviendo tropicalmente”. El “tropicalismo” es para Ariza, antes que el reconocimiento visual del trópico, otro de los “ismos” modernos con que Europa amenaza el libre desarrollo de la pintura colombiana.²⁹ Esta posición, razonable o no, estaba influenciada por un acontecimiento muy significativo: para la década del 40, en Bogotá se había desarrollado una crítica artística especializada en la que se destacaban un número importante de intelectuales extranjeros; estos individuos, quizás indiferentes a las rígidas estructuras de pensamiento que exhibían los nativos, encontraron valores muy interesantes en la obra de los jóvenes artistas costeños y empezaron a promoverla con entusiasmo en la capital.

De estos críticos extranjeros vinieron también los primeros cuestionamientos públicos a la obra de Ariza, que no los recibió con mucho beneplácito. En 1944 estalló en público contra Walter Engel, un ciudadano austríaco que poseía una galería en Bogotá y había publicado algunos ensayos sobre arte en la *Revista de las Indias*. En un informe especial para el periódico *El tiempo*, que cubría el V salón de artistas colombianos, Ariza se pronunció así respecto a la presencia para él advenediza de algunos “elementos extraños”:

La hospitalidad colombiana, producto de nuestro profundo sentido cristiano y democrático de la vida que rechaza los absurdos prejuicios raciales, es tradicional y es una virtud que a toda costa debemos conservar. Sin embargo, en estos tiempos de ríos revueltos, debemos por lo menos discriminar respecto a la calidad individual de los extranjeros que temporal o definitivamente se han radicado entre nosotros. [...] Aprovechando nuestra natural benevolencia, se han propuesto una sistemática labor destructora de vasto y oscuro alcance, disolviendo los más caros principios de nuestra nacionalidad.³⁰

Más allá de la desconfianza de Ariza, uno puede entender la difícil situación en que ponía a los críticos respecto de su obra: era un pintor colombiano, quizás el único, que hasta ese punto

²⁹ *Íbid.*

³⁰ Ariza, Gonzalo. “El V salón [...]”, p. 3.

se había dedicado de lleno al paisajismo; era también un artista que echaba mano de técnicas y estilos que eran (y siguen siendo) del todo ajenos a la cultura visual de occidente. Pertenecía, finalmente, a una camada de artistas que, pese a haber surgido a la sombra del muralismo mexicano, no quiso, por principios o por tozudez, abandonar la pintura de seña realista cuando Rivera, Siqueiros u Orozco empezaron a flirtear con las vanguardias. Estas dificultades hacían que la obra de Ariza fuera cada vez más difícil de ubicar dentro del canon que estos críticos trataron, quizá con excesivo celo, de establecer en el arte colombiano; la única persona que se atrevió a poner a Ariza en un lugar, en *su* lugar, fue Marta Traba. La obra de Ariza, de ahí en adelante y hasta el día de su muerte, estaría ligada de manera muy estrecha a la de la ensayista argentina.

Traba llegó a Bogotá desde París en 1954, tras haber contraído matrimonio con el periodista y diplomático Alberto Zalamea. En Colombia no había nadie como ella. Debajo del flequillo negro cortado a la europea, brillaban dos ojos grandes, eléctricos, que afilaban un poco su apariencia de estudiante rebelde de bachillerato; sus maneras sofisticadas, su acento, su extremo desenvolvimiento en cualquier lugar y frente a cualquier persona (artistas, políticos, literatos) conmocionaron hasta el nervio al estrecho ámbito artístico y cultural de la época. Bastaron un par de meses de residencia en el país para que se convirtiera en una imagen familiar en las galerías, los museos y los talleres de los artistas más prometedores de la capital; en todo caso, la verdadera revolución empezó en el momento en que, poco tiempo después de que los diarios y las revistas culturales del país se llenaran de artículos acompañados por su firma, Marta Traba pasó a instalarse en la sala de la casa de todos los colombianos. El joven servicio nacional de televisión empezó a transmitir *Una rosa de los vientos*, su primer programa, a finales del año 55; menos de seis meses

después, la portada de la revista *Cromos* le dedicaba un artículo titulado “¿Cómo vive y cómo piensa la máxima estrella de la televisión colombiana?”³¹

Aunque parece que su desdén por la obra de Ariza fue inmediato, Traba no hizo público ningún juicio respecto al bogotano en sus primeras incursiones en televisión y prensa. No obstante, en un ámbito tan reducido como el de la aristocracia capitalina los pequeños mundos del arte y la cultura eran precisamente eso, pequeños, y es posible que se haya dado un roce entre ellos. La discordia parece haberse suscitado, como insinuará después la propia Traba, en algún comentario hecho en privado por la argentina que habría llegado a oídos de Ariza.³² También está claro que Traba era amiga cercana del pequeño grupo de marchands, galeristas y críticos extranjeros que, como Walter Engel y Casimiro Eiger, residían en Bogotá y eran vistos con hostilidad por el círculo de Ariza por dos motivos. Primero, por la sospecha de que los inmigrantes no valoraban a los primeros maestros, como Gregorio Vásquez o Francisco Javier Matiz, del arte colombiano. Mientras que estos nombres constituían para Ariza el patrimonio del arte colombiano hasta esa fecha, Traba los tildó de “panteones de cartón”.³³ En segundo lugar, indisponía que Engel y Eiger compraran y vendieran obras de artistas colombianos de manera paralela a su ejercicio crítico; la sensación de que las manos oscuras del comercio y la política operaban tras los intereses de estos individuos hizo que Ariza los acusara de querer, para su usufructo, imponer a la fuerza un gusto extranjero al público y a los jóvenes artistas del país.³⁴ En cualquier caso, las condiciones

³¹ Rincón, s.p.

³² Traba, Marta. “Fuyi- Yama y pintura”, s.p.

³³ *Íbid.*

³⁴ Ariza, “El V salón [...]”, p. 3.

estaban dadas para que Marta Traba y Gonzalo Ariza se detestaran mutuamente y con una intensidad inusitada desde el momento en que se conocieron.

La llegada de Traba también representa una revolución en el ejercicio de la crítica artística en Colombia, en donde esta labor había sido desarrollada sin excepción por periodistas y escritores sin especialización en el campo, y en donde la palabra “crítico” acarreaba toda clase de prevenciones morales y patrióticas. Advirtiendo esto, Traba delineó el ejercicio del crítico como el de “un intelectual que trabaja con conceptos estéticos y a quien solo le deben interesar los resultados de la actividad artística”;³⁵ su propósito ulterior era crear en Colombia un clima propicio para el florecimiento del arte de vanguardia, y quizá por ello fue mucho más abierta (y benévola) con artistas jóvenes, como los ya citados Obregón y Grau, y el por entonces desconocido Fernando Botero. Para Ariza, en cambio, la idea de un crítico profesional, y para colmo extranjero, no solo era innecesaria sino indeseada. Consideraba que este ejercicio debía corresponder a los escritores y artistas locales, que por ser individuos de inclinación creativa antes que académica, podían sintonizarse con las obras con mayor facilidad. “Solo dentro de nuestro universo latinoamericano”, se lamenta Traba, “se da el caso de que quien deba pintar, hable, y quien deba escribir, pinte, con los resultados imaginables y a la vista”.³⁶

La verdadera polémica, que el lector puede ya haber anticipado, comenzó tras la publicación en *Mito* de un ensayo en el que Traba planteaba un diagnóstico general de las artes plásticas latinoamericanas y trataba de exhortar a los artistas de todo el continente, y uno supone de manera especial a los de su país de residencia, a abandonar las búsquedas “esencialistas” y mirar mejor a Europa para insertarse así en las dinámicas creativas que allá se estaban

³⁵ Traba, “Fuyi-Yama [...]”, s.p.

³⁶ *Íbid.*

desarrollando y que marcaban el rumbo del arte universal. Solo esto, opinaba la autora, podría sacar al arte colombiano de la búsqueda quimérica de lo autóctono, lo propio, lo diferente.³⁷ En el ensayo hay muchas frases impactantes y polémicas, pero creo adivinar que el fragmento que irritó a Ariza y lo llevó a tomar la pluma y redactar una respuesta, es el siguiente:

[...] mientras los artistas se debaten en medio de los crueles o ridículos dilemas entre el libre placer de crear y el deber patriótico de crear, el nacionalismo no permanece inactivo. La pobreza natural de sus recursos le obliga a multiplicar su acción y cubrir bajo la vocinglería de los slogans el silencio lógico de pueblos que no tienen todavía nada que decir.³⁸

Traba propone una estrategia bastante controversial para superar el aparente déficit histórico y cultural de los pueblos latinoamericanos: el artista, como individuo, debe reconocer su inferioridad y disponerse a “saber oír, saber ver, saber leer y aprender a ser discípulo” de las artes europeas.³⁹ Esto es, al mismo tiempo, una invitación a desistir para los más viejos y un llamado a la actividad para los más jóvenes; un desplante a las pretensiones nacionalistas (el cuadro de Ariza escondido entre los dos armarios del comedor) y un elogio al cosmopolitismo europeo (el castillo de los Echavarría zur Nieden).

La reacción de Ariza fue pirotécnica. A los pocos días de haber salido la revista publicó un artículo especial en el diario *El independiente*⁴⁰ titulado “Tango y pintura”, haciendo una alusión innecesaria a la nacionalidad de Traba. En este pedacito de texto, de apenas dos columnas, está condensada de manera inmejorable la opinión de Ariza sobre la crítica artística (“criticar es fácil”),

³⁷ Traba, Marta. “Problemas del arte en Latinoamérica”, p. 207.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ídem*, p. 209.

⁴⁰ Nombre que adoptó el periódico *El Espectador*, uno de los más prestigiosos de Colombia, para mantenerse en circulación tras ser cerrado por el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla.

la cultura (“la cultura no es privilegio de Europa”), el mercado del arte (“los ismos son enfermedades del sistema capitalista”) y el arte abstracto (“pintura fácil”), pero, por encima de todo, la expresión de un nacionalismo cada vez más exaltado: “El nacionalismo, el derecho de todos los pueblos a tener su Arte, es el más preciado fruto que ha comenzado a madurar gracias a la internacionalización de la cultura en el siglo XX”.⁴¹

Como para los pintores de *nihon-ga* en Japón, para Ariza el tema de la apertura al extranjero también es problemático. Como nos da a entender con la frase anterior, identifica a la internacionalización como una de las causas del desarrollo de una verdadera conciencia nacional en muchos países; sin embargo, también significaba la entrada indiscriminada de voces, opiniones y estímulos que confundían a los artistas, opacaban aquello mismo que lo extranjero permitía vislumbrar respecto de la propia identidad. Ariza intuye que la influencia del arte europeo está contaminada por tres subproductos nefastos: el mercantilismo, encarnado en Picasso⁴², Walter Engel y todos aquellos que amasan fortunas inmodestas gracias al arte; el “estilo fácil” del arte abstracto, “un arte intelectualizado, un arte derivado de otro arte”;⁴³ finalmente, el colonialismo rampante, histórico, del arte europeo en las Américas que obstruye la búsqueda del “arte propio”. El defecto de este razonamiento, advertirá Traba, es que Ariza estaría proponiendo reemplazar un sistema discursivo, el de la pintura europea, por otro que también era mercantil, que también prosperó a partir de la simplificación, que se había dispersado por el mundo aprovechando el mismo andamiaje colonialista del que Ariza se quejaba con amargura; la propuesta de Ariza, al menos en apariencia, consistía en rescatar la idea del arte propio de las garras de un sistema

⁴¹ Ariza, Gonzalo. “Tango y pintura”, s.p.

⁴² “Los extremos se tocan y es esta la única razón que puede explicar por qué Pablo Picasso, una de las grandes paradojas de nuestra época, es a la vez uno de los más grandes millonarios de Francia y miembro inscrito del partido comunista francés” (Ariza, “La libertad [...]”, s.p.).

⁴³ Ariza, Gonzalo. *Colombia Literaria*. Recurso digital.

extranjerizante, para insertarlo de inmediato en otro todavía más ajeno a la tradición cultural del país. Traba se ensañará con esta idea para atacar de forma inmisericorde la reputación de la que Ariza gozaba frente al público colombiano.

En su respuesta, la argentina califica (o mejor, descalifica) el artículo de Ariza como parte del “archivo de cosas risibles que aparecen en los periódicos, publicadas, en todos los casos, por gentes rigurosamente ignorantes del tema que tratan” y asegura no estar batiéndose con Ariza “en el campo de las ideas, porque su artículo no las tiene”⁴⁴. Lo más fuerte, sin embargo, es lo que viene al final cuando Traba explica la motivación detrás de su respuesta:

Subrayar [...] la graciosa pretensión del señor Ariza de reemplazar el “coloniaje europeo” por el “coloniaje del Fuyi-Yama”, de un Japón de pacotilla pintado en seda para cojines (muy distinto a las espléndidas obras con las cuales comparece el Japón contemporáneo en las exposiciones internacionales).⁴⁵

Acierto de Traba, que identifica lo que los pintores de *nihon-ga* (y sus promotores europeos) sabían, pero que Ariza se niega a aceptar: que no puede existir un arte “puro” en la medida en que este sea consumido por otras naciones, que uno presume más poderosas en términos económicos. La pelea de Ariza, en el fondo, parece tener que ver más con su inquietud por la injerencia de extranjeros en el ejercicio de los artistas colombianos (situación que, como ya se vio, fue fundamental para el surgimiento de la pintura “nacional” en Japón) y con su resistencia, muy personal, a los estilos del arte moderno.

Si esta controversia le resulta familiar a algún lector perspicaz es porque una década más tarde iba a acontecer otro episodio similar, esta vez en el ámbito de la literatura latinoamericana:

⁴⁴ Traba, Marta. “Fuyi-Yama [...]”, s.p.

⁴⁵ *Íbid.*

la famosa polémica de finales de los 60s entre el peruano José María Arguedas y el argentino Julio Cortázar. El terreno aquí no es el arte, sino las letras; los protagonistas no discuten aquí dentro de las fronteras de un mismo país sino en las páginas de publicaciones con amplia difusión internacional; ambos personajes son esencialmente creadores, ninguno ejerce la crítica de manera profesional. Más allá de todo esto, sin embargo, las similitudes son asombrosas: tenemos en Arguedas a un artista que quiere encontrar la versión más íntima de su país sin salir de una baldosa: la de la región, la del campo, las de las voces apagadas por el ruido de la ciudad. En Cortázar, en cambio, nos encontramos con un ciudadano del mundo que recomienda alejarse del *estilo* nacionalista pero no de los *temas* locales, y que es importante apuntar y pensar en la cultura como un elemento “des-nacionalizado”, que involucra en potencia elementos estéticos que tienen un rodaje muchísimo más amplio: los de la postura política y la militancia. ¿Por qué tendría que ser este asunto un punto de disenso, cuando tanto Arguedas como Cortázar se hallaban en la misma trinchera? Ariza, sin duda, habría simpatizado con Arguedas; Traba no se habría movido del lado de su compatriota.

Aprovechando un espacio que le brinda la radio nacional en 1958, el mismo año de su polémica con Traba, Ariza insiste en que la pintura colombiana “se ha desarrollado de afuera hacia adentro y no de adentro hacia afuera, que es como debería ser”, que “los artistas colombianos deben empezar a expresarse como colombianos, con el deseo de hacer conocer su obra en el exterior, y no como aplicados discípulos del europeísmo”, y que el gran problema con las academias de arte colombianas radicaría en que “los pintores de los departamentos viajan a Bogotá y abandonan su propia región, que debería ser el material lógico de su arte”.⁴⁶ En estas

⁴⁶ Ariza, *Colombia Literaria*. La pregunta aquí sería hasta qué punto esta afirmación choca con la postura, mencionada antes pero que Ariza podría haber adoptado más tarde en su vida, de la influencia del clima y de la cultura capitalina en la pintura nacional.

declaraciones noto un detalle: ni Ariza ni Arguedas parecen estar interesados en separar los conceptos de *tema* y *estilo*. El pintor, por ejemplo, considera las láminas producidas por la Comisión Corográfica en Colombia como uno de los pocos antecedentes de su propio proyecto creativo⁴⁷, sin detenerse a considerar que estas obras fueron pintadas en su mayoría por extranjeros y denotan claramente la influencia de los paisajistas románticos ingleses y alemanes que visitaron el continente americano durante el siglo XIX; más allá de eso, y como se exploró en el capítulo anterior, eran pinturas dirigidas al consumo por parte del público extranjero, que era la misma acusación que Ariza esgrimía en contra de Traba. Eran pinturas *de* Colombia a fin de cuentas y eso parecía bastarle. Más adelante, cuando abordemos una obra como *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*, veremos que es posible desarrollar una pintura *de* Colombia *con* las técnicas de la vanguardia, sin que esto signifique un menor compromiso con la exploración de la naturaleza y el paisaje nacional.

La idea de “la cultura propia” es, para Traba, una causa perdida. Considera que el error de Ariza es actuar, no a partir del “placer desinteresado por crear sino por la aberrante idea de la conveniencia de su creación” lo que lo reduce, para ella, a la posición de un “turista que recorre América como un bazar de cosas perdidas”.⁴⁸ Finalmente, la ensayista argentina caracteriza como un absurdo el deseo del pintor por regresar hasta las raíces del arte precolombino para recuperar el arte “propio”. “Es posible”, dice, refiriéndose a Ariza,

que lleve sangre india, o negra, o mestiza y que descienda de los grandes alfareros de la época precolombina: pero nadie le ha enseñado la lección del arte implantada en determinada forma autóctona, ni ha navegado sin interrupción por ese río fulgurante, sino que los arqueólogos han desenterrado, centenares de años después

⁴⁷ Ariza, “No es cuestión de la naturaleza y yo”, s.p.

⁴⁸ Traba, “Problemas [...]”, p. 206.

de aparecida, una civilización a la que nada lo liga y que le es, en el fondo, tan extraña como podría serle a un francés o a un alemán.⁴⁹

En esto último coincido con Traba; parte de lo que motiva las posturas que describe es el tremendo idealismo que tanto Ariza como Arguedas exhibían. Antes que dejar que sus obras se justifiquen por su innegable calidad (que, por lo demás, debería ser evidente para cualquier espectador), están empeñados en asignarles una proyección ideológica que a veces estorba los valores estéticos de las mismas. Tomemos, por ejemplo, estas palabras de Germán Arciniegas sobre Ariza:

Se formó en el momento en que Diego Rivera y Orozco se imponían en el mundo con los formidables frescos de la revolución mexicana. Gonzalo me confió su ambición: “Yo quiero hacer en el paisaje lo mismo que realizan los mexicanos con los héroes de la revolución”.⁵⁰

Esta ambición específica del pintor nos obliga a leer sus imágenes como un texto político, a tratar de entenderlas dentro de un programa patriótico. Lo irónico es que, entre todos los caminos de los que disponemos para acercarnos sus pinturas, el que propone su propio ejecutor parece el menos indicado para el disfrute. El valor de la pintura de Ariza, como se explicará más adelante, reside en su temporalidad conmovedora, en su capacidad para hacernos vivir por un instante dentro de un mundo que ya no existe más; es esta cualidad, y no el programa ideológico del autor, la que ha garantizado su vigencia y tendrá que garantizar su pervivencia.

⁴⁹ Ídem, p. 208.

⁵⁰ Ariza, Gonzalo y Carranza, Eduardo. Op. cit., s.p.

Ariza salió de la polémica bastante debilitado. Su hija María de la Paz habla de un veto de 15 años por parte de los principales galeristas del país, lo que lo forzó a vender muchas de sus obras a clientes en el extranjero;⁵¹ las apariciones de su nombre en los periódicos fueron cada vez más esporádicas y sus pinturas se destinaron con mayor frecuencia a colecciones particulares. Casi no hay cuadros de Ariza en los museos de Colombia, lo cual es un tremendo despropósito; no porque esto signifique que Ariza tenía la razón respecto de los destinos del arte colombiano (pues no la tenía) sino porque la alternativa del arte oriental, la riqueza de su lenguaje, se perdió desde entonces para el beneficio del arte del país, que irónicamente era el objetivo común de Ariza y Traba, nuestros contendores. En el artículo de *Mito* que dio inicio a la polémica, la ensayista proponía que el objetivo de la crítica especializada era

marear [al público], intoxicarlo de imágenes que, viniendo de todas partes del mundo, desde sociedades desaparecidas y geografías modificadas, se evadieron sin embargo del mismo corazón del hombre y recorrieron el mismo tembloroso camino del cerebro inventor hasta la mano diligente.⁵²

Sin olvidar esta afirmación de Traba pensemos en lo siguiente: Gonzalo Ariza tenía su estudio en los cerros que rodean a Bogotá, lo que le permitía desplazarse en la madrugada hacia los puntos más elevados de la sabana y así aprovechar la mayor cantidad de luz posible durante el día de trabajo. Como la de William Turner en el Reino Unido, su pintura de alboradas y nubarrones se ha ido convirtiendo, con el tiempo, en una representación de lo que ya no está: un “himno y

⁵¹ Ariza, María de la Paz. Entrevista personal.

⁵² Traba, “Problemas [...]”, p. 208.

elegía” de la naturaleza de Colombia,⁵³ como dice su gran amigo Eduardo Carranza. Los pequeños caseríos coloridos que extrajo de entre el verde de los cerros han sido tragados, procesados y desaparecidos bajo el mismo tono gris del concreto y hormigón de la enorme metrópolis bogotana. Las locomotoras ya no bajan más entre los cerros. Las fincas de maíz y papa fueron reemplazadas por suburbios, fábricas o baldíos repletos de basura. Son “sociedades desaparecidas”: el tiempo ha convertido a la obra de Ariza en un ejemplo de lo que reclamaba la escritora argentina. La “pequeña comarca” de mitades del siglo XX, tachonada de orquídeas, guayacanes y frailejones, no vive hoy en otro lugar diferente del que ocupa en los cuadros de Gonzalo Ariza. Son “geografías modificadas”: el tiempo ha convertido a la obra del bogotano en un ejemplo de lo que le reclamaba Marta Traba. Una nostalgia tremenda envuelve, como la espesura de los bosques, a los paisajes ofrecidos por Ariza. Se trata de la misma conciencia de transitoriedad, de impermanencia, que está inscrita en lo más profundo de la cultura del Japón: el *mono no aware*, el pathos de la naturaleza y los objetos. Ariza pintó todos estos lugares sospechando que el horizonte frente a sus ojos, como el espectador, como él mismo, tenía los días contados. Sus pinturas ofrecen instantes que desaparecen para siempre en el momento exacto en que son observados.

Ariza también consigue, aunque por otras avenidas, que sus pinturas alcancen los propósitos nacionalistas que él exigía al establecimiento artístico del país y a los que había aspirado la *nihon-ga* en Japón. Parte del éxito del arte japonés en Europa se debe a la pérdida de la inocencia pictórica en Occidente tras el impacto de la Primera Guerra Mundial, que redujo, arcaizó e infantilizó al arte japonés y a otras expresiones estéticas mundiales; entre ellas podríamos contar al arte precolombino. Antes que rechazar esta actitud, los artistas japoneses, guiados por los académicos extranjeros que se encontraban en el país, descubrieron en ella una oportunidad de

⁵³ Ariza, Gonzalo y Carranza, Eduardo, Op. cit., s.p.

potenciar la imagen de su país a partir de los conceptos formados afuera, que permitían además fortalecer la identidad y el patriotismo en Japón. Como señala Chelsea Foxwell, el gran triunfo de la *nihon-ga* fue “hacer visible al Estado y garantizar la estabilidad de la identidad cultural y la particularidad étnica” de sus habitantes.⁵⁴ En este sentido, Ariza se apunta una gran victoria. Sus pinturas fueron adoptadas por diversos organismos del gobierno, entre los que se destacan la Federación Nacional de Cafeteros, quizá la institución pública que más trascendencia tenía sobre la identidad económica de la nación y que contaba con mayor visibilidad en el extranjero. En muchas de las pinturas que Ariza desarrolló para estas entidades se destaca la presencia del campesinado colombiano, de las especies botánicas nativas y de algunos elementos de la fauna; pese a que su ojo se quedó casi siempre en las alturas andinas, supo concentrar la idea de un país tan diverso y complejo como Colombia en algunas imágenes inconfundibles y poderosas: las montañas, el café, las orquídeas.

Esto no quiere decir que en la pintura de Ariza estén ausentes los seres humanos. En un número importante de sus obras encontramos personas amontonadas en un mercado rural, campesinos inmersos en el monte, ciudades de tráfico caótico y, al estilo de los pintores de la Comisión Corográfica, panoramas de pequeñas poblaciones abrazadas por la vegetación. De hecho, de su conocimiento y admiración por la Comisión Corográfica podrían provenir obras como *Cafetal* (figura 1), que adornó en su momento las oficinas del Banco Cafetero en Bogotá. En este políptico, por ejemplo, se nos presenta a un personaje ubicado en el segundo plano de la composición que mira en dirección del pintor. La influencia del álbum de la Comisión Corográfica y, más importante aún, de ciento cincuenta años de pintura “pública” o “de gobierno” encuentran

⁵⁴ Foxwell, “The painting of sadness? Ends of *nihonga*, then and now”, p. 42.



Fig.1. Ariza, Gonzalo. *Cafetal*, 1958

su ápex en esta obra. El campesino retratado tiene más de “tipo” que de individuo independiente, que sea capaz de desligarse al paisaje en que se le ha ubicado; el punto de vista, además, es el mismo de aquellos pintores-funcionarios que acompañaron a Humboldt y a Codazzi, y que se relacionaron con la naturaleza en términos de su relación con el Estado. Las ramas de los cafetos, de Ariza, dobladas por la abundancia del grano, nos hacen pensar en una suerte de cornucopia nacional. Es imposible que existiese una mejor imagen para adornar las oficinas de un banco que, además de ser público, se enfocaba en la principal actividad agrícola del país.

Tras la polémica con Traba y la pérdida progresiva en la obra de Ariza por parte del gobierno y la crítica, este tipo de obras eminentemente colombianistas se abandonaron en favor de panoramas de una índole mucho más decorativa, pero que seguían estando vinculados con aspectos singulares de la naturaleza colombiana. En estas obras se nota también una maestría mucho mayor

en lo que respecta a los recursos estilísticos, y encontramos composiciones de un dinamismo extraordinario que descomponen y recomponen el paisaje frente a los ojos del espectador; este efecto se logra, en principio, por la selección de formatos asociados a la pintura oriental tradicional y al uso cada vez más frecuente de polípticos. En China y Japón la pintura tradicional se presenta en tres maneras: en cuadrados (dedicados en especial a miniaturas, grabados o cualquier otra composición de menor tamaño sobre madera o papel); en rectángulos alargados de seda o papel que podían ubicarse de forma horizontal o vertical; finalmente, los polípticos de grandes dimensiones en que se desarrollaban extensos panoramas. La mayoría de las obras de Ariza fueron ejecutadas en los últimos dos formatos.

Jirones de nubes en monte Alban (fig. 2) es un buen ejemplo de sus composiciones verticales, que se prestan especialmente bien para la representación de cimas escarpadas como las que derrochan los Andes. Ariza, con una tremenda astucia geométrica y el trazo delicado de una bruma algodonada, fracciona la pintura en tres: en el plano inferior, el más cercano al espectador, está el soporte rocoso de la escena; es el plano de los seres humanos, de lo terrenal, de lo concreto. Nuestros ojos ascienden por la margen derecha, siguiendo siempre los rastros de verdor que alcanzan a vislumbrarse bajo el macizo de nubes, que la montaña desgarrar en los “jirones” aludidos en el título. Esta sección de la pintura es puro espacio negativo que nos empuja hacia la peña en el tercio superior, en donde la presión se alivia y nos podemos desplazar, sobre la roca, al otro extremo de las nubes. Podemos ascender, así, a los dominios de los dioses. Los helechos son andinos; también las bromelias y los sietecueros. Las peñas, sin embargo, parecen haberse desprendido de alguna cordillera del sur de Asia. ¿Se trata de un paisaje fraguado? Es, más bien, una pintura que se inscribe en (y renueva) una tradición paisajística que se origina en China, que se asienta en Japón y que Ariza descubre a través de sus visitas a los museos o la obra de sus



Figura 2. Ariza, Gonzalo. *Jirones de nubes en monte Alban*, 1980.

contemporáneos japoneses; el primer nombre que acude a la mente es el de Yokoyama Taikan. ¿Es “problemático” que Ariza trajera hasta Alban, Cundinamarca, las montañas de Huangshan en China? Marta Traba, desde su rechazo a un “Fuji-yama en los Andes”, lo vería como un argumento en contra de sus pregones nacionalistas. Sin embargo, este tipo de pintura sí consigue probar una de las presunciones de Ariza: que puede apelarse a otras formas de representación para registrar el paisaje nacional. Más allá de los elementos costumbristas que se presentan en algunas de sus

pinturas, los cuadros de Ariza suelen tener más que ver con la poesía que con la narrativa; y, como poemas visuales, suelen depender del manejo del tiempo y el silencio. En *Un grillo en la luna* (figura 3), por ejemplo, la densa vegetación del primer plano funciona como una cortina por la que asoman, en momentos estratégicos y con su propio ritmo, objetos definidos que diferencian esta escena y esta noche de cualquier otra: la aparición de un grillo diminuto traslada al cuadro desde las márgenes del costumbrismo hasta las montañas de la poesía. El realismo de Ariza, sin ser mágico como el de García Márquez (o el de Enrique Grau, como se verá más tarde) es definitivamente lírico; esto es lo que lo separa su tratamiento de la naturaleza del cientifismo que exhibían los pintores de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, si bien los miembros del gabinete de Mutis supieron cómo manipular las formas de la naturaleza para conseguir sus propios objetivos estéticos. Este estilo, que Ariza define como un “realismo de otra raíz”, en el tiene lugar una “fusión del hombre y la naturaleza en que se elimina la oposición objeto-sujeto”,⁵⁵ no reduce la experiencia del paisaje a la meticulosidad de la pintura botánica o al tipismo costumbrista. Dos de los hijos de Ariza, María de la Paz y Alfonso, son también pintores; con mucha obediencia y disciplina (consigna máxima de Marta Traba para los jóvenes artistas colombianos), han continuado el proyecto estético de su padre. María de la Paz explica así la filosofía creativa de su padre:

Mi papá siempre me decía que lo más importante que uno puede pintar no es lo que está entre uno y su cuaderno de bocetos y el objeto que está mirando, sino el aire que está en ese espacio. Eso es lo que genera una atmósfera diferente y quizá es eso lo que rompe con el naturalismo [...] porque es algo etéreo, menos cuantificable, menos rígido, menos quieto.⁵⁶

⁵⁵ Moreno Clavijo, p. 1.

⁵⁶ Moreno Hoffmann, Álvaro. “Entrevista a María de la Paz Ariza”, s.p.



Fig. 3. Ariza, Gonzalo.
Un grillo en la luna,
1978

La impermanencia y el vacío en los cuadros de Ariza son entonces aspectos activos de la composición. Lejos de atar el paisaje a la geografía, la botánica o la historia, le infunden dinámica, misterio y tensión. El efecto buscado por el artista es la inmersión total del espectador en un paisaje vivo, y por eso favorece los grandes formatos o los polípticos al estilo japonés. Así describe Eduardo Caballero Calderón la experiencia del individuo que se enfrenta a una de las pinturas del bogotano:

El término de espectador está mal empleado al referirse a los cuadros de Ariza. Quien los mira no se siente delante de ellos, sino dentro de ellos, transido por el frío mañanero que suscitan, envuelto por la niebla lechosa que pintan, bañado por el rayo de sol que acaricia los pétalos de esa flor silvestre que casi rebasa los marcos del cuadro y que uno tiene la tentación de cortar. ¡Misterio admirable del arte, que

transpone la claridad del sujeto al objeto, y hace que en presencia del cuadro el espectador se sienta respirando su atmósfera!⁵⁷

Algo muy contrario opina el periodista y crítico Jorge Zalamea, que consideraba un desperdicio que un artista de las condiciones de Ariza se plegara a técnicas “exóticas” y “ajenas” al contexto del ciudadano colombiano promedio. Estas palabras, publicadas en 1941 como parte de un ensayo que dedicó a la obra temprana del pintor, pueden leerse hoy como una réplica directa:

Todo esto sería admirable si la técnica de Ariza no siguiese ciegamente los dictados y los prejuicios de una escuela inflexible; si sus ojos no estuviesen distanciados del mundo de los objetos y los colores por un concepto ajeno e inmodificable de la reproducción artística; si en sus cuadros palpitase algo más que el eco remoto de una pasión exótica. Puede el espectador de sus cuadros deleitarse en los primores de la ejecución, en la riqueza de los matices, en la fidelidad de las líneas; en el equilibrio de la composición; pero no dejará de experimentar la oscura y penosa sensación de haber sido burlado, mixtificado por un prestímano que convierte nuestras flores y paisajes familiares en eruditas estampas japonesas”.⁵⁸

No deja de ser paradójico que a Ariza se le criticara por ser demasiado extranjero en sus primeros años, para luego ser caracterizado como un nacionalista furibundo. Creo, simplemente, que a los primeros críticos de su obra les costó conciliar a las técnicas empleadas por Ariza, “inflexibles” y “exóticas” de acuerdo con Zalamea, con los paisajes conocidos que aparecían en las pinturas. Destaco la palabra “prestímano” porque, más allá de reducir a Ariza a un charlatán o ilusionista, tiene un peso muy singular cuando se ve aplicada a un artista; serían las manos del pintor las que traicionan la naturaleza colombiana, los instrumentos de la escuela inflexible de la pintura japonesa. Pero un pintor no solo pinta con sus manos: pinta con el foco, la luz, los colores;

⁵⁷ Caballero Calderón, Eduardo. “El gran pintor de la sabana”, s.p.

⁵⁸ Zalamea, p. 56. El subrayado es mío. Debe notarse que Jorge Zalamea era primo de Alberto Zalamea, el primer esposo de Marta Traba. Estas líneas fueron escritas mucho antes de que Traba se radicara en Colombia, y constituyen uno de los primeros antecedentes de resistencia a la obra de Ariza por parte de la crítica.

el ejercicio creativo empieza desde el momento en que posa sus ojos sobre una escena. Resulta curioso que antes que criticar la *mirada* de Ariza, que se dirige de forma obsesiva al paisaje colombiano, Zalamea se ensaña en criticar, así sea de manera tácita, la *técnica*.

La pintura del paisaje, como género, cuenta con muy pocos seguidores dentro de la historia del arte colombiano. Los primeros antecedentes son todos europeos: viajeros que recorrieron América del Sur durante el siglo XIX como Frederick Edwin Church, Johann Moritz Rugendas, Joseph Brown y François Roulin, o residentes temporales de la capital como Edward Mark o Henry Price. Manuel María Paz, imitador de estos artistas, deja en sus acuarelas para la Comisión Corográfica los que podrían ser los primeros paisajes conocidos que haya intentado un colombiano; seguiría su ejemplo, con mayor habilidad, Manuel Dositeo Carvajal.⁵⁹ En todos estos casos, la ejecución de las obras se hizo a través de los modelos y técnicas de la tradición pictórica europea. El territorio colombiano, dicho de otro modo, nunca constituyó un punto de referencia para los artistas del país; es quizás una consecuencia de esto que, hasta la vuelta de Ariza de Japón, tampoco existieran aproximaciones al paisaje desde una perspectiva diferente de la occidental. La idea de que un pintor nacional, en especial uno formado en el extranjero, estuviese pintando paisajes cien años después del paso de las expediciones de von Humboldt y Mutis, parecía un despropósito para un sector de la crítica; Ariza, en cambio, debía entrever en todo esto una tremenda oportunidad. “Aquí el paisaje no se ha hecho todavía” afirmaba. “Es un sentir del alma en el cual estamos todos incluidos”.⁶⁰ Le correspondería a él y una nueva generación de artistas

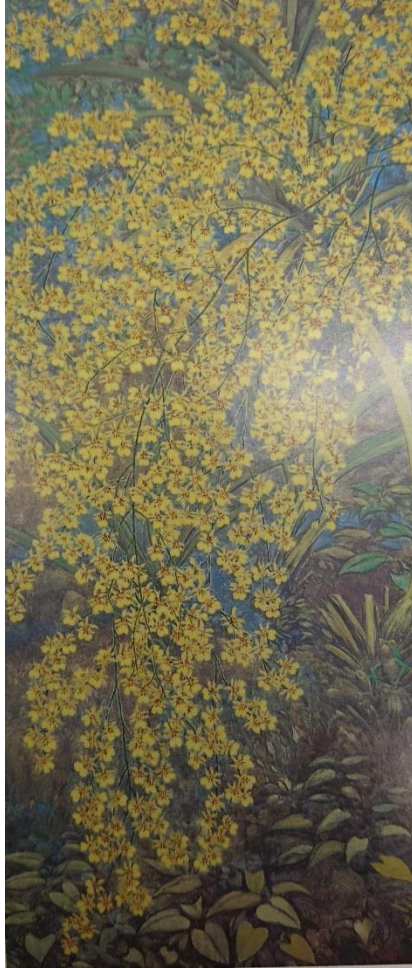
⁵⁹ Se hace difícil incluir en este renglón los cuadros conmemorativos de las batallas de la independencia que, pese a representar el entorno en que estas ocurrieron, no se preocupan por recoger el paisaje o la naturaleza circundante.

⁶⁰ Ariza, “No es cuestión [...]”, s.p.

desandar los pasos que habían alejado al arte nacional de los artistas primordiales y de la naturaleza esencial.

Pero pese a que el tema paisajístico podría sugerir composiciones vastas e insondables, la de Ariza es más bien una pintura de detalles. Entre la espesura de un bosque andino nos sorprende el resplandor súbito, plateado, de un techo de zinc. Detrás de los trazos definidos de un imponente cámbulo totalmente florecido se distinguen las siluetas difuminadas de dos campesinos que recolectan café en el fondo. Con mucha inteligencia, Ariza evita dejar ir la mano y terminar convirtiendo estas pequeñas intimidades con el espectador en declaraciones estridentes de una postura política o, peor aún, en cuadros de costumbres. Esa es su “manera de hacer las cosas”, lo que le permite al pintor insuflar vida al paisaje plasmado en el lienzo y convertirlo en algo que trasciende los sentidos del espectador. Ariza no pretende reproducir una experiencia (lo que sus sentidos le permitieron aprehender cuando se encontraba frente al paisaje y la tela en blanco) sino que, con muchísima delicadeza, nos ofrece la posibilidad de una vivencia real, sensible. La responsabilidad del paisajista no es señalar con un círculo rojo dónde está ese elemento preciso que debe emocionar al espectador: es nuestra responsabilidad recorrer con paciencia el cuadro hasta asombrarnos con nuestro propio gozo al descubrir, bajo una bella orquídea, una ranita diminuta (figura 4).⁶¹

⁶¹ Anfibio emparentado, por cierto, con el famoso ukiyo-e de Hoji.



Ariza, Gonzalo. *Rana y orquídea*, 1961.

V. Colombia es difícil de ver

La antigua línea elevada del tren metropolitano de Nueva York se ha transformado en un paseo peatonal de casi tres kilómetros, que lleva a los turistas, como a través de un embudo, hacia las salas de la nueva sede del Museo Whitney; en ellas se consigna la colección más importante de

arte estadounidense en el mundo. Para celebrar la inauguración de la nueva sede del museo, los curadores prepararon una exposición dedicada a las diferentes perspectivas de los artistas que, en todas las épocas y a través de todos los medios, han abordado como tema a los Estados Unidos. El título, tomado de un poema de Robert Frost, fue “America is hard to see”.

En los diferentes espacios que ocupó la exposición había óleos de Grant Wood, fotografías y pinturas de Man Ray (y hasta un ready-made), afiches cinematográficos de Walker Evans y una enorme instalación de Alexander Calder; pero en una de las salas del tercer piso, entre un cuadro de Edward Hopper y otro de Georgia O’Keefe, hay una lámina al estilo japonés que muestra una peña, una cascada y un pino solitario. Todo en esta imagen está configurado por la técnica del ukiyo-e: las líneas definidas, los colores vibrantes y el *wabi-sabi*⁶² sugieren la asimetría de la composición y la simplicidad del conjunto. En la ficha que reseña la pintura aparece el título “Brillo de la tarde de la cascada en Yosemite”; el autor es Chiura Obata, un inmigrante japonés que fundó en 1921 la “East West Art Society”, iniciativa con la que quería estimular el diálogo intercultural entre los pintores de San Francisco, la ciudad que lo acogió a los 17 años.

Las similitudes entre la obra de Obata y la de Gonzalo Ariza son extraordinarias: existe el mismo tratamiento del paisaje, el mismo aire de fascinación absoluta por la naturaleza, la misma aplicación disciplinada de la técnica; sin embargo, si se pusieran lado a lado una pintura de Obata con otra de Ariza, la gravedad particular del paisaje representado en cada lienzo terminaría por separarlas. Así de poderosa es la impronta de la naturaleza. Si quisiéramos dar la razón a Jorge Zalamea y Marta Traba y entender las pinturas de Ariza como poco más que “eruditas estampas

⁶² Principio de la estética japonesa que propone la belleza de las cosas cotidianas: destaca lo simple, lo imperfecto, lo incompleto.

japonesas” o un producto del “colonialismo de Fuyi-yama”, nos veríamos obligados a admitir en ellas la presencia reconocible de un paisaje que no es el japonés.

Una diferencia adicional entre la obra de ambos pintores es que, mientras la de Obata se exhibe por todo Estados Unidos, es muy difícil encontrar la de Ariza en los museos de Colombia y así, como lamenta María de la Paz Ariza, se les ha arrebatado a las nuevas generaciones una parte muy importante de su herencia artística.⁶³ Algunos artistas, como Antonio Barrera o los propios hijos de Ariza, perseveraron con la pintura de paisaje en el país y lograron proyectarla con éxito al extranjero; adentro del país, sin embargo, siguen siendo largamente olvidados. El rezago del paisajismo en la pintura colombiana es, quizá, la peor consecuencia de la polémica entre Gonzalo Ariza y Marta Traba.

Como estilo artístico, la *nihon-ga* recorrió caminos muy diferentes de los de Ariza, pese a la derrota de Japón en la segunda guerra, al subsecuente colapso económico y social del país, y a la fractura generacional que sumió al país en una profunda crisis de identidad. En el Japón de la posguerra, occidentalizado de manera forzosa, el arte abstracto encontró un camino hasta los lienzos de las nuevas generaciones, pero esto no opacó la popularidad (ni la rentabilidad) de la *nihon-ga*; los artistas siguieron especializándose en uno u otro estilo, y la brecha entre la pintura al estilo occidental y la tradicionalmente japonesa permaneció en su lugar. En 1999, el crítico Kitazawa Noriaki lamentó esta división, para él forzosa y artificial, en la práctica y el estudio del arte japonés. El estado ideal, en su opinión, sería la integración de ambas escuelas en un solo cuerpo común, y califica a la *nihon-ga* como un fracaso, una “pintura de la tristeza”.⁶⁴ Un estadounidense, el académico J. Thomas Rimer, se suma a esta opinión aunque considera que el

⁶³ Ariza, María de la Paz. Entrevista personal.

⁶⁴ Foxwell, p. 55.

principal problema de este movimiento es la naturaleza de su relación económica con el gobierno, y la enorme carga ideológica que esta acarrea: la búsqueda de un arte nacional implicaba, a fin de cuentas, que los artistas vivieran más en el pasado y en el presente y terminaran operando por fuera de su tiempo.⁶⁵

Estas acusaciones, sumadas a la permanencia misma de la *nihon-ga* en Japón, arroja ciertas luces respecto de acusaciones similares que recibió en Colombia el programa artístico de Ariza. En un momento en el que el arte colombiano despegaba hacia el extranjero de la mano de varios artistas de provincia, el llamado del bogotano a hacer una pintura netamente andina y nacionalista equivalía a poner un freno en el desarrollo técnico de estos pintores y volver a anclar, como en el siglo anterior, el arte a la capital y a los mecanismos del gobierno. Sin embargo, la presencia de un estilo alternativo también enriquecía, si no el discurso ideológico del arte nacional al menos el discurso visual en un país que ignoraba cualquier manifestación cultural no europea. Ariza desempolvó un género que había desaparecido (o que, como él afirmaba, jamás había existido) del panorama artístico colombiano, y le insufló nueva vida a la geografía habitual, repetitiva, visitada hasta el cansancio por los pintores-funcionarios durante el siglo anterior. En cierta medida, la obra del bogotano representa el culmen de la pintura republicana con que Colombia había practicado su paisaje y sus ideas de nación hasta este punto; también representa la bisagra que permitió que nuevos artistas se interesaran por la exploración pictórica de la naturaleza del país, pero desde otros ángulos y perspectivas.

De manera paradójica, quien retoma las búsquedas de Ariza es uno de los jóvenes pintores costeños que Marta Traba había ayudado a posicionar en la capital. Su nombre es Enrique Grau.

⁶⁵ Conant, p. 73.

Después de desarrollar por años una pintura vanguardista, Grau se vale del acervo visual y cultural de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, dos de los estandartes del colombianismo promovido por Ariza, para emprender un estudio de índole filosófica y/o reflexiva del paisaje. Se podría decir que antes que explorar la naturaleza colombiana, Grau se ha propuesto explorar la naturaleza interna de un colombiano.

Capítulo 4

Viaje al interior

Enrique Grau, uno de los pintores más reconocidos en Colombia, tiene casi sesenta años. Ha recorrido medio mundo pintando y también la mitad de los estilos pictóricos del mundo; es quizá momento para desandar los pasos. Como los primeros exploradores europeos en la Colombia virreinal, Grau configura un diario de observaciones en el que registra sus impresiones de la naturaleza del país. La confusión de la situación política, la nostalgia por el pasado y las preguntas respecto de la identidad desplazarán al artista del paisaje externo a un paisaje interno; del reino de lo visible al de lo invisible.

De la esfera de los objetos externos vamos a proceder ahora a la esfera de las sensaciones.

ALEXANDER VON HUMBOLDT,
COSMOS

I. El exterior

El sol se levanta sobre la ciudad amurallada y los niños despiertan con ojos perezosos a dar un paseo vacilante sobre la tierra reseca del patio de la casa. En la cocina huele a pescado, a leña y a las plumas revueltas del gallinero.

Se camina descalzo sobre las calles empedradas, buscando la pared para evitar el azote del sol en la cara. La gente se amontona por las calles que conducen al puerto y por el piso rueda una naranja aporreada. Pasando la catedral hay una brecha en la tapia por la que asoma el mar y del otro lado, en el jardín, una brecha de playa en la que se congregan los niños que han escapado de clases. Llevan las camisas blancas desabotonadas y se han remangado las piernas de los pantalones, buscando vencer el calor de ese pedacito de costa olvidado. La frente les brilla con el sudor; cazan jaibas¹ y se suben a los árboles a tumbar naranjas.

¹ *Callinectes sapidus*. Un tipo de cangrejo azul muy común en la costa atlántica colombiana.

Uno de los chicos, sin embargo, mantiene el uniforme prolijo y se cubre el corte de cabello al ras con un sombrero de bombín. Se ha quedado junto al muro y con un pedazo de carbón dibuja personas en la pared; la destreza cautiva a sus compañeros, que se forman en círculo alrededor suyo. Uno de los espectadores, el futuro historiador y poeta Ramón “Tito” de Zubiría, escribirá años después: “Extático contemplé por largo rato los trazos que su mano iba dejando, mientras meditaba silenciosamente en el grande artista que sería con el tiempo”.²

Se trata de Enrique Grau Araújo. Su familia pertenece a la aristocracia cartagenera de principios del siglo XX, con tierras, títulos e influencia política amasados por varias generaciones de políticos, mercaderes y comerciantes. En la casa de sus padres, Enrique Grau Vélez y Carmen Araújo Jiménez, hay por todas partes vestigios de estos ancestros: el sextante de un marinero, la correspondencia apergaminada con algún pariente catalán, el óleo barbudo de un embajador ante la Santa Sede.

La abuela de Enrique es Concepción Jiménez de Araújo, una destacada escritora que colabora con diarios españoles y fue comparada en algún momento con Fernán Caballero. Doña Concepción, además, esculpe y pinta en su tiempo libre; promueve el teatro local y en casa pone en escena obras de su autoría, con amigos y miembros de la familia interpretando los diferentes personajes. Grau la visita con frecuencia. Está fascinado por los libros de su biblioteca, por los viejos daguerrotipos encima de la mesita de la sala, por el cuarto del fondo con el baúl repleto de disfraces, máscaras y sombreros que junto a sus hermanos explora con avidez. En algún momento, los Grau Araújo deciden montar un circo: se disfrazan y hacen malabares, prestidigitación y rutinas de payasos ante los ojos complacidos de sus familiares. Grau creció arropado por la atmósfera

² Citado por Rodríguez, p. 14.

pletórica de fantasmas, piratas y tesoros de Cartagena, pero también fascinado por las historias que sus ayas, nativas de la pequeña aldea de Mahates, le contaban antes de dormir; en esta pequeña población, como en el reino de Oz o en Macondo, lo fantástico parecía coexistir con lo real. Grau recordará años después que pasó la infancia soñando con visitar Mahates y ver aquellos portentos con sus propios ojos.³

Los Grau Araújo tienen otra casa en Bogotá. El padre, Enrique Grau Vélez, es elegido para ejercer un cargo público y se muda a la capital en 1926, cuando Enrique tenía 6 años. Tras un intento fallido de traslado, la familia decide permanecer en Cartagena; para poder estar junto a su padre, el pequeño Enrique tuvo que acostumbrarse al recorrido de más de 8000 kilómetros sobre el Magdalena que conducía a los pasajeros desde Cartagena al interior del país. Humboldt y Bonpland podían dar fe de que no se trataba de un pequeño viaje.

Viajar fue, a fin de cuentas, el destino de Enrique Grau. Atravesó como un recién nacido el Caribe desde Ciudad de Panamá, en donde su madre había elegido darlo a luz, a Cartagena. En innumerables ocasiones recorrió el Magdalena con sus hermanos acompañando la carrera política de su padre. Voló al norte para estudiar en Nueva York, y después cruzó el Atlántico para ver de cerca las pinturas de Ucello y Piero della Francesca. Volvió a América para meterse en un submarino y pintar iguanas y tortugas en las islas Galápagos y, siempre que fuera posible, para celebrar los carnavales de Cartagena y Barranquilla envuelto en alguna prenda redescubierta en el baúl de los disfraces de su abuela. En una vieja fotografía con sus hermanas Beatriz y María Teresa, Enrique aparece vestido de marinerito con un acordeón en las manos: linda alegoría de su vida de

³ Duarte, p. 14.

navegante incansable que, sin embargo, no puede desprenderse de los rumores del caribe colombiano.

Su padre quiere que sea militar; su hermano Rafael, heredero de estos planes, se convertirá después en uno de los más destacados almirantes de la marina colombiana. La vocación de Enrique, sin embargo, es la pintura. Este perfil de explorador y artista tan afín a Grau es delineado con exactitud por la investigadora Bélgica Rodríguez: “viajar y crear, desde el principio, desde la tierna infancia, se manifestó en su pintura como la consumación de un camino predestinado”.⁴ A los 16 años ya cuenta con un sólido portafolio de pinturas. En Cartagena no tuvo maestros, “allí solo había para mirar el mar y las playas”.⁵ En otras palabras, fue la contemplación de la naturaleza lo que propició en Grau el despertar de una intuición estética.

En esta obra temprana encontramos un Caribe idealizado a partir del paisaje, los objetos decorativos y sus pobladores; estos últimos dan muestra de su tremenda habilidad como retratista. Se recrea pintando a sus amigos y familiares. En la fiesta de quince años de la cuentista cartagenera Judith Porto de González, una de sus mejores amigas, Grau se presenta con un lienzo y pinceles y la pinta mientras ella baila.⁶ Estas primeras figuras rotundas, sensuales y coloridas, denotan elementos que, pese a permanecer aletargados durante el periodo más experimental de su pintura, regresarán a los cuadros de Grau cuando este ha establecido en toda propiedad un estilo. Cartagena se hace evidente en las frutas, flores y plantas que acompañan a sus personajes; también está presente, si bien de manera tácita, en la sensualidad descomplicada que exhuden sus personajes.

⁴ Rodríguez, p. 14.

⁵ Morales, Hollmann, s.p.

⁶ Tatis, s.p.

En este contexto surge *Mulata*, la obra que lo hace famoso en Bogotá. Grau, de 20 años, la presenta en el marco del primer Salón de Artistas Nacionales y es galardonado con una mención de honor. De la obra dice Rodríguez:

En esta primera gran obra del periodo formativo, clasicismo y barroco se entrelazan espontáneamente. Es notoria la densidad del volumen del cuerpo de la mulata, así como la turgencia y sensualidad de sus carnes y rostro. La pintura, en general, es espléndida en su expresión plástica y en la conceptualización de un decorativismo que en manos de Grau se convierte en propuesta gráfica visual.⁷

El gobierno lo premia con una beca para estudiar arte en Nueva York. Su padre le sugiere quedarse en Cartagena un poco más, al menos hasta recibir el título de bachiller; Grau se rehúsa y convence a su familia de que lo deje partir.

II. A la deriva

En Nueva York, Grau descubrirá las vanguardias; también a una ciudad enorme, fría, diferente de Cartagena en casi todos los sentidos. Al no contar con un título de bachiller se ve obligado a estudiar en la *Art Students League*, una institución informal que no otorga calificaciones ni títulos a sus pupilos. Quedan muy pocos pintores de caballete en la ciudad. El tiempo de los óleos, las acuarelas y el carboncillo parece haber terminado, y los maestros de Grau lo instan a experimentar en cambio con la serigrafía, la litografía y la xilografía. Un porcentaje considerable de la comunidad académica ha llegado a la *League* desde Europa, escapando de la segunda guerra;

⁷ Rodríguez, p. 16.

de ellos provienen los elementos impresionistas, expresionistas y cubistas que empiezan a aparecer en sus lienzos⁸. El estilo figurativo y tradicional que lo caracterizaba adopta de repente líneas y figuras de geometría muy marcada, y ahora bordea la abstracción.⁹

Rápidamente Grau hará de Nueva York su segundo hogar.¹⁰ Un día asiste a una exposición que reúne las obras más importantes de Van Gogh; en otra oportunidad coincide con Diego Rivera y Rufino Tamayo en una galería pequeña de la calle 57. Cada semana visita el Museo Metropolitano, seducido por las exposiciones temporales y los martinis de la cafetería; entre tanto, en el Museo de Arte Moderno se proyecta un festival de obras maestras del cine. Las puertas del mundo se abren de par en par frente a sus ojos de joven provinciano, y su percepción y creatividad se manifiestan renovadas. La impresión que le causa la ciudad durante estos años despierta en Grau dos deseos: por un lado, regresar al Caribe palpitante que evocan los museos de historia natural y las conversaciones esporádicas con la familia; por otro, viajar a Europa para recorrer los temples y capillas que conservan, quizá para ojos como los suyos, los frescos de Uccello y Piero della Francesca.

La beca termina y el reencuentro de Grau con Cartagena y la costa caribe lo desubica. “Fue entonces que descubrí el trópico”, reconocerá años después.¹¹ Su perfil artístico, cada vez más prominente en los círculos intelectuales colombianos, le permite acceder a distintas tertulias literarias: en su ciudad natal seguirá de cerca al llamado “Grupo de Cartagena”, que frecuentaba

⁸ Estas características se observan bien en la dupla *Broadway y Columbus Circle, NYC* (1942) de este periodo; también en la *Puerta en Manga* (1945) y *El tranvía incendiado* (1948), ejecutados tras su regreso a Cartagena.

⁹ Algunas de las obras en que podemos rastrear la influencia del cubismo en Grau son la dupla *El pequeño asesino y Entrada al subway*, realizadas en 1942.

¹⁰ La relación entre Grau y Nueva York y algunas experiencias de su vida allí están consignadas en la nota “Grau en Nueva York”, de Fausto Panesso [pp. 9-10].

¹¹ Laverde Toscano, p. 128.

desde antes de partir a Nueva York, y que le significará oportunidades para ilustrar los cuadernillos y publicaciones de sus miembros. Existe una reunión homóloga en Barranquilla, la ciudad industrial por excelencia de la costa atlántica del país; los integrantes de este grupo, de perfil más joven, entenderán sus actividades dentro de las márgenes difusas de la tertulia y la parranda. Un día cualquiera Alejandro Obregón llega con un saco de botellas de ron blanco al hombro, sobrantes del mitin político de un primo suyo. Álvaro Cepeda Samudio comparte recetas culinarias y textos de Faulkner con Gabriel García Márquez, el joven periodista del *Heraldo* que no se decide todavía entre dirigir un filme o escribir una novela. Las notas repentinas de un acordeón, una guitarra o una gaita anuncian la presencia de Rafael Escalona, Héctor Buitrago o José Barros.

Pero no son los músicos los que indican el ritmo de la fiesta. En el centro de todo, como un metrónomo, siempre estaba Grau. Es el amigo de todos, el pegamento que los une. Le pide a Obregón que le deje pintar a Ilva Rasch, su esposa, hija del poeta Miguel Rasch-Isla. Repite a Cepeda Samudio las historias fantásticas de Mahates y cuando nota que ha capturado la atención de García Márquez, se vuelve a éste y lo convence para dirigir juntos una película.¹² A principios de los 50's Álvaro Mutis visita Barranquilla y le plantea a Grau hacer juntos un “diario”; el escritor prepara algunos textos y Grau produce “más de 300 ilustraciones”,¹³ pero el proyecto queda truncado en 1956 cuando Mutis se muda de improviso a Ciudad de México. En esta idea, sin embargo, podría vislumbrarse la génesis del *Pequeño viaje del Barón Von Humboldt*.

En los años posteriores a su llegada de Nueva York Grau emprenderá, como en su infancia, la navegación constante por el río Magdalena. El horizonte cultural en Bogotá es mucho más

¹² Esta sociedad, ampliada con Cepeda Samudio y el español Luis Vicens, será responsable de *La langosta azul* (1954), *Pasión y muerte de Marguerite Gautier* (1964) y *María* (1966). De acuerdo al investigador brasileiro Arlindo Machado, *La langosta azul* es un preludio de “todo el posterior desarrollo del cine experimental dentro y fuera de América Latina” [p. 29].

¹³ Laverde Toscano, p. 132.

extenso, y por esto el artista acepta un trabajo como profesor de pintura que le deja suficiente tiempo para ilustrar revistas y diarios, desarrollar escenografía para teatro, dirigir incluso un par de obras. La capital va a acercarlo también a la crítica especializada del país, que hace la primera lectura estricta de su obra. Algunas voces, como la de Walter Engel, le piden abandonar la senda expresionista en que lo han encarrilado sus estudios en Nueva York y regresar a la ternura voluptuosa de sus primeras obras;¹⁴ Alejandro Obregón, su gran amigo, opina que debe prestar menos atención al dibujo y más a los colores.¹⁵ El poeta Jorge Gaitán Durán también señala alguna inseguridad en el estilo, pero pronostica que Grau no tendrá problemas en encontrar “una manera definitiva de expresar su mundo interior”.¹⁶

El impulso más importante al reconocimiento generalizado del artista lo proporcionará la argentina Marta Traba, que elige a Grau para su primera nota periodística en el país. En ella, manifestará haber “encontrado un buen pintor, que será sin duda un estupendo pintor, en Enrique Grau, [que] tiene todas las condiciones para diferenciarse del resto”.¹⁷ La prominencia de Grau a nivel nacional le hace merecedor en 1955 de una nueva beca, que aprovecha para viajar a Italia e inscribirse en la mítica Academia de Bellas Artes de Florencia.

El foco de los estudios de Grau en Florencia es la pintura al fresco. Esto le da la oportunidad de aprender las mismas técnicas desarrolladas en la ciudad durante el Renacimiento y ver en persona la obra de su admirado Piero della Francesca. La fascinación de Grau por el maestro

¹⁴ Engel, pp. 512-513.

¹⁵ Obregón, s.p.

¹⁶ Gaitán Durán, p. 16.

¹⁷ Traba, “Conocimiento de Enrique Grau”, p. 2.

renacentista es tal que se las arregla para pasar una noche en su antigua residencia en Sansepolcro, en la Toscana.

Es plausible que el espíritu de Piero se haya acercado a susurrarle algún consejo al oído, pues Grau se debatirá, durante la siguiente década, entre llevar su pintura a los límites de la abstracción geométrica o dejarla regresar, como por inercia, hasta la ventana entreabierta de su habitación en Cartagena. Una mirada atenta a las obras realizadas entre 1955 y 1962 da cuenta de esta tremenda batalla interior: en algunos lienzos aparecen los elementos poscubistas en que Traba y otros críticos le recomiendan afincarse;¹⁸ en otros hay una exploración deliberada de la abstracción;¹⁹ en algunos más visita diversos motivos renacentistas basados en la figuración²⁰. Los críticos en Colombia, que hasta entonces se habían mostrado favorables a su obra, están desconcertados. Traba lo urge a “ubicarse”, si no quiere olvidar “los datos reales de su estilo”; también lo acusa, tácitamente, de querer copiar a Obregón con las obras abstraccionistas y a Botero con las figurativas. Sin mucha ceremonia, a Grau se le retira del “triunvirato” de grandes artistas colombianos que Traba había determinado algunos años antes. Agotado, confundido y herido en su amor propio, el pintor cartagenero se distancia de sus antiguos protectores; años más tarde se lamentará por haber participado en aquella “carrera de caballos”.²¹

¹⁸ Se destacan aquí “La adivina de Florencia” y el “Desayuno en Florencia”, ambos de 1955. En 1960, tras estudiar las últimas producciones del artista, Traba lamenta que Grau siguiera un “impulso desafortunado” y decidiera ignorar los “lazos con Picasso” de su primera obra en Europa. [“La pintura de hoy en Colombia”, p.2.]

¹⁹ Son buenos ejemplo de esto las obras *Sol rojo* (1958), *Carta de tarot* (1959) y la serie de *Elementos para un eclipse* (1956 a 1957).

²⁰ Esto se aprecia mejor en proyectos de menor escala como su serie en témpera sobre Tobías y el Ángel (1953 a 1955), con características que remiten directamente a Uccello.

²¹ Herazo, Álvaro y Delfina Bernal, p. 1. El resto del “triunvirato” pictórico lo componían Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar (Traba, “La pintura de hoy [...]” p.2). La comparación entre Grau y Botero puede encontrarse en Traba, “Grau contradictorio”, p. 76.

La crítica posterior será mucho más benévola con Grau, y valorará que nunca hubiese roto de manera definitiva la conexión entre sus imágenes y la representación del mundo real; “cuando [este] vínculo se ve amenazado”, apunta María Cristina Laverde, “acuden elementos figurativos que lo rescatan: un anillo, una flor, un gallo”.²² Curiosamente, es en la obra privada de Grau que la figuración echa raíces durante este periodo: bocetos, copias de otros artistas y retratos de amigos y familiares en los que el trazo y el colorido reafirman la pervivencia, en algún continente de su imaginación, del sentimiento que inspirara sus primeros cuadros. Un ejemplo maravilloso es una serie poco conocida de 1954, que se centra en un niño mulato que juega con una cometa. En estos cuadros, que el artista con toda probabilidad pintó por encargo, se vislumbra una facilidad y comodidad que contrasta de manera pasmosa con los rígidos ejercicios conceptuales de este periodo. En 1960, cuando su etapa abstraccionista estaba por claudicar, Grau ubica en el primer plano de una de sus obras a un niño con la cara limpia y corte al ras; detrás, descargada sobre una mesa, hay una pesada máscara de estilo cubista. “Un día me pregunté”, le confiesa a Laverde, “si quería seguir en esta búsqueda de la síntesis, la búsqueda del color, de la forma, alejado de lo que yo veo [...]. Como buen costeño me encanta el color, la forma y el movimiento, y no puedo pensar en abstracto. Un costeño no piensa en abstracto: es demasiado sensorial”.²³ Si la figuración significaba para Grau un goce sensorial, no debe sorprender que el vuelco definitivo de su obra en ese rumbo coincida con el establecimiento, en 1961, de su residencia y taller en el barrio “La colina” en Bogotá.

El apartamento de Grau es la sede de un carnaval particular que irradia la sensualidad del sol caribeño a todos los rincones de la fría capital colombiana, desde las puertas y ventanas siempre

²² Laverde, p. 133.

²³ Ídem, p. 134.

abiertas. “La colina” es un barrio de pintores, pero también de fotógrafos, críticos de cine, arquitectos y escritores. Es también un barrio favorecido por la comunidad homosexual de la capital. “Vente a una fiesta esta noche” se convirtió en el santo y seña con que Grau convocaba a diario a su vasto círculo de amigos. De los edificios contiguos se pasaba la gente por los tejados y azoteas, descolgándose hasta un balcón abierto o al ventanal que rodeaba el estudio de Grau en el piso superior. A medida que la fiesta arrecia, la casa se llena de desconocidos y algunas pinturas de Grau desaparecen misteriosamente de sus caballetes. Un día un amigo, preocupado, le señala a un individuo sospechoso de bigote delgado y mirada inquieta que observa el devenir de los invitados desde la esquina de un sofá. Grau se ríe. “Deja te lo presento [sic]: Se llama José Luis Cuevas”.²⁴

La gente se desnuda y esculca los armarios donde el pintor guarda la ropa con que viste a sus modelos. A menudo el propio Grau, con un tapete como capa y los ojos enmarcados con delineador, repite un parlamento de Greta Garbo o entona una pieza de la soprano Renata Tebaldi. Lo importante, el motor detrás de estas reuniones, es que la gente se arroja con igual pasión a las botellas de ron, whisky y aguardiente como a las discusiones sobre arte, literatura y cine. Se apresuran bocetos en servilletas sucias, se componen versos y hasta se filman cortos. Es, como señala Lorenzo Morales, “la versión criolla de The Factory”, en donde antes que con sexo y drogas fuertes se celebraba “a punto de risa y ron”.²⁵

La vida y la obra de Grau se han puesto por fin en sincronía y con renovado vigor emprende viajes cortos a diferentes partes de Colombia y Suramérica, buscando aspectos de la naturaleza que coincidían con la fecundidad de su visión artística: los árboles rebosantes de fruto, las plumas

²⁴ Morales, Lorenzo, s.p.

²⁵ *Íbid.*

coloridas de los pájaros del trópico y, ante todo, la vitalidad del ser humano. Las formas corporales de sus modelos se redondean, los cuellos se ensanchan y las cabezas aumentan de volumen. Las manos delicadas le tienen sin cuidado pues desea representarlas activas, útiles, vivas; lo que le interesa es crear una extremidad que “se mueva, que agarre, que hable”.²⁶ Lo que la sensibilidad creativa empuja a Grau a registrar es la manifestación en el mundo exterior de la vida misma; como espectadores seguimos su mirada, nos enfocamos en lo que pretende que veamos; viajamos con él y nos hacemos habitantes de un territorio que traspasa el marco de las pinturas. Durante toda la década del setenta Grau trabaja en una obra específica en que todos estos elementos van a condensarse: un diario pictórico de viajes en el que tanto el país como el paisaje interior del artista van a registrarse de manera minuciosa.

III. El Barón

Grau decide presentar al público una primera versión de este diario en 1977, con el título *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*. Es bastante probable que se tratara del primer “libro de artista”, una obra visual estructurada a partir de los elementos formales de un libro, realizado en Colombia.²⁷ La idea pudo haberse incubado desde el contacto con Mutis, pero también es probable

²⁶ Laverde, p. 136.

²⁷ Este tipo de texto se popularizó en Europa durante el periodo de vanguardias y uno de sus principales exponentes, el alemán George Grosz, fue profesor de Grau durante su estancia en Nueva York. La obra más conocida de Grosz en este medio es *La cara de la clase dominante*, de 1921. Grosz fue uno de los miembros más prominentes del expresionismo y el futurismo alemán, y favoreció técnicas de arte popular como el grafiti o la caricatura; de ahí su cercanía al libro y la impresión como formatos artísticos, centrales a la corriente estética de la “nueva objetividad”.

que la figura misma de Alexander von Humboldt, tan estrechamente vinculada a Cartagena y Bogotá, se la sugiriera. Por un lado, tuvo que haber llamado la atención de Grau la correspondencia geográfica entre su vida y la del Barón, acentuada por los largos viajes por el Magdalena. Más interesante, sin embargo, es la similitud que parece existir entre las posturas de Humboldt y Grau frente a la naturaleza. En *Cosmos*, por ejemplo, el Barón expresa:

Todo aquel que, con profunda apreciación por las bellezas de la naturaleza que se manifiestan en montañas, ríos y bosques, haya recorrido la zona tórrida, y visto la magnificencia y diversidad de la vegetación [...], podrá entender qué tan inexhaustible es el tesoro que espera ser abierto por el pintor de paisajes.²⁸

Grau, por su parte, justifica la existencia de *El pequeño viaje* en estos términos:

Me acordé de aquellos viajeros europeos que se maravillaron ante los espejismos de nuestro trópico, de las largas narraciones para describir esas experiencias, del goce que tuvieron al dibujar unas matas de plátano. Del sentir que a la mañana siguiente irían a deslumbrarse, escribir y dibujar a otro sitio.²⁹

Detrás de ambos fragmentos se pueden adivinar el acento de Liszt, Goethe y Caspar David Friedrich. Tanto Humboldt como Grau entienden la naturaleza como una bóveda en la que se esconden los más grandes tesoros estéticos, el más profundo goce de la belleza. *El pequeño viaje* es, en más de un sentido, un monumento a las emociones que despierta el trópico en Humboldt; pero tanto Humboldt como Grau entienden la belleza como una ruta posible para la *comprensión* del trópico. El Barón considera que el arte es el vehículo que permite “combinar lo visible y lo invisible”³⁰ en el estudio de la naturaleza; Grau,³⁰ por su parte, afirma que desea conocer una Colombia invisible, desconocida para él, que espera encontrar en su viaje por las regiones del

²⁸ Humboldt, *Cosmos*, Vol II, p. 452. Mi traducción.

²⁹ Grau, *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*. Bogotá: Benjamín Villegas y asociados, 1977, s.p.

³⁰ Humboldt, *Cosmos*, Vol II, p. 440. Mi traducción.

país.³¹ El deseo de conocer, sin embargo, acarrea consigo la necesidad de establecer una nueva epistemología. Antes que los hechos, datos y observaciones factuales que aportan los instrumentos científicos, las herramientas del artista extraen emoción, intuición y subjetividad de la naturaleza. Es así que Grau establece, por ejemplo, un a priori histórico en el que figuran las “capitales de provincia, o la Cartagena de las viejas murallas y recuerdos familiares o la Bogotá de años después con su 9 de abril o aquel país que se cubrió de violencia y sangre” y que le servirá de plataforma para descubrir aspectos de la realidad que pertenecen a otra tipología: “¿De qué está hecha una roca en la Guajira o qué se siente ante un árbol de caucho en el Amazonas? ¿Cómo se puede fotografiar el nacimiento ficticio de los cangrejos o describir el miedo que se siente ante los espantos que asustan a los viajeros?”³² Son preocupaciones epistemológicas de otra raigambre (¿metafísica? ¿surrealista?), que superan las posibilidades del método científico. Más bien se debería emplear un nuevo método, uno que confíe en el tacto, la primera impresión y, sobre todo, la mirada artística; la solución es pintar para descubrir. “Había que ver todo eso con ojos nuevos”, explica Grau; “ver todo como si fuese la primera vez”.³³

Sin embargo, la promesa de una nueva aproximación al paisaje colombiano que encierra el *Pequeño viaje* sigue estando enmarcada en los temas y motivos de la ciencia ilustrada, que frecuentaron tanto los miembros de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica como el propio Humboldt. Pero la clave del libro es que, al contrario de lo que proponía Gonzalo Ariza respecto del antecedente de estos primeros proyectos de pintura de la naturaleza colombiana, Grau no identifica al acervo visual de la Colombia decimonónica como un patrimonio ideológico: son

³¹ Grau, Op. cit., s.p.

³² Ibid.

³³ Ibid.

solo imágenes, algunas hermosas, algunas fantásticas, algunas tan extrañas para él como las plazas que frecuentaba en Florencia. Grau parece entender que el aspecto que lo ata a estas imágenes no es su nacionalidad, postura política o situación geográfica: es simplemente que él, como cada pintor que estuvo al servicio de estas empresas, está empleando las mismas herramientas para enfrentarse a un paisaje común. El vínculo de Gonzalo Ariza con la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica es histórico; el de Enrique Grau, en cambio, es profesional. No podríamos entender a Mutis, Codazzi o incluso a Ariza como precursores del autor de *El pequeño viaje* sino como miembros de un mismo gremio. De hecho, antes que un homenaje al pasado de la pintura de la naturaleza de Colombia, el libro es un vaticinio del futuro de la obra de Grau. En las páginas de *El pequeño viaje* se manifiesta un afán narrativo que tomará forma en sus ilustraciones para *Zoro*, de Jairo Aníbal Niño, o en la continuidad que sostiene las pinturas y esculturas de la serie *Rita*; también queda consignado un creciente interés por la representación de animales, que lo llevará a realizar, de forma asociada al naturalismo fantástico de *El pequeño viaje*, conjuntos pictóricos dedicados a los reptiles y las *mariamulatas* cartageneras. No es una exageración plantear que, para el autor, los viajes emprendidos en el contexto de esta obra significaron la consolidación de una forma de ver y relacionarse estéticamente con el mundo exterior; valdría la pena preguntarse ahora qué trascendencia tuvo el libro para el mundo interior de Enrique Grau.

Álvaro Medina, investigador de los movimientos culturales del caribe colombiano y amigo íntimo de Grau, lo describe como un artista “reflexivo”, en cuanto prioriza la representación de “ideas y contenidos” en sus obras antes que los aspectos plásticos de la realidad.³⁴ Si en efecto es así, habría que señalar que la idea fundamental de la obra de Grau es la idea de sí mismo. El primer espacio en el que esta cualidad se ve expresada es en la enorme cantidad de autorretratos que

³⁴ Medina, *Poéticas visuales del Caribe Colombiano*, p. 54-56.

produjo. Hay “Graus” que nos miran con la característica indiferencia adolescente desde alguna habitación en Cartagena. Hay otros mejor abrigados que desayunan junto a una ventana florentina, o que pintan en una terraza de Nueva York; también vemos algunos más viejos y cansados, recortados por la oscuridad profunda del estudio en Bogotá. Curiosamente, el autorretrato no es la única manera en que Grau se inserta a sí mismo en el plano; existe también en los objetos, las palabras y los símbolos. Un pincel, por ejemplo, o el vestido de alguna abuela. La dedicatoria discreta para un ser querido o un título enigmático. Un pajarito en una jaula, un teléfono descolgado. *El pequeño viaje* no es ajeno a este tipo de elementos. ¿Es “El antiguo viejo Sapo del Amazonas” (figura 1), con su doble alusión a la senectud, el autorretrato cifrado de un hombre a punto de cumplir 60 años? ¿Son los pequeños recipientes con pigmentos en la lámina 11 una referencia a su oficio? ¿Son las “Venus de la Guajira” una continuación consciente de su serie sobre Galatea de principios de los años setenta?

Si decidimos cobrarle a Grau su promesa de llevarnos a recorrer una Colombia que él no conocía, conviene detenerse un rato en las páginas de *El pequeño viaje* para tratar de elucidar qué patrones se pueden rastrear en las imágenes y qué pistas podemos encontrar en los textos que las acompañan.

IV. El tesoro

Existen dos ediciones de *El pequeño viaje del Barón Von Humboldt*. Ambas fueron publicadas gracias al auspicio de la empresa colombiana Seguros Bolívar; la primera vio la luz en 1977 y la segunda en 1984.



Fig. 1. “El antiguo viejo sapo del alto Amazonas—1974”.

La primera edición de *El pequeño viaje* fue, como se mencionó antes, uno de los primeros ejemplos realizados en Colombia de libros de artista. El contexto editorial no favorecía entonces (ni ahora, para ser francos) la impresión de libros de arte de gran formato y los artistas carecían de recursos para llevarlos a cabo por cuenta propia; sin embargo, una idea de mercadeo surgida del interior del departamento de relaciones públicas de Seguros Bolívar cambiaría esta situación. Durante la década del setenta, Juan Antonio Roda, Ariza y Grau publicarán libros con el auspicio de la aseguradora. El patrocinio empresarial significaba aún ciertas limitaciones. Las dos ediciones

del texto sumaron entre sí poco más de 4000 ejemplares; la empresa obsequió la mayoría a sus clientes más prominentes; los demás fueron empleados como material decorativo en sus distintas sucursales. Los libros, en suma, no estaban a disposición del público general, pues no se podían adquirir en librerías ni ser consultados en bibliotecas en los años inmediatos a su publicación.

Eso sí: la calidad de la impresión era envidiable. Las ediciones de *El pequeño viaje* se imprimieron en litografías privadas de la capital: en 1977 bajo la dirección del arquitecto y diseñador gráfico Benjamín Villegas y en 1984 a cargo de la promotora cultural Ivonne Nicholls; dos personas que se convirtieron con el tiempo en verdaderas autoridades del ámbito editorial colombiano.³⁵ Los primeros dos libros de arte patrocinados por Bolívar, dedicados a Roda y Ariza respectivamente, siguieron patrones de diagramación bastante simples; presentaban una nota biográfica y una brevísima apreciación crítica (desde luego siempre positiva), seguidas de una selección de las obras más representativas del pintor. Eran, en síntesis, algo así como bellos almanaques de pintura colombiana. La primera edición de *El pequeño viaje*, sin embargo, rompió con este modelo. El material empleado para la portada y las páginas es del todo experimental; el autor del texto introductorio es el mismo artista; no hay un aparato crítico que dirija la interpretación del texto. En otras palabras, nadie diferente de Grau interviene en la obra; esto hace aún más interesante que existan tantas discrepancias entre las dos ediciones del texto. En la primera, Grau advierte que “no se han reproducido todas las láminas, ni se han acabado todos los viajes”;³⁶ en la segunda, publicada en 1984, asegura que “sí se han reproducido todas las láminas, pero no se han acabado todos los viajes”.³⁷ Esta es, en efecto, la versión más completa: añade 16 láminas

³⁵ Villegas es el fundador de Villegas Editores, quizá la editorial artística más importante de Latinoamérica; Nicholls recibió en 2012 la Cruz de Boyacá, la máxima condecoración concedida por el gobierno colombiano.

³⁶ Grau, Op. cit. s.p.

³⁷ Grau, *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*. Bogotá: Encuadernaciones limitada, 1984, p. 1. El subrayado es del autor.

junto a un dossier biográfico de 7 páginas al final del texto. ¿Es la segunda, entonces, la edición “definitiva” de la obra?

Ambas ediciones exhiben unos espléndidos valores editoriales. La carátula de la primera está envuelta en una funda de papel negro en la que aparece el título del libro y el dibujo de una mano marcada con símbolos astrológicos, alrededor de la que se han realzado los puntos cardinales; bajo la funda está la misma información, pero grabada en relieve sobre un lienzo negro de excelente calidad. La edición de 1984 desechó esta ilustración (es la única que se pierde de la edición original) y en cambio reproduce la lámina 28 (“Máquina para pisar cucarachas”) en la carátula; debajo está la tapa, forrada en cuero marrón. El tipo de papel utilizado constituye, en términos editoriales, la diferencia más significativa entre ambos libros. Para la primera edición, las láminas fueron impresas en un papel grueso, tipo vitela, y cada página tiene las dimensiones aproximadas de un folio medieval; buscando evitar que la fricción entre las hojas desgastara las imágenes, se insertaron páginas de papel de seda entre ellas. Este nivel de lujo obedece, sin duda, a exigencias concretas del propio Grau, que estaba bien versado en técnicas de impresión tras sus estudios en Nueva York. El método, bastante artesanal, contrasta con las impresiones luminosas sobre papel propalcote de la edición de 1984, que permite apreciar con mucha más nitidez los colores y la línea de las imágenes. Más allá del papel, los siete años que separan la impresión de ambos textos podrían explicar cómo muchas de las ilustraciones publicadas en la primera edición parecen haber sido retocadas para la segunda; hay variaciones evidentes en el coloreado de láminas como “Langostas autodestructivas” (16 en la primera edición, 10 en la segunda) o “Lophophora” (1 en la primera edición, 3 en la segunda). Sin acceso a los originales, es muy difícil determinar qué cambios pueden atribuirse a Grau y cuáles a la depuración del proceso editorial.

Otro aspecto interesante son las discrepancias en el ordenamiento de las imágenes dentro de ambas ediciones del libro. Grau inscribió una fecha en el margen de cada página; estas referencias aparecen desperdigadas por la edición de 1977 sin razón aparente. La lámina 34 (“*Dendrocygna Pterodáctila*”), por ejemplo, está rotulada “Cabo de la Vela, Guajira” y fechada en enero 26 de 1973, pero la suceden los “Pájaros carniceros entre Chile y la Argentina”, de noviembre de 1974; en la segunda edición, que sí respeta la cronología interna de las imágenes, estas páginas no son consecutivas. Siendo *El pequeño viaje* una suerte de diario, se puede asumir que las fechas aluden a los días en que el autor visitó cada lugar, y que estas referencias deberían establecer la progresión interna del libro; por otro lado, parece imposible determinar si las láminas se fueron completando en el mismo orden. Un aspecto revelador es la presencia de marcas y sellos similares a los empleados por la Expedición Botánica, que Grau imprimió en tinta azul y roja sobre las primeras ilustraciones. En la introducción de libro se afirma que esta costumbre, común a 11 de las 53 láminas publicadas, se fue perdiendo en la medida en que el proyecto tomó forma.³⁸ Sin embargo, no todas las páginas adornadas con este recurso aparecen al principio del texto: esto prueba que los dibujos no se fueron realizando en paralelo con los viajes. Para mi trabajo, la trascendencia de este hecho es doble: por una parte, implica que Grau, como los pintores de la Expedición Botánica, no desarrolló sus observaciones de la naturaleza *in situ*, sino en un taller. Segundo, que una parte muy significativa del contenido de cada lámina tendría que haber surgido de sus recuerdos de cada lugar; esto es, de la subjetividad de la memoria del artista.

Las primeras páginas (1 a 4) de *El pequeño viaje* corresponden a la geografía del departamento de Antioquia y están fechadas de abril 5 al 7 de 1973. Estas ilustraciones se ocupan de forma exclusiva de motivos botánicos y medicinales, con la reproducción de recetas para

³⁸ Grau (1984), p. 1.

infusiones o remedios caseros (1 y 2) y plantas decorativas (4) o exóticas como la *lophophora* (3), de la cual se extrae el peyote. Esta lámina, reproducida en blanco y negro en la primera edición, aparece a color en la segunda. La mayoría de las imágenes de esta primera sección han sido plasmadas en tinta china directamente sobre el papel, sin los fondos en témpera característicos de ilustraciones posteriores; además, su filiación con la pintura botánica del XIX es mucho más evidente, pues todas las imágenes de este primer grupo han sido marcadas con los sellos alusivos a la investigación botánica y, de manera adicional, las tres primeras ilustraciones están marcadas con numerales romanos en la esquina superior derecha. Estos motivos estilísticos irán desapareciendo a medida que la inspiración se consolida y el lenguaje pictórico del libro toma forma.

La siguiente parada en el diario (imágenes 5 a 9) ubica al lector en Tierradentro, región del suroeste colombiano famosa por sus yacimientos arqueológicos y vestigios precolombinos. En estas páginas, fechadas del 30 de abril al 10 de mayo de 1974, son característicos el uso de tonos tierra y las alusiones constantes al pasado indígena; las tumbas, los huaqueros y las huacas reemplazan a las flores y las plantas de la sección anterior. Junto a estos motivos aparecen los primeros escritos extensos dentro de la obra; son textos solemnes que rozan la hierofanía, la plegaria o la invocación: “Viene a mí, Tierradentro como una flora sangrante, que se deshace debajo de mis plantas. Nada puede evitarlo porque su aliento sube de sus raíces y volcanes, de sus ríos violentos, de sus montañas verdes, angustia vegetal entre sus muertos”.³⁹

Esta idea de un espacio primordial se expande a la lámina 9; en ella Grau nos traslada a una habitación decorada con motivos precolombinos en la que se presenta, desde varias perspectivas, la cabeza de un hombre enmarcada en una pelvis. Si estos huesos representan, como

³⁹  dem, p. 7.

propone el autor, “la primera puerta, la primera corona”⁴⁰ que conocemos, su presencia alrededor de la cabeza de un adulto puede significar un deseo de regreso al útero; esta interpretación cae en línea con la temática telúrica, seminal, de esta sección del texto. Como Codazzi, Grau concibe la destrucción de la sociedad precolombina a manos de los colonizadores como un tremendo crimen cultural; contrario a Codazzi, sin embargo, Grau no da por muerto a este pasado. Con algo de ironía, reproduce dos de las esculturas antropomórficas del sitio arqueológico de Tierradentro y titula la imagen “Familia de lo más principal de San Andrés de Pisimbala”, una alusión directa a las series de retratos de notables que Codazzi ordenó pintar para el *Álbum* de la Comisión Corográfica. Para Grau, los indígenas son más “principales” que las familias blancas que colonizaron esta región; para Grau el legado indígena sigue estando vivo. El intento de reconectar con la historia perdida de estos pueblos originales se reafirma en un texto posterior: “¿De qué manera empezó a reinar el primero de vosotros? ¿cómo se llamó? ¿qué origen tuvo su linaje? ¿cuáles fueron sus hazañas?”⁴¹

Hay un punto adicional en el que Grau coincide con una de las propuestas centrales de Codazzi y la Comisión, aunque nuevamente marca una distancia: la idealización del mestizaje. Si bien las élites neogranadinas veían el mestizaje como una solución utópica al problema de la purificación de las razas, para Grau constituía más un aspecto esencial de la población colombiana. “Yo trato que [sic] todas mis figuras tengan ciertas características de lo nuestro sin caer en el tipismo”, afirmó el artista durante una entrevista en 1978. Y añade: “nuestro país es de mestizos y el común denominador es la mezcla de las razas blanca, negra e indígena”.⁴² En contravía con la

⁴⁰ Ídem, p. 9.

⁴¹ Ídem, p. 30.

⁴² Herazo, Álvaro y Delfina Bernal, p. 4.



Fig. 2. “Familia de lo más principal de San Andrés de Pisimbala”.

segmentación racial de los personajes que aparecen en el *Álbum* de la Comisión Corográfica, las figuras representadas en *El pequeño viaje* parecen estar emparentadas entre sí, pese a proceder de diferentes regiones geográficas o estratos sociales.

Grau se aleja momentáneamente de Tierradentro para regresar a su nativa Cartagena con la siguiente secuencia dentro del texto; entre las páginas 10 y 15 visitará la geografía, la flora y la fauna de la costa atlántica colombiana. Estas láminas, fechadas del 30 de mayo al 4 de junio de

1974, demuestran que algunas de las preocupaciones temáticas de la sección anterior siguen presentes en la mente del autor. Dedicar, por ejemplo, una imagen a los “Cangrejos partenogénicos” (12) que emergen del caparazón roto de su madre, que podríamos tomar como una alusión directa a la destrucción del pasado que habíamos visitado en las páginas previas; también nos presenta las “Langostas autodestructivas al llegar a la edad adulta” (10), que se batan entre cabezas y patas cercenadas: la violencia del país encarnada en dos especies de crustáceos. El abuso al medioambiente es otra forma de violencia contra el pasado que se condena en esta sección: en las láminas 14 y 15 Grau muestra que la insolencia del ser humano frente a la naturaleza cobra dimensiones bíblicas al narrar que, tras talar “el último de los bongos que en un tiempo sombrearon la orilla oriental del río Sinú”, los habitantes de Montería fueron castigados por una mano divina: “A las 10 de la mañana comenzó a oscurecer como si fuera de noche. Las aves de corral y demás volátiles buscaban presurosas sus dormitorios y en cada casa se encendían los pabilos pues era tan grande la oscuridad que era difícil transitar”.⁴³ Es significativo que este castigo acontezca al cortar no solo “el último de los bongos” sino aquel que, “en un tiempo” inmemorial, hubiera sombreado la ribera del río. La naturaleza en *El pequeño viaje* tiene un carácter ancestral: la protección de la tierra equivale al respeto por el pasado.

El siguiente grupo de ilustraciones (16-24) nos trae de vuelta a Tierradentro. La lámina 16 muestra un mapa en el que la región de Tierradentro ha sido señalada con pinceladas rojas; en las palabras superpuestas sobre la imagen se lee: “Tierradentro presenta, en las cartas geográficas, la forma de un corazón al revés”.⁴⁴ Esta idea podría sugerirnos el corazón que se extrae del cuerpo de un ser vivo durante un sacrificio ceremonial y que nos permite asociarla a los rituales indígenas

⁴³ Ídem, p. 42.

⁴⁴ Ídem p. 16.

que Grau explora en las láminas siguientes. En la 18 se aprecia una cabeza humana sonriente que descansa sobre un plato, composición inspirada por el tópico renacentista de Salomé y Juan el Bautista y común a la obra general del pintor. La lámina viene acompañada del título “Vianda típica de la región de Barbacoas, Nariño”.⁴⁵ La página 20 contiene un solo texto, separado en dos secciones: la primera, dispuesta en sentido vertical, describe las costumbres de los indios y su apariencia física; la segunda, horizontal, explica los “encantamientos producidos por la semilla del helecho y sus propiedades”. Las últimas dos imágenes de este grupo (21 y 22) se ocupan del famoso “Hombre de Otavalo” que fue supuestamente hallado en esta población ecuatoriana durante la década del cincuenta. Pese a que en principio se estimó que estos restos podrían corresponder a un individuo con más de 28.000 años de antigüedad, hoy en día se acepta que no pueden tener más de 500 años. Esto sin duda habría contrariado mucho a Grau, quien le dedica al hallazgo un minucioso texto de estilo enciclopédico que enmarca una reproducción rotunda, pesada, del cráneo fósil.

La siguiente lámina (23) representa el inicio de una nueva etapa del viaje. En Santa Helena, Antioquia, aparece una mazorca que se deshace en líquido sobre la tierra fértil de la “Vereda del Placer”. El erotismo del conjunto no podría ser más explícito. La visita de Grau a Antioquia no representa más que un escalón intermedio en los viajes de Grau entre sur y norte de Colombia, pues a partir de la página siguiente se da inicio a una nueva serie (imágenes 24 a 29) que nos traslada al Cabo de la Vela en la Guajira colombiana. La escala cromática está dominada por el azul intenso de los cielos y el océano. Mientras que en la Guajira “real” podemos hallar numerosas comunidades indígenas rodeadas por pueblos y ciudades modernas, en la Guajira de Grau habitan

⁴⁵ Este título resulta hoy terriblemente mórbido: los grupos al margen de la ley que se establecieron en Barbacoas durante las últimas décadas del siglo XX solían decapitar a sus víctimas.

los animales del pasado junto con los del presente: por ejemplo, la “Dendrocygna pterodáctila” (25), un dinosaurio, convive con el “Pez diablo” (28) de nuestros días, cuya disección aparece relatada en el texto complementario de la página. Una de las láminas más interesantes del libro está presente en esta sección: la “Venus de la Guajira” (26) muestra tráqueas de tiburón transformadas en torsos femeninos. Junto a las pelvis de Tierradentro o el cráneo del hombre de Otavalo, Grau nos presenta aquí otro elemento óseo que alude a la maternidad, a la fecundidad, al origen. Es también probable que esta fuera la última ilustración completada por el autor dentro del libro: no fue publicada en la primera edición y es la única en toda la obra que conserva los trazos originales a lápiz para las figuras y los textos, que por regla general aparecen resaltados en tinta china.

Cierra este grupo de láminas el segundo “Consejo para viajeros en la zona tórrida”, que en este caso nos presenta una lustradora de la marca *Dandy Shiner* reimaginada como “Máquina para pisar cucarachas” que parece estar en perfecta sintonía con las Instrucciones cortazarianas de *Historias de cronopios y de famas*.⁴⁶ Con el rótulo de “Consejos”, Grau presenta una serie de estrategias para defenderse de alimañas tropicales que parecen salidas directamente de las páginas de Alfred Jarry:⁴⁷ la lámina 19, por ejemplo, sugiere el uso de dos artefactos bautizados “Tercera mano para repeler insectos y máquina para matarlos después”; son imágenes que delatan el vínculo estético entre Grau y movimientos de vanguardia como el dadaísmo o el surrealismo. También dan

⁴⁶ Es razonable imaginar que el título de la lámina fuera inspirado por el libro de Cortázar, publicado más de una década antes de que Grau empezara a trabajar en *El pequeño viaje*. Cf. “Instrucciones para matar hormigas en Roma” [Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, pp. 22-24.]

⁴⁷ En su obra “Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien” (publicado de manera póstuma en 1911), Jarry describe una nueva ciencia dedicada a estudiar las excepciones que gobiernan cada evento en el universo, haciendo de la vida una suma de eventos extraordinarios [pp. 15-16]. Tras su muerte, se fundó en París el “Collège de ‘pataphysique”, que reunió a artistas como Jacques Carelman, Max Ernst y Marcel Duchamp, principales responsables de la transmisión de los conceptos patafísicos a las artes visuales. Es probable que, en el contexto latinoamericano, el principal responsable de la difusión de las ideas de Jarry haya sido Julio Cortázar.

cuenta del poder transformador de la realidad que posee la mirada del artista: como ocurre en el caso de los pintores al servicio de Mutis, las plantas se transforman para destacar los elementos más curiosos; como hicieran los funcionarios de la Comisión, el paisaje es testimonio de lo que hubo, lo que hay y lo que podría haber.

La lámina 30, que nos presenta una pluma de pavo real en cuyo centro se revela un ojo inquisidor (figura 3), marca la aparición del primer “espejismo”, término que en *El pequeño viaje* estaría asociado con imágenes que invitan a la prudencia del viajero. El objetivo de los “espejismos”, a mi modo de verlo, es llamar la atención al explorador frívolo que se deja perder en los caminos del hedonismo. La lámina 32, por ejemplo, muestra a una mujer que, a la manera de Baco, está coronada con dos racimos de uvas que crecen entre su cabello. Grau identifica a esta figura seductora como “La guía”. En otro de los “espejismos”, encontramos una advertencia: “No dejarse llevar por espejismos. Otra pista falsa—otros guías”,⁴⁸ junto al retrato de una mujer entredormida que se protege del acoso de un ejército de colibríes con la frágil membrana de un mosquitero. Lo femenino, así como las representaciones del vuelo, son elementos comunes a los “espejismos”. La lámina 30 nos presentaba antes una pluma de pavo real, la 32 una mariposa y la 35 los colibríes; son todas figuras vivamente coloreadas, delicadas, que refuerzan la atmósfera etérea de este grupo de páginas.

Entre los espejismos hay dos imágenes bastante peculiares, fechadas en los meses de junio y julio de 1974. La página 33 muestra la cara ensombrecida de una lechuza, rodeada por un texto que relata dos mitos tradicionales del folklore latinoamericano: la madre monte y la llorona. Grau titula a esta lámina “Espantos que asolan al viajero y sus peligros”. En la imagen siguiente el autor

⁴⁸ Grau 1984, p. 35.

plantea una relación entre el mito de la llorona y la realidad al reproducir en detalle una “Mendiga ululante”. La composición de esta pintura remite de forma inevitable a Goya y sus pinturas negras; como el pintor español, se alude aquí a la leyenda popular para resaltar los horrores de la vida cotidiana. Después de este grupo aparece un nuevo “Consejo para viajeros en la zona tórrida” (lámina 36), encargado otra vez de la protección contra las alimañas tropicales; en este caso propone el uso de insectos para defenderse de las serpientes.

A continuación, Grau nos llevará al interior del Amazonas y, de ahí, a Bolivia, Chile, Argentina y México. Nos presenta un mundo tropical voluptuoso, lleno de exotismo, con animales fantásticos y paisajes paradisiacos; este grupo de imágenes, fechado desde julio de 1974 a enero de 1975, incluye la mayor cantidad de láminas inéditas de la segunda edición (37 a 47).

Las imágenes 37 y 39 de esta serie se ocupan de la descripción de un árbol, primero a nivel verbal (Grau dedica un texto juguetón a las acepciones que la palabra “tronco” tiene en Colombia) y luego con una alegoría del árbol del caucho como torso masculino desnudo; las líneas sinuosas que cubren el cuerpo y las gotas viscosas de látex que resbalan por la corteza cargan a la imagen de un erotismo singular. Las imágenes 38, 45, 46 y 47 presentan motivos animales. “El antiguo viejo sapo del alto Amazonas” (38) y “Ave rapaz doméstica: Leticia Chlorophilia” (47) son muy interesantes pues representan animales ficticios acompañados por textos repletos de humor. Por ejemplo, en el extenso escrito que acompaña esta lámina, se apunta que “los loros pertenecen a un grupo muy antiguo que muestra cierta afinidad en su anatomía y costumbres con las palomas y ‘cuckoos’[...]. Tribus primitivas los han usado como ‘pets’ desde tiempo inmemorial”. Grau cierra el texto con un *punchline*: “No hables nunca como un loro. Te expones a encontrarte con otro loro

igual”.⁴⁹ Esta es la versión más desenfadada de Grau en todo el libro y contrasta con el tono enciclopédico de otras páginas, la solemnidad de la sección dedicada a Tierradentro o la violencia de sus representaciones de la fauna del Caribe.

La lámina 42 contiene el principal texto lírico dentro de la obra, una “Letanía amazónica”; como anuncia el título, es un escrito sustentado principalmente en el paralelismo y la repetición. Como ya he indicado, la tapa de la primera edición de *El pequeño viaje* estaba decorada por la forma de una mano sobre la que se trazaban los puntos cardinales, como si se tratara de una rosa de los vientos; esto tiene sentido en cuanto es la mano el instrumento que le permite a un artista navegar por la vastedad del lienzo. La “Letanía” parece hacer referencia a esta imagen cuando Grau escribe

Oriente: este, levante, naciente
Occidente: oeste, poniente
Sur: mediodía, austral
Norte: septentrión, boreal.⁵⁰

El autor desarrolla el texto aplicando variaciones paralelísticas que, al estilo de las cantigas galaicoportuguesas, desarrolla el tema de la ausencia del ser querido; a medida que la invocación va teniendo efecto los versos se deshilvanan, hasta deshacerse por completo cuando la presencia de este se consuma:

Estoy aquí como si estuviera contigo
Estoy aquí como si estuviera contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo

⁴⁹ Grau 1984, p. 47.

⁵⁰ Ídem, p. 42.



Fig. 3. “Otro espejismo”.

Estoy aquí creyendo que estoy contigo
Estoy aquí creyendo que estoy contigo
Estoy aquí creyendo que estoy contigo
Estoy aquí sabiendo que estoy contigo
Estoy aquí sabiendo que estoy contigo
Estoy aquí sabiendo que estoy contigo
Estoy aquí pensando que
Estoy aquí pensando
Estoy aquí
Estoy
Contigo!⁵¹

⁵¹ Ibid.

Las láminas 43, 44, 45 y 46 remiten al espectador a territorios fuera de Colombia. Las dos primeras son de orden paisajístico y capturan vistas exóticas, muy representativas de sus respectivos países: la playa de Ipanema en Río de Janeiro (43) y las cumbres de los Andes bolivianos (44). Son composiciones que, como los panoramas de la Comisión Corográfica, corresponden a la imaginaria de las postales turísticas. Las ilustraciones 45 y 46 reproducen en páginas consecutivas los “Pájaros carniceros entre Chile y Argentina” y un pavo o “guajolote” mejicano. El contraste entre las imágenes es llamativo: mientras los “carniceros” exhiben rasgos aterradores y dientes afilados, el “guajolote” se suspende inerte del techo de una lonchería, listo para ser devorado.

La última parte del texto (páginas 48 a 52) no tiene un centro geográfico determinado, pero sí parece apegarse a otro de los ejes temáticos favorecidos por Grau a lo largo de su obra: lo oculto. Las ilustraciones 48 y 50, por ejemplo, abordan la preparación de sahumeros para proteger al viajero. En la 48 Grau describe el proceso de quemado de “las 7 hierbas”, que produce la espesa nube de humo que domina la mayor parte de la página. Las tonalidades de esta sección se enfrían considerablemente respecto de las páginas dedicadas a la Amazonía: predominan coloraciones pálidas y los tonos grisáceos. La lámina 50 describe la “Melisa” o toronjil, “secreto para curar maleficios”, pues produce “81 fruticas de lágrimas de Cristo”;⁵² esta imagen parece proteger al lector de la aparición inesperada de seres míticos como el “Forasquín del monte” (figura 4) o las brujas que el artista relaciona con los cuentos escuchados a sus ayas sobre Mahates.⁵³ El deseo infantil de viajar a este pueblo se materializa así en las páginas del *El pequeño viaje*: solo en la geografía de la Colombia mítica por la que se desplaza Grau puede integrarse su infancia con su

⁵² Ídem, p. 50.

⁵³ Ídem, p. 52.



Fig. 4. “Forasquín del monte. Cuentos de las ayas de Mahates, Canal del Dique, Cartagena”.

adulterez, coexistir lo real con lo fantástico, complementarse la historia con la ficción. Es un viaje en el mismo tren que conduce al lector a Macondo por primera vez.

El pequeño viaje se acaba de una manera brusca con la “Levitación de santa Sofía de Tenjo” (53), una lámina inconclusa sin fecha ni texto. Pueden adivinarse las formas de una quebrada rodeada por helechos, pero no aparece nada más. ¿Nos presentaría en el medio de la quebrada, como parece sugerir el título, una figura femenina a la Remedios la bella? ¿La santa a la que alude

el título sería la mártir Sofía de Egipto, decapitada en tiempos del imperio romano? Ambas posibilidades habrían funcionado de manera coherente dentro de la visión de Grau.

Pese a este cierre abrupto, no considero que ninguna de las dos ediciones del libro pueda entenderse como una obra “incompleta”, incluso tomando en cuenta las adiciones al texto de 1984. El propósito de *El pequeño viaje* se cumple de manera satisfactoria con ambas versiones: establecer un paralelo entre el conocimiento y el sentimiento del país mediante una exploración del territorio que, pese a ser estrictamente estética, se apoya en las mismas pautas visuales empleadas por la exploración científica. Antes que seguir los pasos de Mutis y Caldas y tratar de aproximarse a la naturaleza desde la objetividad absoluta, Grau observa con detenimiento a través de lo fantástico, lo mítico y lo autobiográfico; antes que seguir los pasos de Codazzi y entender a la nación como una promesa por cumplirse, Grau reflexiona respecto de la promesa incumplida a la nación indígena. Con quien sí parece coincidir es con Humboldt y su invitación a descubrir, a través del ejercicio artístico, aquellas maravillas que el contacto racional con la realidad se empeña en esconder.

V. El puerto

La Colombia que Grau conoce, aquella que manifiesta querer olvidar en la página introductoria del pequeño viaje, está dominada por dos paisajes diferentes: por un lado, el país dinámico que se extiende en sabanas verdes cultivadas con esmero; por el otro, el letárgico que se echa a tomar el sol con las iguanas en una playa caribeña. El de la formalidad andina y el de la informalidad costeña. El de las divisiones políticas irreparables y el de la naturaleza voluptuosa.

Estas dos versiones del paisaje son posibilidades antagónicas de lo que en términos generales constituye un mismo país, y que apenas sostiene el delgado hilo del río Magdalena. *El pequeño viaje* representa un esfuerzo por consolidar una idea que, en la realidad, se encuentra severamente fragmentada. El que las imágenes creadas por Grau se encuentren contenidas en las fronteras de un libro no basta para que el conjunto sea coherente: prueba máxima de ello es el fracaso del *Álbum* de la Comisión Corográfica como proyecto para consolidar una visión armónica de país. La estrategia de Grau para encontrar dicha armonía es establecer un diálogo entre la Colombia subjetiva, afectiva y sensorial, con la objetiva, factual e histórica. El lenguaje que utiliza es híbrido, tanto en términos pictóricos como literarios: aunque el paisaje que presenta el texto es totalmente fantástico, Grau echa mano de convenciones del dibujo científico, como los ya mencionados sellos de la Expedición Botánica, para legitimar su existencia. De la misma manera, los textos descriptivos se valen de recursos académicos como las notas al pie (p. 1), el uso del latín (pp. 2 y 48), la referencia o cita de otros autores (pp. 29 y 47), la estadística (pp. 42, 43 y 51) y la entrevista (pp. 14, 16, 20, 37, 50); sin embargo, detrás de esta fachada positivista el autor oculta, entre líneas, elementos de estricto carácter literario. Dicho de otra manera, para que la Colombia de *El pequeño viaje* sea posible, lo intangible se sostiene en un andamiaje hecho de elementos tangibles.

Un buen ejemplo de esto es la “Eumomota superciliosa” (figura 5). El título de la lámina corresponde al nombre científico del torogoz o barranquero, un pájaro común en el norte del país; en la lámina Grau nos presenta una reproducción fiel de esta especie, usando los trazos, colorido y volúmenes que podríamos encontrar en un manual de ornitología, pero incluye una primera disociación de la “realidad”: la presencia del par de manos poderosas (marca de la casa en la pintura de Grau) en que se han transformado las patas del ave. A continuación se describen de manera minuciosa los hábitos del pájaro, destacando su capacidad para imitar sonidos; sin embargo,

Grau reserva un par de líneas para afirmar que, cuando los miembros de esta especie se enzarzan en “duras y mortales peleas”, quien resulta ganador es “el que más grite”. Esta analogía con la conducta humana nos permite, como las manos injertadas en el pájaro, establecer una relación entre el mundo subjetivo, confeccionado por el artista, y el objetivo, en que habitamos. Como afirma con lucidez Bélgica Rodríguez, *El pequeño viaje* es “un libro de ciencia ficción en el que todo lo que se plantea es propio de una voraz realidad”.⁵⁴

La importancia que tiene la literatura dentro del funcionamiento general de la obra es otro aspecto en el que conviene profundizar. Rodríguez describe a Grau como un artista que, desde sus inicios, se propuso “convertir asociaciones literarias en asociaciones visuales no interpretativas, que resulten en un diseño y una estructura unificada”.⁵⁵ Estas “asociaciones literarias”, como se mencionó antes, no distan demasiado del arquetipo real-maravilloso con que García Márquez se enfrentó a los mismos paisajes. Como le sucediera a Gabo, el estilo con que Grau se distinguió entre sus contemporáneos desarrolla una experiencia del mundo en la que lo fantástico se compagina de manera “orgánica” con lo físico; todo hace parte de una misma naturaleza que no conviene violentar. Grau entiende, en línea con lo que expone Alejo Carpentier en su prólogo para *El reino de este mundo*,⁵⁶ que no conviene forzar la manifestación de lo fantástico en la obra de arte sino reaccionar ante los aspectos fantásticos de la realidad. Carpentier ilustra, al presentarnos a un André Masson atribulado ante la tremenda potencia de la vegetación en Martinica, las dificultades que aguardan a cualquier pintor que ose enfrentarse a la naturaleza del trópico; antes que un “burócrata” que fuerza fórmulas sobre lo real para intentar ver lo que se le niega, el artista

⁵⁴ Rodríguez, p. 46.

⁵⁵ Ídem, p. 32.

⁵⁶ Carpentier, p. 14.



Fig. 5. “Eumomota superciliosa”.

debe conseguir que lo maravilloso se suscite desde la misma realidad,⁵⁷ esforzarse por encontrar lo invisible en lo visible. O como el propio Grau decía: no pintar como ve, sino “como quisiera estar viendo”.⁵⁸

⁵⁷ Ídem, p. 15.

⁵⁸ Montaña, “Música de líneas por Enrique Grau”, s.p.

Sorprende que Humboldt estuviera pensando en estos mismos términos un siglo antes que Carpentier. En *Cosmos*, el Barón advierte que el hombre no debe intentar resolver los problemas naturales a través de “las diversas manifestaciones de la actividad intelectual” ni de “la exploración de acciones estéticas usando los poderes de la mente”, sino a través de “la contemplación de objetos naturales para así estimular un amor puro por la naturaleza”.⁵⁹ Sería reductivo afirmar que lo que relaciona las ilustraciones de Grau con las de los pintores de la Expedición Botánica era un interés común por registrar una naturaleza desconocida; tendríamos que hacer la distinción, más bien, entre los artistas-funcionarios de la Expedición (burócratas máximos dentro de la concepción de Carpentier) y los artistas que, como Grau y García Márquez, estudiaron la naturaleza desde una postura más afectiva que mimética.

A partir de estos aspectos surge una inquietud esencial para *El pequeño viaje*: ¿cuánto de nuestra interacción con un espacio desconocido se afinca en lo estético y cuánto en lo documental? ¿Hasta qué punto nuestro afecto nos permite —o nos impide— identificar *lo real*? En la introducción al texto, Grau propone que hasta en empresas decididamente científicas como las Expediciones Botánicas tendría que haber existido un componente afectivo. Grau imagina, por ejemplo, que el “goce” de la naturaleza se adueña los exploradores, tergiversando de esta manera la pretendida objetividad que debería caracterizar sus pinturas. Siendo la Expedición Botánica una empresa mercantil, parece lógico pensar que para Mutis el valor de una planta residía por necesidad en sus posibilidades comerciales; las láminas de su gabinete, por otra parte, podrían ser consideradas “bellas” siempre y cuando consiguieran reducir los aspectos más importantes de la naturaleza y simplificarla para un botánico. Los alardes estilísticos de Matís y los demás pintores de la Expedición, tan admirados por sus contemporáneos, profundizan la brecha entre cada planta

⁵⁹ Humboldt, *Cosmos*, Vol II, p. 371.

y el mundo real; sin más contexto que la descripción científica, es imposible aceptar estas imágenes, por más que correspondieran a especies reales, como seres vivos; el paraguas y la máquina de escribir coinciden sobre la mesa de disección, pero los sabemos artefactos de otro mundo con los que es casi imposible establecer una relación emocional. No podríamos decir lo mismo, claro está, de las mariposas amarillas de Gabo o los crustáceos de Grau. En medio del descreimiento sistemático del siglo XIX es Humboldt, de la mano de los románticos alemanes, quien recuerda que en lo más profundo de la naturaleza existen elementos que eluden el poder de penetración de los instrumentos científicos. Para que lo maravilloso se revele en nuestro mundo hace falta, como apunta Carpentier, *creer* en lo maravilloso.⁶⁰

Esta idea revolucionaria antecede en realidad por mucho a las expediciones botánicas en América. Los cronistas de Indias integran elementos literarios a sus narraciones; registran con meticulosidad fenómenos fantásticos; recorren el territorio en busca de lugares míticos en los que el paisaje americano los invita a creer.⁶¹ Curiosamente, Grau parece haber experimentado algo similar durante sus viajes por el continente: la naturaleza le confiere un talante místico. En una de sus últimas entrevistas confiesa:

Durante 50 años fui ateo absoluto, pero cuando fui a islas Galápagos quedé maravillado, tuvo [sic] un impacto enorme espiritualmente porque sentí el equilibrio de la naturaleza, sentí que era organizado por una fuerza mucho mayor que gobierna todo el universo y comencé a sentir a Dios.⁶²

En los últimos años de su vida Grau se dedicó por completo a Cartagena, preocupado por dejarle una herencia artística significativa, al estilo de lo que Fernando Botero hizo para Medellín.

⁶⁰ Carpentier, p.16.

⁶¹ Para una exploración más profunda de los temas fantásticos y literarios en los textos del periodo de la conquista, conviene consultar la *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo* de Horacio Becco.

⁶² Morales, Hollmann, s.p.

Durante la década del noventa desarrollará tres proyectos de gran escala: el telón del Teatro Heredia, el mural *Aquelarre en Cartagena* y su escultura *San Pedro Claver con un esclavo*. Pese a que las tres obras se convirtieron rápidamente en referentes del paisaje cultural de la ciudad, la ubicuidad de Grau en Cartagena despertó voces de protesta. En 1999 apareció una columna en el periódico *El Tiempo*, el diario de mayor tiraje en el país, como reacción anticipada a la inauguración de la estatua de San Pedro Claver. Juan Camilo Sierra, su autor, critica con dureza la obra plástica de Grau y repasa de manera minuciosa la forma en que juzga que el artista “logró imponer su mal gusto y estilo amanerado y grotesco” a la ciudad. “Enrique Grau a la historia [sic] como un artista mediocre y como un detractor de Cartagena”, sentencia el autor en el último párrafo.⁶³

Otro de los planes de Grau que no halló oídos ni voluntades receptivas fue la fundación de una casa-museo en Cartagena, en donde se habría de exhibir una colección de más de 1300 obras propias y de otros artistas. Grau murió antes de definir con certeza qué se iba a hacer con esta donación y la administración del proyecto quedó en manos de una fundación dirigida por su hermano Rafael. La fundación tocó puertas, contactó a personas notables de la ciudad y buscó apoyo de la empresa privada, sin mucho éxito. En un esfuerzo final (y no poco desesperado) se organizó una rueda de prensa con medios de comunicación de todo el país para tratar de generar algún interés por el legado del artista; el evento pasó desapercibido. Finalmente, decepcionado y exhausto, Rafael Grau traspasó el control de la fundación a una junta directiva que, sin tardanza, empacó las obras y las llevó a la antigua residencia del artista en Bogotá.

⁶³ Sierra, s.p.

El pequeño viaje del Barón Von Humboldt es otro aspecto del legado de Enrique Grau que los colombianos nunca entendimos del todo bien. El texto fue impreso solo dos veces y es bastante difícil de encontrar por fuera de bibliotecas especializadas. No debería ser así. *El pequeño viaje* es una obra singular en la historia del arte colombiano: el testimonio de un artista que consiguió, como García Márquez, lo que ni Mutis, ni Codazzi, ni Ariza ni ningún otro explorador de la naturaleza del país pudo: hacer de Colombia un espacio coherente.

Capítulo 5

Espacio negativo

Ethel Gilmour llegó a Medellín en 1971 en busca del amor. Bajo la luz del trópico surge de repente el contorno serrado de las montañas, el contorno aterciopelado de las flores, el contorno tibio del cuerpo de su esposo; su pintura, hasta entonces abstracta, empieza a afianzarse en estas formas de la naturaleza y de la plenitud. En menos de una década Colombia se convertirá en un país de balas, bombas y violencia. Muy a pesar de la artista, el espacio negativo entre sus figuras empezará a cobrar protagonismo: sin proponérselo, Gilmour terminará pintando el escenario de una tragedia que se ha ido tragando poco a poco el mundo a su alrededor.

“La naturaleza”, como señala Schelling en su poético discurso sobre el arte, “no es una masa inerte; y a quien pueda comprender su vasta sublimidad se le revela como la fuerza creativa del universo: anterior al tiempo, eterna, siempre activa, insufla de vida a todas las cosas sin importar si son o no pereceras”.

ALEXANDER VON HUMBOLDT,
COSMOS

I. Espacio del afecto

En 1994, como parte de la documentación requerida para solicitar una beca de la fundación Guggenheim, Ethel Gilmour de Uribe escribe un esbozo autobiográfico titulado “Mi mundo en Medellín”. El texto empieza así:

Durante los últimos 22 años he vivido, amado y pintado en Medellín, Colombia.¹

Esta frase introductoria es testamento de una precisión de buen poeta; en ella se encierran los elementos claves de una obra tan compleja y extensa como la que dejó tras su muerte. Las sutilezas de la vida cotidiana (lo *vivido*), la devoción absoluta por su esposo (lo *amado*) y la atención al paisaje cambiante del país (lo *pintado*) son los tres pilares en que se sostiene su producción pictórica.

¹ Gilmour, “Mi mundo en Medellín”, p. 22.

Gilmour nació en Cleveland en 1940, pero casi de inmediato se mudó con su familia a Charlotte, North Carolina, en el sur de los Estados Unidos. Sus padres, muy solventes económicamente y de una marcada tendencia liberal, la criaron en un mundo en el que los privilegios sociales, culturales y económicos que venían con la raza nunca disiparon la conciencia de otra realidad: la de las leyes de Jim Crow, la segregación y las heridas sin sanar de la guerra civil. En consecuencia, Gilmour y sus hermanos compartieron un saludable interés por el activismo y el servicio público, fortalecido por el acceso a la educación universitaria y un voraz apetito literario. Su noción de la vida en el sur estaba formada tanto por las experiencias cotidianas como por sus lecturas de William Faulkner, Tennessee Williams o Eudora Welty;² es probable, de hecho, que Gilmour hubiese considerado una carrera como escritora antes de decidirse por la pintura.³

Vivir en el sur también propició una conexión emocional, temprana y permanente, entre la artista y la naturaleza. La familia Gilmour solía pasar los veranos en los Apalaches, entre cimas pedregosas arropadas bajo los colores cambiantes de los árboles. En las cartas que escribía desde Colombia, Ethel preguntaba a su familia por los matices del paisaje, enfatizando lo mucho que extrañaba notar el cambio de las estaciones en las hojas; sin embargo, las cimas suaves de las montañas que recortan el horizonte en Medellín terminaron por sustituir los paisajes de Montreal y Black Mountain. Cualquier cosa que evocara estos paisajes complacía a Gilmour, que se consideraba “feliz con las montañas y con todo lo que fuera simple”.⁴

² Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 14.

³ En *Flores para Ethel Gilmour*, libro publicado el mismo año de su muerte, se reunieron algunos “poemas de juventud” de su autoría, que dan cuenta de la preocupación de la artista por la mirada y el sonido. Si se lee muy entre líneas, también es posible encontrar indicios de una sensibilidad interesada en la complejidad de las emociones y cómo estas contrastan con la naturaleza.

⁴ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 14.

La llegada de la artista a Colombia significó la culminación de un viaje de más de 15 años. La primera parada fue Decatur, Georgia, en donde cursó sus estudios universitarios. De allí se mudó a Nueva York para estudiar una maestría en arte en el prestigioso Pratt Institute, en donde conocería a George McNeil, su mentor, y se enfrentaría por primera vez a la vida lejos de la familiaridad del sur. Desde Nueva York se embarcó a París, en donde tomó algunos cursos en la Sorbona y fue testigo de los eventos de mayo del 68; de ahí iría a Rusia, a España y a Bolivia. Pero debemos regresar a Francia pues fue ahí, mientras subía a un tren rumbo a Moscú, que conoció al colombiano Jorge Uribe.

El amor por Jorge se convertirá, a partir de este momento, en el centro gravitacional de la vida de la artista. Hace un retrato de Jorge al óleo durante sus meses juntos en París. Viaja con Jorge y sus amigos por Normandía. Después, cuando han tenido que separarse y Jorge se encuentra de vuelta en Medellín, Gilmour le envía un autorretrato en el que lleva prendido en el pecho un pesado broche con la silueta de su amado. Para poder comunicarse con él en una lengua distinta del francés escolar que ambos chapuceaban, viaja a Madrid para aprender español; desde allí, persuadida por la constancia de su correspondencia, la artista decide viajar a Suramérica para verlo. En 1970, Gilmour acepta una oferta como profesora en Cochabamba, Bolivia, convencida de que La Paz,⁵ el lugar a donde aterrizaría su vuelo, estaba en la misma vecindad andina de su Jorge. La desilusión al conocer la distancia real es ostensible; “[están] las montañas entre tú y yo”, se lamenta en la carta que le remite a Jorge al llegar, aunque tampoco “son muy altas”.⁶ Después de seis meses

⁵ Quien relata esta historia inicialmente es Elkin Restrepo, asegurando que Gilmour creía que Bolivia y Colombia eran parte del mismo país [p. 38]. Imelda Ramírez, amiga íntima de la artista y principal experta en su obra, deja claro que Ethel sabía que se dirigía a un país distinto y que simplemente había subestimado la distancia que la separaba de hasta Colombia.

⁶ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 14.

en Bolivia, Gilmour y su amado se reencuentran por fin en Cartagena, y en 1971 se establecerán definitivamente en Medellín.

No creo que sea posible imaginar una ironía más grande: la artista que más atención prestó a la violencia colombiana de finales del siglo XX llegó al país pensando que La Paz y Colombia hacían parte de una misma cosa.

II. El espacio entre las cosas

La autobiografía que Gilmour redactó para la fundación Guggenheim continúa así:

Cuando llegué a Medellín, Colombia, en 1971, era una ciudad hermosa y tranquila. Lentamente, con el pasar de los años, su luz, su color, y finalmente sus símbolos se hicieron parte de mí.⁷

Antes de venir a Colombia, el grueso de su obra se había desarrollado entre las márgenes del expresionismo abstracto, corriente a la que se había adherido siguiendo a McNeil, su maestro en el Pratt Institute. La filiación a un estilo que se consideraba “superado” para aquella época⁸ la llevó a rechazar, al menos en un principio, la concreción extrema del arte pop que había capturado la atención de sus compañeros de clase. La llegada a Medellín la obligará a replantear por completo su manera de ver. Para Jorge, su esposo, la vida en el trópico “la va cambiando, aunque ella no

⁷ Gilmour, “Mi mundo [...]”, p. 22.

⁸ Fernández, Carlos Arturo, “Vida y obra: Ethel Gilmour”, p. 69.

quiera”;⁹ es el choque con una realidad que, antes de poder ser apropiada a través de la pintura, se fue apropiando poco a poco de quien la pintaba.

Bañada por la luz suave que proyecta el sol sobre las montañas, y por la luz suave que proyecta el amor sobre la vida cotidiana, Gilmour empieza lo que Imelda Ramírez caracteriza genialmente como una “conquista por las formas materiales y por un estilo propio de hacerse a ellas”:¹⁰ una cruzada estética por ver a Colombia la condujo, como a los demás artistas que he estudiado en este libro, a utilizar la pintura como un método de exploración de la naturaleza. Gilmour pintó sus guayacanes y catleas con la misma meticulosidad con que los pintores de la Expedición Botánica trazaban los contornos de estas plantas en las láminas de la *Flora mutisiana*. Gilmour representó a los miembros de las clases emergentes de la Medellín de fines de siglo con la misma atención con que la Comisión Corográfica registraba a los “notables” de las diferentes regiones del país. Gilmour pintó espesos nudos de montañas en los que se escondían, como dentro de un nido, los mismos pueblitos blancos que tanto admiraba Gonzalo Ariza. Por último, Gilmour supo, como Enrique Grau, que para representar cabalmente a Colombia era necesario establecer un diálogo entre el paisaje exterior y el paisaje interior del artista. En este sentido, la obra de Ethel Gilmour funciona como un repaso de todas las aproximaciones al espacio de Colombia que se han presentado aquí.

Esta “conquista de las formas” funciona, para Gilmour, a partir de la proximidad. No es ella quien debe recorrer la geografía colombiana buscando qué pintar; son los objetos los que parecen acudir al campo gravitacional de la propia artista. Sus primeras obras en Colombia se centran en los objetos con que se cruza en el diario vivir: el mobiliario de la casa, un santo de

⁹ Uribe, Jorge, “Ethel Gilmour, influencias en su pintura y proceso para pintar”, s.p.

¹⁰ Ramírez, Imelda, *Visita: la obra de Ethel Gilmour*, pp. 103-104.

madera, una maceta con una orquídea (fig. 1). La pintura para Gilmour era “un diario de todo lo que acontecía”,¹¹ explica Jorge; un estudio permanente de modelos que, para una pintora que había cerrado filas alrededor del abstraccionismo durante su etapa formativa, marcaba una ruta definitiva hacia la figuración. La frontera que separa los objetos entre sí, el contorno mismo de las cosas, debe aprenderse a ver. Quizá haya sido la luz y los colores; quizá haya sido el amor; quizá haya sido el hecho de descubrirse, por primera vez en su vida, arraigada a un lugar y a unos objetos concretos lo que la persuadió de cambiar su rumbo artístico. Lo cierto es que tras mudarse a Colombia su obra se fue poblando poco a poco de cosas tangibles, que se empiezan a repetir y a integrar en un estilo, *su estilo*, que, como observa Imelda Ramírez, nunca se separó de aquellos aspectos autóctonos de la cultura del país.¹² Esto hace de Gilmour, más allá de los avatares de su vida antes de conocer a Jorge, una pintora colombiana en el más estricto de los sentidos.¹³

Con el tiempo, estas obras enfocadas en lo doméstico conformaron un conjunto al que la artista se refería como “No ficción” y que sirvió como base para elaborar la instalación *El pueblo y el guayacán* consignada en el Museo de Antioquia. La importancia de estas primeras imágenes va más allá de lo anecdótico, pues nos permiten establecer una suerte de iconografía de las formas características de Gilmour, que a menudo perdían su asociación directa con la realidad para encarnar, mejor, las convenciones abstractas que conforman un lenguaje.¹⁴ La artista repetirá estas “formas” a lo largo de su carrera, estableciendo secuencias, signos y claves que enriquecen cada cuadro con diferentes niveles de significación. Es así, por ejemplo, que podemos rastrear los

¹¹ Uribe, Jorge, “Ethel Gilmour, influencias [...]”, s.p.

¹² Ramírez, Imelda, “Ethel Gilmour y su inicio en Medellín”, s.p.

¹³ Para el investigador Fernando Mora, “nadie como Ethel llegó a conocer el paisaje antioqueño, la vida de los pueblos, las artesanías, el arte religioso” [s.p.].

¹⁴ Ramírez, Imelda, *Visita* [...], pp. 65-66.



Fig. 1. Gilmour, Ethel. Galletas Saltinas. 1972.

corderos que se repiten en los cuadros realizados durante la década de 1990, y que para entonces representan las víctimas de la violencia, hasta un cordero primordial, pintado en 1973,¹⁵ que debió de haber sorprendido a Gilmour en una iglesia o en el pesebre navideño de algún vecino. Las pinturas de los 70 no solo dan cuenta del desarrollo de una actitud frente a la realidad sino de la

¹⁵ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 25

construcción de un conjunto de signos que le permitiría, años después, vincular el espacio íntimo con un espacio público que se tornaba cada vez más violento, inestable e inhumano.¹⁶

Gilmour dio clases de arte durante los 37 años que vivió en Medellín, enseñando a sus alumnos el mismo método con que ella cruzó el océano entre la abstracción y la figuración. Solía llevar consigo elementos dispares, desordenados, que cargaba desde su casa hasta el aula: floreros, animalitos de juguete, un libro o una planta. Estos objetos se disponían después sobre un tapete o una colcha arrugada, con pliegues que se deslizaban como las faldas de las montañas antioqueñas. “Las clases”, resume Jorge, “se [basaban] en aprender a ver”;¹⁷ el reto no era ver La Realidad, con mayúsculas, sino la propia realidad. A menudo mencionaba a Proust para ejemplificar cómo es posible hacer cosas bellísimas sin abandonar nuestro lugar en el mundo; se trataba de un escritor que, al menos para Gilmour, no había hecho más que descubrir “su espacio, y la gente que entraba y salía”. Recomendaba a sus alumnos que, antes de pensar en emprender un largo viaje para pintar, recordaran que “cada uno de nosotros tiene su cocina y puede pintar su cocina”.¹⁸ La importancia de cada objeto, a fin de cuentas, solo podía entenderse a partir de su relación con el espacio circundante; para expresar cómo una cosa “era” había que reconocer primero todo aquello que la cosa *no era*.¹⁹ Marta Lucía Ramírez, una de las discípulas de Ethel en la Universidad Nacional, recuerda cómo en alguna oportunidad se acercó a un alumno para conminarlo a repetir el “dibujo mentiroso” que estaba realizando. El muchacho, que con seguridad estaba confundido por la idea de un dibujo “mentiroso”, no se daba cuenta que había representado las cosas ideales que pensamos

¹⁶ Ídem, p. 103.

¹⁷ Uribe, Jorge. “Ethel Gilmour y las clases de pintura”, s.p.

¹⁸ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, pp. 65-66.

¹⁹ Ídem, p. 44.

que nos rodean antes que la forma en que se manifiestan frente a nuestros ojos y nuestros sentimientos.²⁰ En este sentido, las formas que Gilmour “conquista” para su pintura habitan en el limbo entre el realismo puro y el carácter simbólico que les otorgan nuestros sentimientos; es también en la rendija abierta entre las dos posibilidades que reside la “honestidad” de una obra artística.

Es muy probable que esta noción esté inspirada, al menos en parte, por el contacto que Gilmour tuvo con el arte Pop durante sus días en el Pratt Institute de Nueva York. La mirada de la artista se interesa por objetos cotidianos que han sido producidos por la sociedad de consumo y que, además, reflejan algún aspecto de la cultura de masas, como los íconos religiosos, la ropa o las fotografías familiares;²¹ son elementos que pueblan de manera simultánea el hogar y los lienzos de la artista. Podemos entender a Gilmour como una coleccionista que entiende su pintura como el inventario de sus posesiones, y a sus posesiones como el archivo de referencias visuales que activa la inspiración artística; esta idea le imprime a su obra un matiz histórico bastante interesante, en particular si lo contrastamos con los principios del Pop. Para Gastón Bachelard, “coleccionar” es la práctica de afianzar la relación entre los objetos y la memoria.²² Al ingresar a los dominios del artista, el objeto pierde su carácter ordinario pues ha sido extraído para siempre del sistema de producción en masa: no va a ser desechado, intercambiado o vendido, sino que será preservado física y afectivamente por su propietario, inscribiéndose en la narración de la propia vida. En algunas de las pinturas tempranas de Gilmour estos elementos son representados a la manera de las *Campbell's soup cans* de Andy Warhol, con líneas simples sobre fondos monocromáticos que

²⁰ Ramírez, Marta Lucía. “Ethel Gilmour como pintora”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 19 de 2011, https://youtu.be/J3_2_RXWu6s. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

²¹ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, pp. 92-93.

²² Bachelard, p. 39.

resaltan su singularidad. Sin embargo, la artista se dio cuenta muy pronto que este estilo, antes que promover una relación afectiva con los objetos, ironizaba respecto de su impersonalidad, algo que contrasta con su experiencia de la cultura colombiana. En sus visitas a los pequeños pueblos antioqueños, Gilmour se maravilla ante las repisas con que las familias menos pudientes decoraban las salas de sus casas, exhibiendo con primor y orgullo, como en un altar, el conjunto de sus posesiones más preciadas. Si no es con el Pop, ¿con qué otro estilo podría representarse el paisaje doméstico colombiano?

Se ha establecido con creces la relación entre las obras de Matisse y Morandi y la de Gilmour;²³ la pincelada, la luz y el color son aspectos *plásticos* que, sin duda, la artista cultivó a partir de su estimación por la obra de estos artistas. Sin embargo, el aspecto *afectivo* que cobran los objetos representados por Gilmour tienen bastante más que ver con los “cuartos de maravillas” o “gabinetes de curiosidades” renacentistas, en los que cada cosa adquiría el valor de lo extraordinario, lo irrepetible, lo irremplazable (fig. 2). Este “poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil” que propusiera Walter Benjamin como característica fundamental del coleccionista, es también la seña inconfundible del trabajo de un verdadero artista: aquel que ofrece un “refugio al arte”²⁴ al rescatar estos objetos del espacio externo para emplazarlos y protegerlos en el interno. El poeta José Gabriel Baena, amigo personal de la artista, la describía como alguien que “vivía dentro de sí, y dentro de su casa guardaba en alacenas, en miniaturas, el propio mundo que se había construido afuera”.²⁵

²³ Uribe, Jorge, “Ethel Gilmour, influencias [...]”, s.p.

²⁴ Benjamin, p. 44.

²⁵ Baena, p. 50.



Fig. 2. Gilmour, Ethel. *No. 2* (serie Hotel de Sonsón). 1972

En este orden de ideas, la labor de un artista-coleccionista se entiende también como la de un individuo que puede, a partir de la mirada, establecer relaciones de semejanza y diferencia entre un objeto específico y otros similares. Una colección no puede contar con una sola pieza, así que su propietario debe definir los criterios que las relacionan entre sí; una colección tampoco puede contar con piezas infinitas, lo que obliga al propietario a discriminar entre objetos similares. Imelda Ramírez relata una anécdota divertida en este sentido. En alguna ocasión, durante una visita a la casa de Gilmour y su esposo, la artista le enseñó a Ramírez un caballito de madera que había acabado de comprar y le preguntó con orgullo si no coincidía con que tenía “cara de buena

persona”. Después de dejar que Ramírez lo estudiara un rato, Gilmour le contó cómo, tras elegirlo entre cientos de caballitos similares, el vendedor “no entendía su insistencia por llevárselo, si era el más feo”.²⁶ El misterio de aquel caballito que conseguía generar pasiones encontradas era un objeto de estudio perfecto para una artista obsesionada con plasmar las relaciones afectivas entre las personas y los objetos; ese espacio que separaba el caballito y el espectador, el espacio salvaje en donde podían correr los sentimientos con tanta libertad, es el espacio que Gilmour pretendía amaestrar a través del acto pictórico.

Aquí se puede trazar un paralelo muy significativo entre el trabajo de Gilmour y el de los pintores al servicio de José Celestino Mutis dentro de la Expedición Botánica, cuya labor fue, a fin de cuentas, coleccionar las formas naturales para luego “amaestrarlas” y facilitar su posesión a través de la pintura. Como los miembros de la Expedición, Gilmour también simplificaba los objetos para facilitar su legibilidad; las complejas estructuras “orgánicas” de las plantas (o los caballitos) se transforman así en convenciones y arquetipos. Desde la distancia, podemos entender estas formas, su conexión original con la naturaleza y su lugar dentro de un conjunto, que puede ser el herbario o la sala de una casa. También es importante recalcar que el punto de vista desde el que la artista estadounidense observa al país es común al de un español como Mutis o un alemán como Humboldt, que la hace más sensible a ciertas situaciones que los artistas locales, por costumbre o desidia, no podían o no querían ver. Gilmour llega a Colombia hablando un español precario, confundida por su geografía, sin mucho conocimiento de su historia; son condiciones que, antes que limitarla, la ubican en una posición privilegiada frente a la naturaleza. Desde allí,

²⁶ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, p. 24.

podrá construir una serie de impresiones que no coinciden con el tipo de imágenes de país a las que el público y, más importante, los artistas locales, se habían acostumbrado.

Encuentro que una de las señas distintivas de la obra de Gilmour es su disposición por ahondar, desde diferentes ángulos, en la enorme contradicción que significa vivir (y sobrevivir) en un país como Colombia. Su intento de comprender al país o a sus habitantes (esto es, saber o no si tienen cara de buena persona) la llevan a interiorizar muchas situaciones difíciles o dolorosas que, después de un periodo de maduración, pueden regresar al exterior en forma de arte. Resulta apropiado entonces que, antes de una cirugía particularmente riesgosa, Gilmour bromeara diciendo que los doctores se iban a sorprender cuando la abrieran “porque adentro solo van a encontrar flores y perfume”.²⁷ Esta imagen, digna de García Márquez, también alude a la deontología del coleccionista: en un mundo que está siendo avasallado por el horror, la indiferencia y el olvido, el interior del artista debe fungir como un refugio para la belleza.

Quizá el reto más difícil al que puede enfrentarse un artista es encontrar la manera más adecuada de restituir aquella acumulación de belleza al mundo. Durante sus días en el Pratt Institute, McNeil inculcó a Gilmour, a partir del ejemplo de Matisse, la idea de una expresión que no requiriera “movimiento violento” y surgiera en cambio de la relación entre los elementos que el artista decide ubicar en su lienzo. “El arreglo entero de mi cuadro es expresivo,” declara famosamente el maestro francés; “el lugar que ocupan las figuras, los espacios vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene su parte”.²⁸ Son palabras que recuerdan la forma en que Michel de Certeau explica la concepción y creación de las ciudades: “espacios basados en un

²⁷ Gaviria, Liliana, pp. 89-90.

²⁸ Matisse, Henri, y Jack Flam, p. 38. Mi traducción.

número finito de elementos estables y elementos aislables, que se encuentran articulados entre sí”.²⁹ Para recrear los objetos de su colección, y el espacio que los rodea, Gilmour compone sus cuadros siguiendo el método expresivo de Matisse: creando pequeñas ciudades de figuras que, desde su lugar específico en el cuadro, dialogan con el todo y construyen un sentido común. De Certeau, intrigado por las formas en que los seres humanos representamos el mundo a través del arte, habla de una serie de “prácticas espaciales” basadas en dos figuras del lenguaje: la sinécdoque y el asíndeton. La primera, aplicada a la pintura, nos habla de los artistas que reducen los espacios a figuras o imágenes que solo representan una parte del todo; la segunda, de aquellos que eliminan las conexiones lógicas entre dos objetos para exigirnos completar por nuestra cuenta el vacío que separa a un punto de otro. Pero la sinécdoque y el asíndeton son también herramientas narrativas. La primera nos permite concentrar información en elementos fijos, a la manera de un resumen; con la segunda podemos fragmentar, dismantelar la continuidad de una historia para exigir una lectura diferente de la misma.³⁰ La forma en que Gilmour representa al espacio colombiano explota las posibilidades de ambas herramientas para establecer líneas de significado, consiguiendo así que los objetos visibles dentro del cuadro pasen a integrar el hilo de un relato. Es válido decir, entonces, que se trata de una artista más interesada en *contar* el paisaje que en retratarlo.

Mientras Gilmour iba expandiendo su acervo visual y afianzando su lenguaje pictórico, su comprensión de la situación política de Colombia también se hacía más compleja. Los últimos años de la década del 70 trajeron consigo la intensificación de un nuevo tipo de violencia, que ponía en evidencia los aspectos contradictorios de una sociedad elitista, conservadora y cada vez más fragmentada. La tensión entre los diferentes estamentos de la sociedad terminó persuadiéndola

²⁹ Certeau, p. 127.

³⁰ Ídem, p. 136-137.

por representar el paisaje colombiano de una manera cuasi cubista; el volumen de los objetos, en términos visuales y afectivos, se conseguía al representarlos en el punto de tensión entre múltiples perspectivas. Antes que pintar individualmente la paz o la violencia, el campo o la ciudad, lo monstruoso y lo bello, Gilmour le asignaba a cada uno de estos aspectos su propio espacio dentro del lienzo, reflejando así la relación que mantenían afuera del mismo. Un artista honesto no podía pintar las flores sin las balas; los ricos sin los pobres, los vivos sin los muertos. Una vez más, en el espacio negativo que separa a estos elementos es donde reside el poder expresivo particular de la obra de Gilmour. Entender la relación entre las fuerzas, la presión creciente que ejerce el afuera en el adentro y la fricción entre los bordes de aquellos elementos que se tocan, se vuelve fundamental para entender la compleja relación entre la vida plácida de una artista que “vive, pinta y ama” y un país que está siendo consumido por la guerra.

III. Espacio interior y espacio exterior

En el texto autobiográfico para solicitar la beca Guggenheim, Gilmour escribe una breve lista de los premios y distinciones que recibió a lo largo de su vida. Allí declara:

En 1975, cuando gané el Salón de arte joven en el Museo de Zea en Medellín, sentí, quizás, “mi nueva casa está en mis huesos”.³¹

³¹ Gilmour, “Mi mundo [...]”. p. 22.

Cuando Gilmour llegó a Colombia, Medellín tenía apenas un millón de habitantes. Las personas pudientes vivían alrededor del centro, en los grandes caserones de estilo colonial que habían permanecido en posesión de las mismas familias por generaciones, lo que daba a la ciudad un aire pueblerino y apacible. Durante esta época, Gilmour se interesa por la arquitectura, la naturaleza, y la religión de los pueblos antioqueños; a través de los medios de comunicación descubre también elementos de actualidad que preocupan a los colombianos (como la política) y de la cultura popular (como los reinados de belleza). Fue así que empezó a tener noticia de la violencia que había despertado la ascendencia del narcotráfico en la economía del país.³² En el campo, las guerrillas marxistas incrementaron sus acciones militares contra un gobierno que, encubierto por el “estatuto de seguridad” del presidente Julio César Turbay, cometía abusos sistemáticos en contra de grupos políticos de izquierda, sindicalistas y campesinos.³³ En las ciudades, el surgimiento del narcotráfico transformó por completo la estructura de clases y las dinámicas sociales de los barrios tradicionales. “Los pueblitos de esta nueva patria mía son visualmente bellos, aunque encierran historias, tristezas y sufrimientos”,³⁴ declararía entonces con tristeza. Es una nueva realidad que la alerta respecto de una cara del país que había permanecido oculta bajo la plenitud del amor y la domesticidad, pero que también pone en relieve, por su misma urgencia, nuevos aspectos de la naturaleza y la cultura que hasta entonces no había valorado.

“Una pintora pinta lo que vive y lo que siente”, afirma después la artista. “Pinta su mundo y cómo este la afecta personalmente. Mi mundo en Medellín ha cambiado y por eso mi pintura

³² Martínez, Sandra, s.p.

³³ Cf. Jiménez, “Aplicación e instrumentalización de la doctrina de seguridad nacional en Colombia (1978-1972): efectos en materia de derechos humanos”, pp. 75-105.

³⁴ “Entrevista a Ethel Gilmour”, p.6.

cambió. Mi mundo se volvió violento y por eso mi pintura se volvió violenta”.³⁵ Para Imelda Ramírez esta transformación no se manifiesta solo en el aspecto temático de la obra de Gilmour de esta época, sino que cobra una enorme trascendencia en su expresión pictórica; es aquí que la pintora consolida un estilo que, aunque ingenuo en apariencia, cumplía con el requisito básico de representar la situación del país de forma “legible y comprensible”³⁶ para cualquier espectador.

La sorpresa que supone el estallido de la guerra tampoco significa que la artista desconociera lo que significaba vivir en una sociedad inestable. Durante la mayor parte de su juventud, Gilmour fue testigo del movimiento por los derechos civiles y de la violencia racial exacerbada en el sur de los Estados Unidos. “Vi muchas cosas horribles [...]. En una zona así no se necesita mucha imaginación, la produce la tierra”, aseguraba.³⁷ Puesto de esta manera, entendemos que la independencia del artista se ve comprometida cuando la violencia arrecia a su alrededor; su obra se transforma en un vehículo que la realidad puede secuestrar para manifestarse al mundo, para contarse a sí misma. Así, la pintura de Gilmour adquiere el cariz del testimonio y empieza a dar cuenta de un mundo que Felix Ángel caracteriza como “lleno de objetos simples, reales y antirrománticos”, que nos obliga a “aceptar lo que carece de la perfección y asepsia que quisiéramos”.³⁸

Es también en este punto que el archivo de formas domésticas cultivado por Gilmour durante sus primeros años en el país empieza a proyectar un valor simbólico agregado. Los viejos espacios domésticos, e incluso la propia figura de la artista, aparecen de repente en contraposición

³⁵ Gilmour, “Mi mundo [...]”, p. 22.

³⁶ Ramírez, Imelda, “Muchas flores para su memoria”, p. 76.

³⁷ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, p. 40-42.

³⁸ Ángel, s.p.

con un espacio exterior cada vez más cercano y amenazador. En palabras de Denise Michelsen, es “el choque de dos mundos” que, al estar ubicados en el mismo plano, quedan vinculados de forma irremisible. A partir de ahí, y de reconocernos en las figuras domésticas, se hace imposible “negar lo que está pasando”. Michelsen añade:

La obra de Gilmour nos hace más conscientes de nuestra vulnerabilidad, de la fragilidad del mundo que construimos a nuestro alrededor, precisamente en un esfuerzo psicológico para alejar lo temido [...]. Estos cuadros equivalen a una llamada de conciencia, a un enfrentamiento con la realidad. La artista nos está describiendo con gran sutileza el estado interior que produce en nosotros la situación que actualmente se vive en Colombia.³⁹

Esta dicotomía entre el interior y el exterior ya había sido explorada estéticamente por los pintores románticos, que entendían que nuestra experiencia de la realidad se veía trastornada por nuestros sentimientos. En la pintura de Gilmour, la violencia es una amenaza física y estética, pues le impide disfrutar a plenitud de la belleza que había encontrado en su nueva vida y que había recogido con tanto esmero durante sus primeros años en el país. Para María del Rosario Escobar esta postura estética es estrictamente femenina: da cuenta de la visión desde el hogar, desde el afecto, desde la minuciosidad de las labores domésticas.⁴⁰ Alberto González concuerda y asocia la obra de Gilmour con la de pintoras como Paula Modersohn-Becker o Georgia O’Keeffe, en donde las formas y los espacios “sugieren la sensación de protección y, sobre todo, la construcción de una imaginería a partir de los objetos cotidianos”.⁴¹ La comparación con O’Keeffe es

³⁹ Michelsen, s.p.

⁴⁰ Escobar, p.14

⁴¹ González, Alberto, p. 64.

particularmente apta pues Gilmour, además de haberla citado visualmente en varias pinturas,⁴² practicó la representación de una naturaleza que es sensual y a la vez agreste, rotunda y a la vez etérea; este juego de contrastes que resultará muy útil para una artista que intenta conciliar dos realidades en conflicto al interior del mismo lienzo. La feminidad de la obra de Gilmour, sin embargo, también se transmite mediante la apropiación de la iconografía tradicional; quizá la figura femenina más repetida en su obra sea la de la Mater Dolorosa, que la artista reconfigura en clave social e histórica. En una guerra librada de forma exclusiva entre hombres: “¿qué saben [estos] de una mujer que ha perdido a su hijo?”⁴³ se pregunta.

Estos giros interpretativos la diferencian de los artistas locales, para quienes quizá es imposible desligar la imaginería popular de la propia cultura. Como apunta el artista e historiador Carlos Uribe, Gilmour se sorprende por el efecto inmenso que tiene la religión sobre el comportamiento de la gente, por los modos exaltados de los políticos y por la reverencia hacia figuras públicas extravagantes,⁴⁴ aspectos de la vida cotidiana que para el colombiano promedio resultaban inamovibles e incuestionables. Este extrañamiento respecto de la cultura popular y las tradiciones la contrapone al gremio de artistas y críticos locales, para quienes la modernización del arte nacional era una necesidad urgente y las temáticas costumbristas debían dejar lugar a un arte más universal. Uribe caracteriza las dinámicas del arte colombiano de esta época como “una

⁴² [Cf. Gilmour, Ethel. *Homenaje a Georgia O'Keeffe*. s.f. Óleo sobre papel. Colección corporación casa de Ethel y Jorge]. Como O'Keeffe, Gilmour pintó flores permanentemente. Imelda Ramírez y María del Rosario Escobar entienden su interés por esta temática como una forma de representar el “punto de inflexión entre la belleza de lo cotidiano y la brutalidad de la violencia”. Esto sugeriría que, mientras que para O'Keeffe la flor aparece como instrumento de persuasión erótica, para Gilmour es un elemento de persuasión política. [p. 107].

⁴³ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 31.

⁴⁴ Uribe, Carlos, s.p.

carrera loca por adaptarse a las dinámicas modernas del arte”,⁴⁵ que significó que los artistas locales quisieran pintar una Medellín y una Colombia más atractivas para un público extranjero o desligaran su obra de la realidad nacional; Gilmour, en cambio, insistía en enfrentar a los colombianos a las cosas que se desarrollaban en su propio espacio visual, poniendo como ejemplo a Giotto: un artista interesado en retratar la “gente de verdad”⁴⁶ con que se encontraba cada día. Sin cometer el error de equiparar la verdad que exploraba en sus cuadros con “la verdad”, Gilmour inicia una cruzada por abrir los ojos de los colombianos, sin paliativos, a aquellos aspectos devastadores del paisaje nacional que no tenían cabida en los lienzos de los pintores locales.

El cuadro más famoso sobre la violencia colombiana (quizá el cuadro más famoso, a secas, de Colombia) es *Violencia*, un óleo del barranquillero Alejandro Obregón. Para Daniel Samper Pizano, uno de los periodistas más reconocidos del país, el valor de esta pintura reside en que logra encapsular en una sola imagen la totalidad de la historia colombiana;⁴⁷ Marta Traba, por su parte, la elogia por tratarse de “la idea de un tema”, que Obregón ha sabido “[resolver] como pintura”.⁴⁸ El propio Obregón explica que la mujer embarazada en que se centra el cuadro “surgió de una asociación que se realiza en México, donde existe un volcán con nombre de mujer desnuda. Es una cordillera que sugiere formas yacentes”,⁴⁹ transfigurando en una alegoría a la víctima que nos presenta. Es una obra, en suma, que nos permite entender la violencia desde un distanciamiento conceptual, desde la seguridad de una metáfora. La mujer embarazada es Colombia, rebosante de

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 24.

⁴⁷ Samper Pizano, s.p.

⁴⁸ Traba, “Violencia, una obra comprometida... con Obregón”, s.p.

⁴⁹ Auqué Lara, p. 1.

un potencial que la guerra ha cercenado injustamente. La violencia que nos presenta Gilmour, en cambio, es mucho más inmediata y personal: las víctimas y sus victimarios aparecen a menudo referenciados con nombres, fechas y otras señas concretas. Son horrores, además, que se presentan retratados con sus pinceladas infantiles, obvias, que no dejan lugar a la malinterpretación o el doble sentido. “[Gilmour] Ha logrado remontar una actitud propia de nuestra cultura: la negación masiva que hacemos de la violencia, del dolor y el conflicto, debido a que no sabemos representarnos simbólicamente la violencia”⁵⁰, concluye Imelda Ramírez.

Creo que es del diagnóstico de esta situación que surge el óleo *Sala mágica* (fig. 3). En este cuadro hay varios planos superpuestos, como en un juego de cajas chinas. Lo primero que captura nuestra atención es la sala de una casa opulenta. Un hombre y una mujer muy bien vestidos se mueven por este primer espacio; el hombre lleva en la mano una copa de vino y la mujer acaba de encender un cigarrillo. En la televisión encendida se puede ver un paisaje soleado. El lugar está decorado con esculturas, jarrones y pinturas: una es un corazón de Jesús. La otra es precisamente *Violencia*, de Obregón, que Gilmour ha reproducido dentro de su cuadro; sobre el sofá que ocupa la mujer está colgado, de manera conspicua, un rifle. Esta escena aparece recortada en un paredón de ladrillo, como si se tratara de la proyección de una película (eso parecerían sugerir las cortinas que la artista ha pintado en cada extremo) o de una mirada con rayos x al mundo que oculta la muralla; en frente, para redoblar la seguridad, está apostado un ejército de guardaespaldas de expresión helada. Sobre sus cabezas merodean aviones y helicópteros, sin duda amenazando la tranquilidad de los habitantes de aquella sala en que se ignora, como por arte de magia, lo que ocurre en el exterior.

⁵⁰ Ramírez, Imelda. *Visita* [...], p. 89.



Fig. 3. Gilmour, Ethel. *Sala Mágica*. 1989.

¿Quiénes son los personajes que aparecen en la escena interior? ¿Es una representación del público local, frívolo, ignorante de lo que ocurre fuera de su casa? ¿Son políticos o aristócratas locales? ¿Se trata, acaso, de miembros de la mafia?⁵¹ No importa mucho porque en 1989, el año en que Gilmour ejecuta la pintura, esta miríada de posibilidades podrían suscribirse a un mismo individuo. Lo que sí está claro es que estos personajes no parecen muy intimidados por la

⁵¹ Esta sería la interpretación más tentadora a partir del título de la obra. En el habla popular antioqueña, “mágico” es una forma de aludir indirectamente a un mafioso.

posibilidad ineludible de la violencia, que los helicópteros y los guardaespaldas presagian. Al interior de la casa tanto el cuadro de Obregón como el rifle cumplen la misma función decorativa: lujos innecesarios que, más allá de cualquier asociación simbólica que podamos intentar, no dan cuenta de la conciencia de sus propietarios sino de su poder adquisitivo. De hecho, la posibilidad de que sean los mismos victimarios quienes pueden poseer una de las representaciones definitivas del conflicto colombiano es una ironía afiladísima, escalofriante.

En 1979, Gilmour le escribió una carta a su hermana Gina en la que reflexionaba: “¿Cómo puede uno adaptarse a esta violencia? He llegado a pensar que la gente que se adapta, está enferma; la diferencia es que los colombianos han vivido con violencia toda la vida, aunque no con la violencia de la Colombia de hoy”.⁵²

En obras como *Sala mágica* la artista está denunciando de forma simultánea la violencia y la apatía de aquellos que han terminado por acostumbrarse a sus horrores; es un llamado a cuentas a quienes aseguran estar cansados del conflicto pero no hacen nada para resistir porque, según cree Gilmour, la propia idea de la resistencia nos sugiere un tedio insoportable.⁵³ Que una artista extranjera optara por presentar este tipo de opiniones, para nada bienvenidas entre el público local, propició que los espectadores terminaran por cansarse también de ella. Es, en palabras de Martha Lucía Villafañe, “una obra de documentación histórica que nadie le pidió y nadie quería ver”,⁵⁴ pues recordaba la cuota de responsabilidad compartida respecto del conflicto que la persona parada

⁵² Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 28.

⁵³ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, p. 40.

⁵⁴ Villafañe intuye, además, que esa “dureza” se convirtió en un obstáculo para su difusión y reconocimiento de sus pinturas. En su ensayo “Una artista incómoda” denuncia cómo a Gilmour “parece [sic] se quisiera borrar a toda costa. Muy pocas entidades culturales se interesan por su formidable obra, pocos adinerados quisieron comprarla y contados críticos de arte quieren realzarla” [p. 88].

frente al cuadro no quería asumir; una persona que, con toda seguridad, era educada y pudiente, había ido a la galería o el museo a recrearse, y no estaba dispuesto a aguantarse las mismas imágenes que poblaban los diarios que no leía, o los noticiarios que siempre pasaban en el otro canal. Gilmour sentía un temor para nada infundado de que, más allá de la belleza de las montañas, los animales y las flores, la indiferencia fuera la verdadera naturaleza de los colombianos.

A partir de aquí se vuelve común encontrar recortes de prensa en los lienzos de la artista, que también reproduce fotografías, portadas de revistas o televisiones encendidas que fungen como la puerta que conecta al horror exterior con la seguridad de su habitación. Para Ramírez, esto da cuenta de una violencia que “[desborda] lo asimilable y que, por su profusión y por estar entre comerciales de placeres y bellezas, más que conmover, hipnotiza en una especie de letargo”.⁵⁵ La religión, el consumismo y el espectáculo son estímulos que distraen nuestro sentido de vergüenza; imágenes de plenitud que enmascaran y normalizan el sufrimiento de los otros; espejismos de tierras lejanas que consiguen persuadirnos de estar a flote, de no estar hundiéndonos en nuestro barco. En este sentido también hay algo de Goya en Gilmour, que conocía de memoria la obra del maestro español y había vivido, durante su estadía en España, en un apartamento ubicado a un par de manzanas del museo del Prado.⁵⁶ Como hiciera Goya con los *Desastres de la guerra* o los óleos dedicados al 2 y el 3 de mayo de 1808, Gilmour retrata los estragos que estaba causando la violencia en el país, intentando sensibilizar a un público tan esquivo y *felón* como Fernando VII. “Tengo un archivo de fotos de prensa, de revistas, de notas de lo que escucho en la radio” explicaba; “cuando siento que necesito un gesto, un movimiento, voy al archivo y lo busco, el resto

⁵⁵ Ídem, p. 79.

⁵⁶ En 1977, el año en que empezaba a despuntar la violencia urbana en Medellín, Gilmour produjo un óleo titulado “Goya en Medellín” en el que insertó una fotografía del “3 de mayo de 1808”.

lo puedo hacer yo”.⁵⁷ Este archivo, que constituye el polo negativo del pequeño tesoro doméstico en que se centraron sus primeras pinturas en Medellín, le permite demostrar que las cosas que denuncia sí que están pasando y que nadie las puede negar: hay un espacio compartido entre el afuera y el adentro y no podemos encerrarnos en nuestra casa y esperar que la violencia se agote sola. Es importante enfatizar que este tipo de advertencias surgen siempre desde el interior de una casa⁵⁸ en donde, con esmero, la artista ha fabricado un capullo protector en el que se resguarda junto con su esposo, sus mascotas y un inventario en expansión de pequeñas bellezas cotidianas. Resulta apropiado, entonces, que desarrollara a principios de los 80 una instalación titulada “Arca de Noé” (fig. 4), en la que, en vez de un barco, asentara una casita de madera sobre un océano de cristal. En el interior, dirigiendo una hilera de animalitos, la artista talló dos figuras para representarse a sí misma y a su esposo.

Incluso en el momento de exponer la obra en galerías o museos, separar totalmente las pinturas del ámbito doméstico era imposible para Gilmour. “Siempre, además de los cuadros, había un mueble, un indicio de la casa, una prolongación de lo íntimo aún en lo público de la exhibición”, explican Imelda Ramírez y María del Rosario Escobar.⁵⁹ El adentro era el espacio dominante para Gilmour; aunque la violencia tocara la puerta a través de los medios informativos, la artista mantenía un grado de control sobre el tiempo y la manera en que esta podía manifestarse dentro de la casa. Sin embargo, en el Medellín que a Gilmour le correspondió vivir, ni las bombas

⁵⁷ Ramírez, Imelda. *Visita* [...], p. 67.

⁵⁸ Aquí se debe aclarar que uso el concepto de “casa” para referirme de forma indistinta a las cuatro residencias que Gilmour y Jorge ocuparon en el centro de Medellín desde 1971 hasta el 2008; espacios que pese a diferir en sus dimensiones y distribución, fueron habitados e intervenidos de la misma forma y alojaron el grueso de la obra de la artista hasta su muerte.

⁵⁹ Ramírez, Imelda y María del Rosario Escobar, p. 107.



Fig. 4. Ethel Gilmour. *Arca de Noé*. 1983.

pedían permiso para estallar, ni las balas para matar. No eran elementos reconocidos por sus buenos modales.

2:00 de la tarde
siesta
tiroteo en la calle
bala perdida
quebro la ventana
NO PASO NADA
Oh Dios!⁶⁰

Este acontecimiento se convierte en un recordatorio para la artista de que la distancia entre el afuera y el adentro se ha visto recortada drásticamente por la violencia; sin embargo, es también un estímulo para demostrar que, a través del poder mediador de la pintura, se puede establecer una relación entre ambos espacios. Uno de los temas predilectos de Gilmour es la representación del lecho matrimonial, que es donde se encontraba la artista cuando ocurrió el acontecimiento relatado

⁶⁰ Mora, “Mandela, ven por aquí”, p. 58.



Fig. 5. Gilmour, Ethel. *La siesta*, 1995.

en las líneas atemorizadas que preceden este párrafo (fig. 5). Sin amilanarse, Gilmour recoge la bala inerte del lado de la cama, la deposita en un cuadradito de terciopelo y la ubica en una nueva pintura dedicada al santuario doméstico. En esta ocasión, sin embargo, la perspectiva que ha elegido para pintar el cuadro es la del agresor: vemos, semicubierta por una cortina, la ventana y los cristales rotos que ha dejado el proyectil a su paso. Al ubicarnos afuera de la habitación se produce, por primera vez, una separación drástica entre nuestro mundo y el que habitan los avatares de Gilmour y su esposo, que han perdido de repente el aura de invulnerabilidad que los

caracterizaba. De repente, también, nos sentimos tan intrusos como la bala, como si nuestra invitación a visitar la casa de la artista hubiese sido revocada.

Que la bala haya roto la continuidad de esta serie no significó que cambiara la actitud de Gilmour frente a la violencia que la rodeaba. A fin de cuentas, desde antes de su llegada a Medellín ya había aceptado la responsabilidad que acarreaba su oficio: conciliar en el arte aquello que como la paz o la violencia, el amor o el odio, la belleza o el horror, se mostraba irreconciliable en la experiencia.

IV. Espacio natural

En su solicitud para la beca Guggenheim, Gilmour justificaba así haberse dedicado a pintar la violencia colombiana por una década:

“No deseo pintar la violencia pero está aquí en la puerta de mi casa, y se arrastra hacia mis pinturas”.⁶¹

Las visiones de Colombia que se presentan en los capítulos anteriores nos muestran un país diverso pero ordenado, en donde los contrastes se exploran de manera independiente. Los pintores botánicos de Mutis, por ejemplo, aíslan plantas específicas del resto de la naturaleza; los de la Comisión Corográfica separan al país por regiones; Ariza condensa en los Andes el perfil entero de la nación; Grau nos invita a un mundo interior en oposición directa al exterior. Gilmour es la

⁶¹ Gilmour, Ethel. “Mi mundo [...]”. p. 23.

única de este grupo que fue incapaz de amasar las diferentes impresiones que se llevaba del país en un producto que, pese a su disparidad, es esencialmente cohesivo. Los cuadros que produce durante su madurez artística se caracterizan por dar cabida en la misma superficie a figuras en tensión; como el niño que ubica un tanque de guerra en el pesebre navideño, Gilmour no tiene problemas en representar una Colombia heterogénea, en donde la paz y la violencia, el pasado y el presente, la naturaleza y la ciudad conviven.⁶² La clave de su visión artística reside, precisamente, en la fricción entre las diferentes partes de su obra.

Este, sin embargo, no es un rasgo que Gilmour adquirió en Colombia. Desde su periodo formativo se había preocupado por indagar respecto de la forma en que estas contradicciones se presentan en la vida real, y en el reto que significan para la representación artística. *Flores para Ethel Gilmour* recoge, por ejemplo, “La extraña”, un cuento que la artista escribió a los 18 años.⁶³ En él, un narrador describe a una anciana pintoresca que ha subido a su mismo autobús en algún paraje antonomástico del sur de Estados Unidos. Esta voz se maravilla ante la forma en que la mujer está vestida, ante sus cuidados modales, ante sus “ojos claros, estrábicos, azules”, que revelan un “maravilloso sentido del humor”.⁶⁴ El autobús frena de repente y la anciana deja caer su bolso; cuando nuestro narrador se acerca a ayudarla nota que desde el interior se ha deslizado un revólver. El lector no tiene más remedio que replantearse de inmediato el carácter bondadoso de esta anciana y, de paso, su papel en la sociedad en que habita: es una mujer blanca, armada, en una zona de los Estados Unidos en la que, en 1958, las tensiones raciales estaban en ebullición.

⁶² Los pesebres son, además, uno de los temas preferidos de la artista y la base de una buena parte de su iconografía personal. Tipos a los que la artista recurre con frecuencia, como los corderos, ángeles, la virgen y el niño Jesús, se pueden rastrear en arreglos navideños de esta índole.

⁶³ En el libro aparece dentro de una sección titulada “Primeros ensayos” pero es, a todas luces, un relato corto.

⁶⁴ Gilmour, Ethel. “La extraña”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010, p. 33.

Eso es, precisamente, lo que convierte a la protagonista de la historia en una “extraña”; se trata de una persona que elude nuestros esfuerzos por estereotipar y simplificar la realidad a partir de las apariencias o el sentimentalismo.

El problema de la coalescencia de la belleza y la maldad en la experiencia humana se convertirá, años después de la escritura de este relato, en la base de la tesis de maestría que la artista presentará para graduarse del Pratt Institute. En ella está referenciada la obra *J.B.* de Archibald McLeish, que revisita, en clave moderna, el episodio bíblico de Job. Para Gilmour, *J.B.* ejemplifica “el conflicto, presente en la conciencia humana sensible, entre la supuesta bondad y la existencia del mal y el sufrimiento”;⁶⁵ una aproximación honesta a la realidad obliga al artista a mirar en la cara a los aspectos más devastadores de la vida para luego, como Job, seguir viviendo sin sucumbir a la desesperación. La epifanía artística que Gilmour extrae de esta idea se centra en uno de los parlamentos de Nickels, personaje que representa a Satanás dentro de la obra de McLeish:

If God is God
He is not good.
If God is good
He is not God;
Take the even, take the odd,
I would not sleep here if I could
Except for the little green leaf in the wood
And the wind on the water.⁶⁶

Es por esa pequeña hoja verde y por el paso del viento sobre el agua que vale la pena seguir viviendo, por las que vale la pena seguir pintando. Son las fuerzas naturales que balancean la

⁶⁵ Gilmour, “Una exposición de pintura y fotografía”, p. 34.

⁶⁶ Mc Leish, pp. 7-10.

tragedia diaria de la existencia. Para cualquier artista colombiano, representar el país significaba enfrentarse a un temible galimatías estético: ¿Cómo pueden pasar cosas tan horribles en un espacio tan hermoso? ¿Cómo es que la gente es masacrada en un país repleto de guayacanes y catlejas?

Imelda Ramírez entiende que la motivación de Gilmour por abordar este problema podría haber sido estimulada por un deseo de reparar la sociedad fragmentada en que se desarrolló su juventud. “Ser sureño, para ella, era cargar con el peso de la culpa por la esclavitud y por toda la violencia que había generado, y por las desigualdades que persistían. Ethel sentía que ese peso fue, posiblemente, la influencia más profunda en su vida”.⁶⁷ Se sugiere, entonces, que Gilmour sentía un grado de culpabilidad al reconocer su impotencia ante la situación que atravesaba Colombia, una noción que su condición de extranjera debía estimular. Martha Lucía Villafañe afirma, por su parte, que la llegada a Colombia significó para Gilmour encarar el “deber del artista verdadero” y dedicarse a denunciar cómo en “una dulce tierra llena de verde y flores como ninguna otra, con genticita tan dulce y sonreída como su paisaje” albergaba tanto horror y sufrimiento”.⁶⁸ A partir de esta concepción, el estudio crítico de su obra la ha querido caracterizar como una artista comprometida, que puso su labor estética al servicio de causas sociales y políticas para intentar ejercer alguna influencia positiva en el conflicto.

Me preocupa este tipo de lectura por dos razones. La primera es reducir la obra de Gilmour a una suerte de llamado de conciencia, en el que sus temas y estilo quedan subordinados a la “actualidad” de sus pinturas. La segunda es que insinúa, quizás sin intención, que Gilmour buscaba representar los horrores del conflicto colombiano de manera deliberada y que hiciera de la violencia un tema. No veo a Gilmour como el tipo de artista que exprimiría sangre y sufrimiento

⁶⁷ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 14.

⁶⁸ Villafañe, “Al fondo de la verdad”, p. 61.

de los periódicos en busca de inspiración; de hecho se puede inferir, a partir de sus declaraciones, que la violencia se presenta en su obra de manera invasiva, rompiendo los muros del hogar para “arrastrarse” después a sus pinturas. La misma reticencia para entregarse de lleno a la barbarie es lo que la empuja a buscar una solución estética que le permita seguir pintando la belleza; en un mundo en el que Dios parece haberse olvidado de los hombres, Gilmour intenta recordarnos que todavía existe “la pequeña hoja verde y el viento sobre el agua” de McLeish. Como buena artista, su única militancia es la belleza.

El método que permite a Gilmour sucumbir al poder de la violencia es el mismo que le permite conectar al exterior con el ambiente doméstico. A la manera de los miniaturistas flamencos, Gilmour opta por pintarlo *todo*: infierno, purgatorio y paraíso. Su gran tema es Colombia, no un aspecto específico de la vida en Colombia; esto explica que su obra esté tan llena de muertos como de flores. El único gesto “político” en la obra de Gilmour es el de la resistencia pacífica, el de un individuo que, pese al dolor que le causa esta violencia pertinaz, no pierde de vista sus ideales estéticos; el peso de los horrores que se “arrastran” hasta sus pinturas no consigue desbalancear su visión artística. Habría sido mucho más fácil (y lucrativo) comprometerse de lleno con la violencia y dejar de lado las escenas domésticas, los animales o las plantas. Estoy de acuerdo con Imelda Ramírez cuando destaca la nobleza de una artista que “se priva de pintar como a veces quisiera”,⁶⁹ pero me parece aún más importante presentarla como una artista que, pese a vivir en uno de los momentos más difíciles de la historia del país, siguió intentando pintar como quería. Si insistimos en presentar a Gilmour como una artista comprometida con “denunciar” la violencia colombiana deberíamos hablar también de su tenacidad por “anunciar” la belleza colombiana.

⁶⁹ Ramírez, Imelda, *Visita* [...], p. 84.

Para Oscar Roldán, la clave de la obra de Gilmour reside en el deseo de “[conocer] esa sociedad en que ella está viviendo”,⁷⁰ que es la razón principal por la que podemos asociarla a los demás artistas tratados en este libro. Al igual que los otros pintores, Gilmour utiliza la pintura como una herramienta de exploración de la naturaleza; al igual que los otros pintores, sus cuadros dan cuenta simultáneamente de aspectos del paisaje externo y de su vida personal. Su obra, aunque autorreferencial, no alcanza el nivel de intimismo de la de Enrique Grau. Cuando Gilmour se inserta en su arte lo hace con el mismo desenfado con que incluye a sus mascotas, sus macetas o la estampa del corazón de Jesús; su imagen es una letra más dentro de un complejo alfabeto visual, no la figura central de una puesta en escena. A la vez, y pese a su admiración declarada por Chagall,⁷¹ no es una artista que le permita a su espacio pictórico excederse en ensoñaciones. Sus figuras están ancladas en una realidad brutal que tiene mucho más en común con Goya que con cualquier otro pintor. El signo de esta realidad, sin embargo, no es la brutalidad. Para Gilmour, la violencia es una cara de la realidad que está anclada y contenida dentro de un universo mucho más grande y complejo.

La naturaleza colombiana es el aspecto dominante de la pintura de Ethel Gilmour. Es también la manifestación más patente de lo sagrado en su obra, de un poder que supera cualquier acción humana posible. Como pasara con los exploradores ilustrados que tanto influyeron en los trabajos de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, la majestuosidad de la naturaleza tropical representa un tesoro científico y emocional; en el Amazonas, el viajero romántico tenía las mismas posibilidades de encontrar una planta milagrosa como de entrar en contacto con lo sublime. Para Fernando Mora, el punto de vista que predomina en la obra de Gilmour es el de “una

⁷⁰ Roldán, s.p.

⁷¹ Uribe, Jorge. “Ethel Gilmour, influencias [...]”, s.p.

artista condolidada”, que no es ajena a los estragos del conflicto “en medio de su fascinación por la belleza”.⁷² Podemos añadir, con Imelda Ramírez, que la misión de Gilmour es afirmar la búsqueda de esa belleza en un ámbito estrictamente natural, en donde “la naturaleza y las cosas sencillas son objeto de la destrucción por parte del hombre, bien sea en la guerra, bien sea con los daños al ecosistema”.⁷³ Esta relación antagónica, sin embargo, le servirá a la artista para recordarnos nuestra inferioridad en relación con el espacio físico y temporal que abarca el mundo natural; a la hora de enfrentar a la naturaleza, hasta el más poderoso de los hombres está condenado a perder.

Una de las imágenes más representativas del siglo XX, perpetuada ahora a través del cine y la televisión, es la de una hilera de tejas coloradas sobre las que reposa el cuerpo del narcotraficante más poderoso que ha existido. Fernando Botero dedicó una serie entera a este tema. En ella nos muestra a un Pablo Escobar colosal, que acaba de ser abatido y cae con su revólver sobre los tejados a la vez que el cielo alterna entre negro y gris. Es una imagen de un estricto carácter devocional, en donde la intención del artista, más allá de su filiación ideológica, es ubicar a un ícono en un lugar propicio para el culto. Este evento también supo arrastrarse hasta uno de los lienzos de Gilmour, hoy en la colección del Museo Nacional de Colombia; su versión, sin embargo, es radicalmente distinta de la de Botero, en el sentido en que no es una pintura *de* Pablo Escobar; podría decirse incluso que no es siquiera *sobre* Pablo Escobar. Es, más bien, la reiteración de un ícono de otro tipo: el guayacán amarillo, una de las especies más representativas de la flora colombiana.

⁷² Mora, “Mandela [...]”, p. 58.

⁷³ Ramírez, Imelda. “Ethel Gilmour y el guayacán”, s.p.



Gilmour, Ethel. *Guayacán*. 1994.

Gilmour nos presenta a un guayacán enorme que se levanta entre los tejados de Medellín. Al fondo vemos montañas azuladas, relucientes, que reflejan la luz dorada que parece surgir de las ramas del árbol. El cielo está despejado, aunque las flores amarillas caigan con la copiosidad de un aguacero; son tantas que empiezan a cubrir las tejas, formando un montón sobre el cuerpo del

hombre tendido sobre ellas. “El árbol del guayacán es un símbolo, como los anteriores”, explicaba la artista; “es un símbolo del renacer. Las flores caen sobre los techos formando un tapiz que lo cubre todo, permitiéndonos empezar de nuevo. [Pablo Escobar] también tocó todos nuestros techos”.⁷⁴

Con ese montoncito de flores, Gilmour nos recuerda lo insignificantes que somos en relación con la naturaleza. Con ese montoncito de flores, Gilmour nos recuerda que el horror está supeditado a la hermosura. Con ese montoncito de flores, Gilmour nos recuerda que la vida seguirá fluyendo más allá de nuestra propia vida.

V. Espacio y silencio

La solicitud que presenta Gilmour a la fundación Guggenheim termina así:

Mis planes son muy simples. Me gustaría ganar la Guggenheim y con el premio ir a pintar durante un año en un lugar tranquilo. Quiero pintar sin una guerra alrededor. Quiero ver qué pasaría si pintara con tranquilidad.⁷⁵

Esta idea de la tranquilidad es también un viejo rezago de los intereses juveniles de la artista y otro elemento conceptual que nos remite a la naturaleza. Entre los poemas que compuso en su

⁷⁴ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, p. 69.

⁷⁵ Gilmour, “Mi mundo [...]”. *Flores para Ethel Gilmour*, p. 23. El subrayado es de la autora.

juventud se destaca uno titulado “Sonido” pero que es, en el fondo, un homenaje a la quietud que inspira el canto de los grillos en el campo:

Music of a tiny thing
Not the golden silvered brass,
The ever-present, silent cricket’s sass.
Cricket, are you sure of what you say?
Or do you chirp for a better way?⁷⁶

El sonido que producen los grillos, un sonido natural, aparece en oposición al del instrumento metálico, ostentoso, artificial. ¿Cómo podía soportar Gilmour del sonido de los helicópteros, las sirenas y las bombas que la rodearon la mayor parte de su vida?

Para Juan Alberto Gaviria, el secreto de Gilmour fue haber logrado “habitar desde la poesía” pese a estar atrapada en una vorágine de ruido.⁷⁷ Imelda Ramírez, la voz más autorizada para opinar sobre la vida de Gilmour, asocia esta idea de una “poesía habitable” con la construcción de un espacio doméstico,⁷⁸ con la experiencia de lo sagrado dentro de lo cotidiano⁷⁹ y con la creación artística.⁸⁰ Sin embargo, considero que es más fácil explicar la relación de Gilmour con el exterior si, en vez de pensar en la poesía como el método del que la artista echa mano para habitar el mundo real, pensamos en la poesía como el mundo que habitaba.

En las páginas introductorias de *Cosmos*, Humboldt esboza una relación entre el hombre y la naturaleza en la que “el mero contacto con el aire libre, ejerce una influencia tranquilizante y fortalecedora en el espíritu agotado, calman la tormenta de la pasión, y suavizan el corazón cuando

⁷⁶ Gilmour, “Sound”, p. 27.

⁷⁷ Gaviria, Juan Alberto, p. 48.

⁷⁸ Ramírez, Imelda. *Visita [...]*, p. 17.

⁷⁹ Ídem, p. 14.

⁸⁰ Gilmour, Ethel e Imelda Ramírez, p. 28.

este se ve agitado por el más profundo de los pesares”.⁸¹ Gilmour encarnó a la perfección este ideal, influido por Schelling y los principios estéticos del romanticismo. Fue la naturaleza colombiana la que permitió a la artista sobrevivir los peores años de la historia reciente de Colombia, y persistir en la búsqueda de la belleza por encima de los tejados de las casas. Su postura frente al arte y la naturaleza dan cuenta de lo que Suzy Gablick reclamaba al principio de los 90 en *The reenchantment of art*: un arte que devolviera a la cultura un sentido de “vitalidad, posibilidad y magia”, fundamentado en la interdependencia, material y afectiva, entre los hombres y el medio ambiente.⁸²

Desafortunadamente para Gilmour, la posibilidad de pintar en algún lugar tranquilo no llegó a cumplirse. Su texto autobiográfico, que quizá pecaba de una modestia excesiva, no consiguió persuadir al jurado que otorgaba la beca Guggenheim. Al revisar la lista de los ganadores de ese año, resulta curioso encontrar a artistas como la cubana Antonia Eiriz, cuya obra presenta aspectos estilísticos y temáticos no muy distantes de la de Gilmour; Eiriz, sin embargo, estaba mucho más curtida en las peculiaridades del mercado artístico y era un nombre familiar para muchos académicos. En 1994, el mismo año en que sepultó a Pablo Escobar debajo de un guayacán florecido, a Ethel Gilmour no la conocía casi nadie afuera de Medellín;⁸³ ese, desafortunadamente, sigue siendo el caso el día de hoy.

Unos años después de la muerte de la artista, su esposo decidió mudarse a Jericó, un pequeño pueblo al suroeste de Medellín, de donde provenía su familia. A excepción de un discreto número de obras que fue adquirido por el Museo de Antioquia y el Museo de arte del Banco de la

⁸¹ Humboldt, *Cosmos*, Vol I, p. 3.

⁸² Gablick, p. 1. Mi traducción.

⁸³ Cf. Villafañe, “Una artista [...]”, 2017, p. 88.

República, la mayor parte de sus pinturas (y de sus esculturas, y de sus instalaciones, y de sus haberes personales) se quedaron en el viejo apartamento del centro de Medellín. Los amigos de Gilmour han intentado abrir este espacio al público, pero los costos operativos son demasiados altos y el número de visitantes potenciales demasiado bajo. Entre las cuatro paredes de ese apartamento, en una ciudad enterrada entre los Andes colombianos, está latiendo una parte significativa del corazón de esas montañas.

Un cuadro aislado no puede decirnos nada sobre lo que ocultan las montañas de Colombia. En una galería entera, sin embargo, puede percibirse el suave latir de un corazón.

En el país por el que se extienden las montañas que Humboldt, como Fitzcarraldo, subió en un coche tirado por indígenas; en el país por el que se extienden las montañas de las que brotan las mejores flores y los mejores pintores de flores del mundo; en el país por el que se extienden las montañas que esperan ser conquistadas otra vez; en el país del suroeste americano por el que se extienden las montañas del sureste asiático; en el país por el que se extienden las montañas salpicadas de sangre en que Ethel Gilmour amó, murió y vivió otra vez por haber amado; entre los pliegues de ese país y de esas montañas se esconde un secreto. Y ese secreto, precioso e inefable, seguirá persuadiendo a generación tras generación de artistas a perderse en el paisaje. Es una búsqueda imposible e infructuosa, pero inevitable. Como la búsqueda del Dorado.

Bibliografía

Acuña, Luis Alberto. “Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX”. *Revista de las Indias*, octubre de 1942, pp. 229-242.

Almansa, José Manuel. “Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa. *Atrio* No. 13-14 (2013), pp. 15-28.

Ancízar, Manuel. *Instituto Caldas*. Bogotá: Manuel Lozada, 1848.

---. *Peregrinación de Alpha*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia, 1956.

Ángel, Félix. *YO DIGO*. Medellín, 16 de octubre de 1975.

Applebaum, Nancy. *Mapping the country of regions: the Chorographic Comission of nineteenth century Colombia*. Chapel Hill: UNC Press, 2016.

Arciniegas, Germán. “Ariza”. *El tiempo*, 15 de junio de 1995,

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-345283>. Consultado el 10 de octubre de 2017.

Ariza, Gonzalo. *Colombia Literaria*. Bogotá: Fonoteca nacional RTVC, 2014 (original de 1958). Programa radial.

---. *Gonzalo Ariza*. Edición de Benjamín Villegas. Bogotá: Villegas editores, 1989.

---. “La libertad artística”. En: *El Espectador*, 21 de agosto de 1958, p. 10.

---. “No es cuestión de la naturaleza y yo”. *El tiempo*, 25 de febrero de 1992,

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-45089>. Consultado el 29 de abril de 2017.

---. “El V salón de artistas colombianos. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia”. *El tiempo*, 22 de octubre de 1944. p. 3.

---. “Tango y pintura”. *El independiente*, 28 de mayo de 1958, s.p.

Ariza, Gonzalo y Eduardo Carranza. *Gonzalo Ariza: pinturas*. Bogotá: Benjamín Villegas, 1978.

Ariza, María de la Paz. Entrevista vía e-mail. 3 de mayo de 2018.

Auqué Lara, Javier. “Alejandro Obregón habla de su pintura”. *El Tiempo*, Bogotá, domingo 29 de julio de 1962, p.1.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Baena, José Gabriel. “My cat ‘Whiskey’ dreams on Ethel”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial Eafit, 2010

Becco, Horacio. *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Caracas: Ayacucho, 1992.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducción de Isidro Herrera Baquero y Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2004

Bleichmar, Daniela. *Visible empire*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Bolívar, Simón. “Carta a Gaspar de Francia”. *Archivo del Libertador*.

<http://www.archivodellibertador.gob.ve/escritos/buscador/spip.php?article9162>.

Consultado el 3 de marzo de 2017.

Brown, Kendall H. "Flowers of Taisho: images of women in Japanese society and art". *Taisho Chic: Japanese Modernity, Nostalgia and Deco*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2001. pp. 17-28.

Caballero Calderón, Eduardo. "El gran pintor de la sabana". En: *El tiempo* (Bogotá, Colombia) 19 de junio de 1995, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-347459>. Consultado el 20 de julio de 2017.

Caldas, Francisco José. *Cartas de Caldas*. Bogotá: Academia colombiana de ciencias exactas, 1978.

---. *Continuación del Semanario del Nuevo Reyno de Granada*. Bogotá: Imprenta real, 1810.

---. "Estado de la geografía del Vireynato de Santafé de Bogotá con relación a la economía y el gobierno". *Semanario del Nuevo Reyno de Granada* No 1, enero 3 de 1808.

---. *Expedición botánica de José Celestino Mutis y Memorias de Francisco José de Caldas*. Madrid: Vicente Suárez, 1909.

---. *Semanario de la Nueva Granada. Miscelánea de ciencias, literatura, arte e industria*. París: Librería castellana, 1849.

---. *Semanario del Nuevo Reyno de Granada*. (Año 1, No. 1-53) Bogotá: Imprenta de Bruno Espinosa, 1808.

Caro Molina, Fernando. *De Agustín Codazzi a Manuel María Paz*. Cali: La voz católica, 1954.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. México: Siglo XXI, 2004.

Carrió de la Vandra, Alonso. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2005.

Cavanilles, Antonio José. *Icones et descriptiones plantarum*. Madrid: Imprenta Real, 1801.

Certeau, Michel de. "Practices of space". En: *On signs*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.

Codazzi, Agustín. "Antigüedades indígenas". Cf. Pérez, Felipe. *Jeografía física i política de los Estados Unidos de Colombia*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1862.

---. "Apuntamientos sobre inmigración y colonización". En: *Gaceta Oficial*, Diciembre 21 de 1850, p. 692-695.

---. *Documentos relativos al descubrimiento de una via nueva de comunicación*. Popayán: Imprenta de Hurtado, 1855.

---. *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, 1957.

Cogollo Pacheco, Álvaro. *Inventario vegetal*. Medellín: Cementos Argos, 2009.

Conant, Ellen P. *Nihonga*. Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 1995.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.

Deas, Malcolm. "Weapons of the Weak? Colombia and Foreign Powers in the 19th Century". *Bulletin of Latin American Research* Vol 27 s1, 2008, pp. 173-186.

D'Orbigny, Alcide. *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. París: Furne et C., 1841.

Diener, Pablo. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajar”. En: *Historia* Vol. 40 N. 2, p. 185-308.

Duarte, Roberto. “Cartagena: la primera en ver las esculturas de Grau”. *El Herald*, 11 de abril de 1986, p. 14.

Dupaix, Guillaume. *Antiquités mexicaines*. París: H. Baradeire, 1833.

Enciclopedia del Banco de la República. “Alexander Von Humboldt”. *Banrepcultural*, http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Alexander_Von_Humboldt.

Consultado el 15 de febrero de 2019.

Engel, Walter. “Plásticas”. *Revista de las Indias* 105, 1948, pp. 511-521.

“Entrevista a Ethel Gilmour”. *El Espectador*, marzo 4 de 1978, p.6.

Escallón, Ana María. “El biógrafo de la naturaleza”. *Gonzalo Ariza*. Bogotá: Villegas editores, 1989.

Escobar, María del Rosario. “El arte del cuidado de sí”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Fajardo de Rueda, Marta. “De la naturaleza al arte”. *Senderos* Vol 5 No. 25-26 (1993), pp. 576-586.

---. “La flora de la Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 13-14, 1986, pp. 41-61.

---. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *HiSTOReLo* 6 (2014), pp. 68-125.

Fals Borda, Orlando. “Aspectos críticos de la cultura colombiana, 1886-1986”. En: *Revista Foro*, febrero de 1987, pp. 81-90.

Fernández, Carlos Arturo. “Vida y obra: Ethel Gilmour”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Fernández, Carmelo, et al. *Álbum de la Comisión Corográfica*. Bogotá: Hojas de cultura popular colombiana, 1957.

Foxwell, Chelsea. *Making Modern Japanese Style Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

---. “The painting of sadness? Ends of *nihonga*, then and now.” *ARTMargins* 4-1, Febrero de 2015, pp. 27-60.

Funes, Reinaldo. “El cambio socio-ambiental en Cuba a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Impresiones y legado de Humboldt”. *Revista Internacional de Estudios Humboldtianos*, No. XI, 20 (2010). pp. 20-38.

Gablick, Suzy. *The reenchantment of art*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

Gaceta de Colombia no. 452. Bogotá: Imprenta Nacional, 1823.

Gaceta de la Nueva Granada No. 911, 12 de septiembre de 1847.

Gaceta de la Nueva Granada No. 976, 4 de mayo de 1848.

Gaceta oficial No. 1412, 10 de agosto de 1852.

Gaitán Durán, Jorge. “El año artístico de 1946”. *El Tiempo*, diciembre 31 de 1946, p. 16.

Galvis Noyes, Antonio José. “La abolición de la esclavitud en la Nueva Granada”. En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Nov-Ene 1982, pp. 51-60.

García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Suramericana, 1962.

Gaviria, Juan Alberto. “Habitar desde la poesía”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Gaviria, Liliana. “Yo me quiero ir primero que Jorge”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Gilmour, Ethel. “Boceto autobiográfico”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

---. “Mi mundo en Medellín”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

---. “Sound”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010. p. 27.

---. “Una exposición de pintura y fotografía”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

--- e Imelda Ramírez. *Ethel Gilmour*. Bogotá: Ediciones Gamma, 2017.

Gilpin, William. *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. Londres: R. Blamire, 1794.

Girón, Lázaro María. “Un recuerdo de la Comisión Corográfica”. *Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia*, año 2, no 13, 1927

Gómez, Pedro Nel, y Rómulo Rozo. Citado en “Los olvidados”. En *Semana*, 22 de diciembre de 1997, <https://www.semana.com/cultura/articulo/los-olvidados/34624-3>. Consultado el 10 de octubre de 2017.

González, Beatriz. “La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y una nueva concepción del paisaje”. *Credencial Historia* No. 122. <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-122/la-escuela-de-humboldt>. Consultado el 3/6/2018.

González, Alberto. “El guayacán amarillo”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Grau, Enrique. *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*. Bogotá: Benjamín Villegas y asociados, 1977.

---. *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*. Bogotá: Encuadernaciones limitada, 1984.

Gutiérrez de Alba, José y Efraín Sánchez. *Impresiones de un viaje a América: Diario ilustrado de viajes por Colombia, 1871-1884*. Sitio web del Banco de la República de Colombia, <http://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=424>.

Herazo, Álvaro y Delfina Bernal. “Los viajes del Barón von Grau”. *Suplemento del Caribe* 247, Agosto 20 de 1978, p. 1, 4-6.

Humboldt, Alexander von. "Alejandro de Humboldt: viajes por Colombia". *Biblioteca Luis Ángel Arango*. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/humboldt/diario/35.htm>.

Consultado el 10 de 2018.

---. *Vues des cordillères*. París: Smith, 1816.

---. *Cartas americanas*. Traducción de Marta Traba. Caracas: Ed. Ayacucho, 1989.

---. *Cosmos* (Volúmenes I y II). Londres: Henry G. Bohn, 1849.

---. *Plantae aequinoctiales*. París: F. Schoell, 1808.

Icaza, Isidro e Isidro Gondra. *Colección de las antigüedades mexicanas que ecsisten en el Museo Nacional*. México: Pedro Robert, 1827.

Jardín Botánico de Bogotá. "Mutisia clematis". *Herbario*.

<http://colecciones.jbb.gov.co/herbario/especimen/10101>. Consultado el 1/3/2018.

Jarry, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. París: Fasquelle, 1911.

Jiménez, Catalina. "Aplicación e instrumentalización de la doctrina de seguridad nacional en Colombia (1978-1972): efectos en materia de derechos humanos". *Colección*, no. 20, 2009, pp. 75-105.

Lara, Jaime. "Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa, Cundinamarca". *Ensayos.Historia y teoría del arte* No.2, 1988, p. 257-270.

Latour, Bruno. "Drawing things together". *Representation in scientific practice*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 19-68.

Laverde Toscano, María Cristina. “Enrique Grau. La figuración y sus laberintos”. *Nómadas* 17, 2002, pp. 123-145.

Longhena, Mario. *Memorias de Agustín Codazzi*. Traducción de Andrés Soriano y Alberto Lee. Bogotá: Banco de la República, 1973.

Lubrich, Oliver. “El reino de la ambivalencia: la Cuba de Alejandro de Humboldt”. *Revolución y cultura* 4, 2001, pp. 1-12.

Machado, Arlindo. “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”. *Sinifcação* 33, 2010, pp. 21-40.

Mallarino, Manuel María. *Informe del secretario de Estado en los despachos de Relaciones Exteriores y Mejoras Internas al Congreso de 1848*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1848.

Manrique, Jorge Alberto. “Identidad o modernidad”. En: *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, 1974, p. 19-33.

Martínez, Frédéric. “Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia”. *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*, Vol 34, No. 44, 1997, pp 3-45.

Martínez Pinzón, Felipe. “Una geografía para la guerra: narrativas del cerco en Francisco José de Caldas”. *Revista de estudios sociales* 38 (1/2007), pp. 108-119.

Martínez, Sandra. “La poesía visual de Ethel Gilmour”. *Revista Diners*, Diciembre 17 de 2017. https://revistadiners.com.co/artes/52356_la-poesia-visual-de-ethel-gilmour/. Consultado el 1 de diciembre de 2018.

Matisse, Henri y Jack Flam. *Matisse on art*. Berkeley: University of California press, 1995.

Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido* (introducción de Benito Varela Jácome), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

MacLeish, Archibald. "J.B., a play in verse. The prologue". *The Saturday Review*, 1 de septiembre de 1956, pp. 7-10.

McVaugh, Rogers. *Botanical results of the Sessé and Mociño expedition (1787-1803)*. Ann Arbor: University of Michigan, 1977.

Medina, Álvaro. "Apareció la generación perdida". *El tiempo*, 23 de noviembre de 1997. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-668092>. Consultado el 10 de octubre de 2017.

---. *Poéticas visuales del Caribe Colombiano*. Bogotá, MV, 2008.

Michelsen, Denise. "La mujer está en la casa y los animales que viven conmigo". *Catálogo de la exposición en el Centro Colombo Americano*. Santafé de Bogotá, sept. 1993, s.p.

Montaña, Antonio. "Música de líneas por Enrique Grau". *El Tiempo* 11 de abril de 2004. s.p.

Mora, Fernando. "Documental Ethel Gilmour". *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 18 de 2011, <https://youtu.be/j7pPGiztOjs>. Consultado el 20 de noviembre de 2018.

---. "Mandela, ven por aquí. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

Morales, Hollmann. “Enrique Grau 1920-2004”. *El Tiempo* 11 de abril de 2004.
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1566949>. Consultado el 21 de abril de 2013.

Morales, Lorenzo. “La deshonra de La Colina”. *Revista Arcadia*. Junio 22 de 2011.
<https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural-revista-arcadia/articulo/la-deshonra-la-colina/25443>. Consultado el 23 de abril de 2014.

Moreno Clavijo, Jorge. “¿Realismo es decadencia? ¿Abstraccionismo es solo incapacidad?... y el público... ¿Qué prefiere?: Tres destacados pintores y un crítico plantean una polémica”. *Lecturas dominicales* [El tiempo] (Bogotá, Colombia) 1 de abril de 1962, pp. 1, 7.

Moreno Hoffmann, Álvaro. “Entrevista a María de la Paz Ariza”. En: *María de la Paz Ariza*:
<http://www.mariadelapazariza.com/biografia/entrevista>. Consultado el 21 de abril de 2017.

Muñoz, Catalina. *To colombianize Colombia: cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930-1946*. Tesis doctoral en historia, University of Pennsylvania, 2009.

Mutis, José Celestino. *Archivo Epistolar*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura hispánica, 1983.

---. *Mutis y la Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*. Edición de María del Pilar de San Pío Aladrén. Bogotá: Villegas editores, 1992.

Nebel, Carl. *Voyage pittoresque et archeologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. París: P. Moench, 1836.

Nieto, Mauricio. *Orden natural, orden social*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009.

---. *Remedios para el imperio*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

Núñez, Estuardo. “Manuel Nicolás Corpancho: Apuntes sobre su vida y su obra”. *Revista de la Universidad Católica* (Lima), Nos. 11-12, 1982, pp. 91-120.

Obregón, Alejandro. “El pintor Enrique Grau”. *El Tiempo*, septiembre 26 de 1948, s.p.

Panesso, Fausto. “Grau en Nueva York”. *El Herald*, 15 de septiembre de 1991, pp. 9-10.

Paredes, Victoriano de Diego. *Informe del secretario de estado del despacho de relaciones exteriores de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1851.

Pérez, Felipe. *Jeografía física y política de los Estados Unidos de Colombia*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1863.

Price, sir Uvedale. *Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*. Londres: J. Mawman, 1810.

Puig Samper, Miguel Angel. “Illustrators of the new world: the image in the Spanish scientific expeditions of the Enlightenment”. *Culture & history digital journal*, 1 (2), pp. 1-27.

Ramírez, Imelda. “Ethel Gilmour y el guayacán”. Youtube, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 17 de 2011, <https://youtu.be/UXKWk2dCbEk>. Consultado el 23 de noviembre de 2018.

---. “Ethel Gilmour y su inicio en Medellín”. Youtube, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 17 de 2011, <https://youtu.be/fN9-bH9JeoA>. Consultado el 20 de noviembre de 2018.

---. “Muchas flores para su memoria”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010, p. 76.

---. *Visita: la obra de Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial Eafit, 1997.

--- y María del Rosario Escobar. “Espacio de confluencia”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010

Ramírez, Marta Lucía. “Ethel Gilmour como pintora”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 19 de 2011, https://youtu.be/J3_2_RXWu6s. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Rappaport, Joanne. “Fictive Foundations: National Romances and Subaltern Ethnicity in Latin America”. *History Workshop*, no. 34 (Autumn 1992), pp. 119-131.

Restrepo, Elkin. “Ethel”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial Eafit, 2010.

Restrepo, Olga. “Un imaginario de la nación. Lectura de las láminas y descripciones de la Comisión Corográfica”. En: *Anuario colombiano de historia social y de cultura* No. 26, p. 30-58.

Reyes, Alfonso. *Visión de Anahuac*. Madrid: Índice, 1923.

Rincón, Omar. “Marta Traba: la estrella de televisión”. *El tiempo* (Bogotá, Colombia), 20 de julio de 2014, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14275862>. Consultado el 12 de junio de 2018.

Rodríguez, Bélgica. *Enrique Grau: homenaje*. Bogotá: Villegas, 2003.

Roldán, Oscar. “Ethel y la política en su obra”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 16 de 2011, <https://youtu.be/72gc6bq-Gv0>. Consultado el 5 de noviembre de 2018.

Samper Pizano, Daniel. “Violencia: Alejandro Obregón”. *Arcadia 100*, 23 de enero de 2014, <https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-violencia-alejandro-obregon/35048>. Consultado el 25 de noviembre de 2018.

Sánchez, Efraín. “El poporo Quimbaya”. *Semana*, 24 de junio de 2006. <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-poporo-quimbaya/79618-3>. Consultado el 25 de enero de 2018.

---. *Gobierno y geografía*. Bogotá: Banco de la República, 1999.

Serje, Margarita. *El revés de la nación*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011, p. 116.

Sho, Konishi. “The people at rest: the anarchist origins of Ogawa Unsen’s ‘Nihonga’”. *World Art* 1:2, 2011, pp. 235-256.

Sierra, Juan Camilo. “Enrique Grau y Cartagena”. *El Tiempo* 16 de noviembre de 1999, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-945095>. Consultado el 10 de junio de 2014.

Sotos Serrano, Carmen. “Aspectos artísticos de la Real Expedición Botánica de Nueva Granada [sic]”. *Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*. Bogotá: Villegas editores, 2008.

Steele, Arthur Robert. *Flowers for the king*. Durham: Duke University Press, 1994.

Tatis, Gustavo. “Mi única obsesión ha sido Cartagena”. *Periódico El Universal*. Marzo 11 de 2012. <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/%E2%80%9Cmi-unica-obsesion-ha->

[sido-cartagena%E2%80%9D-judith-porto-de-gonzalez-68414](#). Consultado el 21 de abril de 2013.

Torres Méndez, Ramón. *Cuadros de costumbres*. Litografía Hermanos Martínez, Bogotá, 1981.

Traba, Marta. “Conocimiento de Enrique Grau”. En: *Marta Traba en Línea: Crítica de arte latinoamericano*, 2012, pp. 1-3.

---. “Fuyi- Yama y pintura”. *El tiempo* (Bogotá, Colombia) junio 1 de 1958, s.p.

---. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.

---. “La pintura de hoy en Colombia”. *Revista Plástica* no. 17, 1960, pp. 2, 4.

---. “Problemas del arte en Latinoamérica”. En: *Mito* 18, Febrero-Marzo-Abril de 1958, pp. 205-209.

---. “Violencia, una obra comprometida... con Obregón”. *Marta Traba en Línea*, <https://martatrabaelinea.wordpress.com/marta-traba/>. Consultado el 25 de noviembre de 2018.

Uribe, Carlos. “La obra de Ethel Gilmour”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 19 de 2011, https://youtu.be/G_kIIPrXPxY. Consultado el 10 de noviembre de 2018.

Uribe, Jorge. “Ethel Gilmour y las clases de pintura”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 18 de 2011, <https://youtu.be/Po8TZsO0d3k>. Consultado el 10 de noviembre de 2018.

---. “Ethel Gilmour, influencias en su pintura y proceso para pintar”. *Youtube*, compartido por Johnatan Montoya García, Noviembre 17 de 2011. <https://youtu.be/UXKWk2dCbEk>.

[Consultado el 10 de noviembre de 2018.](#)

---. “Al fondo de la verdad”. *Flores para Ethel Gilmour*. Medellín: Editorial EAFIT, 2010.

---. “Una artista incómoda”. *Ethel Gilmour*. Bogotá: Ediciones Gamma, 2017.

Waldeck, Frédérick de. *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d’Yucatan*. París: Bellizard Dufour, 1838.

Zalamea, Jorge. *Nueve artistas colombianos*. Bogotá, Litografía Colombia, 1941.

Zambrano, Marta. “Memoria y olvido en la presencia y ausencia de indígenas en Santa Fe y Bogotá”. *Desde el jardín de Freud* No. 4 (2004), p. 56-68.