



Augusto Barrera

Alcalde de Quito

Miguel Mora

Secretario de Cultura MDMQ

Ana Rodríguez

Directora de la Fundación Museos de la Ciudad

Victoria Novillo

Directora del Centro Cultural Metropolitano

Ana María Armijos

Directora del Instituto Metropolitano de Patrimonio

Curaduría de la exposición y sedes complementarias

Coordinación y edición de textos e imágenes

Alexandra Kennedy Troya

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Asistentes de investigación

Patricio Feijóo Arévalo

Carmen Corbalán de Celis de la Villa

Agatha Rodríguez Bustamante

Equipo de Museología Educativa del Museo de la Ciudad

Carolina Navas

Cristina Medrano

Paulina Vega

Daniel Palacios

María Augusta Rodríguez

Diana Recalde

Javier Vargas

Gabriel Analuisa

Betty Salazar

Lenin Castro

Fernando Moreta

Eliza Velata

Marillac Masapanta

Tamara Jhayya

Enrique Izquierdo

Equipo de Museografía del Museo de la Ciudad

Nadya Buitrón

Adriana Aguirre

Miguel Lanchimba

Juan Angel Jácome

Matías Simbaña

Equipo de Comunicación y Diseño

del Museo de la Ciudad

Christian Monsch

Jorge Godoy

Equipo de Coordinación y Operaciones

del Museo de la Ciudad

Amira Espinoza

Paola Salazar

Wilson Diarpuezán

Javier Vásquez

Equipo de Dirección Ejecutiva

de la Fundación Museos de la Ciudad

Wilson Ruiz

Cecilia Ponce

Ruth Uriña

Henar Díez

Raquel Arízaga

Ibis Johnson

Responsables del equipo Administrativo Financiero

de la Fundación Museos de la Ciudad

Ana Serrano

Alba Ante

Luis Espín

Vicente Toala

CCM

Equipo de Investigación del Centro Cultural Metropolitano

Patricio Guerra

Fabiola Quevedo

Equipo de Educación del Centro Cultural Metropolitano

Lucía Chávez

Silvia Villareal

Equipo de Museografía del Centro Cultural Metropolitano

Francisco Morales

Fernando Dueñas

Tania Jaramillo

Equipo de Logística del Centro Cultural Metropolitano

Freddy Vallejo

Vicente Maroto

Equipo de Dirección del Centro Cultural Metropolitano

Laura Coronel

Adriana Chávez

Equipo de Comunicación y Diseño

del Centro Cultural Metropolitano

Marcela Riera

Fernando Heredia

Equipo de Patrimonio

del Centro Cultural Metropolitano

Eduardo Maldonado

Clara Cabrera

Mónica Castillo

Magdalena Boada

Luis Romero

Manuel Romero

Manolo Vaca

Patricio Ruales

Cubierta

Victor Mideros. *Remanso del Topo* (ca.1920). Óleo sobre lienzo,

81 x 90 cm. Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Guayaquil.

Fotografía: Christoph Hirtz

Fotografía

Christoph Hirtz

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Digitalización de fotografías

de Emmanuel Honorato Vázquez

Pablo Corral

Jorge Godoy

Diseño y diagramación

www.lapizypapel.ec

Imprenta: HOMINEM EDITORES CIA.

ISBN: 978-9978-328-21-7



CURADURÍA DE LA EXPOSICIÓN Y SEDES COMPLEMENTARIAS

COORDINACIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS

Alexandra Kennedy Troya

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Fundación
Museos
de la Ciudad

MUSEO
CIVIDAD
FUNDACIÓN MUSEOS
DE LA CIUDAD

Centro
Cultural
Metropolitano

Instituto Metropolitano de
Patrimonio

URBANO
LO IMPORTANTE ES SABER LLEGAR

Fundación
Teatro
Nacional
Sucre

Teatro
Variedades
Ernesto Albán



Con el apoyo de:

 **ElRecreo**

ALMA MÍA

SIMBOLISMO Y MODERNIDAD

ECUADOR 1900 - 1930

COLABORADORES

Ensayos:

Patricio Feijóo Arévalo

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Ángel Emilio Hidalgo

Alexandra Kennedy Troya

Rodolfo Kronfle Chambers

Trinidad Pérez Arias

Fausto Ramírez

Cassandra Sabag

Álvaro Salvador Jofre

Cristóbal Zapata

Recuadros:

María Elena Bedoya H.

Carmen Corbalán de Celis de la Villa

Patricio Feijóo Arévalo

María de los Ángeles Martínez

Juan Mullo Sandoval

AGRADECIMIENTOS

Administración General del Municipio de Quito – Unidad de Seguros;Archivo Taller Visual, Quito; Casa Museo María Augusta

Urrutia, Quito; Catedral Primada Metropolitana, Quito; Centro

Cultural Simón Bolívar, Guayaquil; Centro de Arte Contemporáneo, Quito; Cinemateca Nacional Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Matriz Quito; Colegio de Artes de la

Universidad Central del Ecuador, Quito; Convento de la Merced,

Quito; DPM Gallery, Guayaquil; Embajada de Chile; Embajada

de España; Embajada de la República Argentina; Embajada de la

República Bolivariana de Venezuela; Embajada de la República

Federativa de Brasil; Embajada de la República Oriental del

Uruguay; Embajada del Estado Plurinacional de Bolivia; Empresa

Pública Metropolitana de Movilidad y Obras Públicas, Quito;

Fondo de Autores Nacionales Carlos A. Rolando, Biblioteca

Municipal de Guayaquil; Fondo de Ciencias Humanas del Minis-

terio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; Fundación Biblioteca

Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito; Fundación Iglesia de la

Compañía de Jesús, Quito; Fundación Mariana de Jesús, Quito;

Fundación Teatro Bolívar, Quito; Fundación Teatro Nacional

Sucre, Quito; Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito;

Instituto Nacional de Patrimonio, Quito, Guayaquil y Cuenca;

Junta de Beneficencia de Guayaquil (Cementerio General de

Guayaquil); Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; Qui-

to; Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; Ministerio

de Defensa Nacional del Ecuador; Museo Alberto Mena Ca-

amaño, Quito; Museo del Carmen Alto, Quito; Museo Histórico

Militar Casa de Sucre, Quito; Museo Municipal Remigio Crespo

Toral, Cuenca; Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura y

Patrimonio del Ecuador, Cuenca; Museos Casa de la Cultura

Ecuatoriana Benjamín Carrión, Matriz Quito; Museos, Fondos

y Reservas de Arte Moderno del Ministerio de Cultura y Pa-

trimonio del Ecuador de Quito, Guayaquil y Cuenca; Sociedad

Funeraria Nacional (Cementerio de San Diego), Quito; Unidad

Especializada en Investigación de Delitos contra el Patrimonio

Cultural (INPC); Urbano Express Quito, Guayaquil y Cuenca.

Archivo Familia Fauré, Chile; Biblioteca de la Facultad de Me-

dicina, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Biblioteca Luis

Ángel Arango, Colombia; Biblioteca Nacional, Chile; Coleção

Fulvia e Adolpho L. Eirner, Brasil; Colección Elisabeth Di Caval-

canti, Argentina; Colección Familia Delhez, Argentina; Colección

Familia Rodríguez Vargas, Colombia; Fundación Museos Nacio-

nales (Museo Arturo Michelena y Galería de Arte Nacional),

Venezuela; Fundación Núñez del Prado, Bolivia; Galería de

Arte Nacional, Venezuela; Museo Casa de la Moneda, Bolivia;

Museo Casa Yrutia, Argentina; Museo de Antioquia, Colombia;

Museo del Dibujo y la Ilustración (MUDI), Argentina; Museo

Francisco Goita, México; Museo Luis Perloti, Argentina; Museo

Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Argentina; Museo

Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Uruguay; Museo

Nacional de Arte, Bolivia; Museo Nacional de Arte, México;

Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay; Museo Nacional

de Bellas Artes, Argentina; Museo Nacional de Bellas Artes,

Brasil; Museo Nacional de Colombia; Museo Provincial de Bellas

Artes, Argentina; Pinacoteca de Concepción, Chile; Pinacoteca

do Estado de São Paulo, Brasil; Pinacoteca do Estado, Brasil;

Zurbarán Galería, Argentina.

Adela Tobar, Ecuador; Adriana Díaz, Ecuador; Agatha Rodrí-

guez, Ecuador; Alfonso Espinosa, Ecuador; Ana María Armijos,

Ecuador; Fernando Vásconez, Ecuador; Alfonso Ortíz, Ecuador;

Alfredo Albornoz, Ecuador; Alicia Jalón de Torbay, Ecuador; Alicia

Ponce, Ecuador; Alicia Troya de Kennedy, Ecuador; Anabell Ló-

pez, Ecuador; Andrea Guañuna, Ecuador; Andrea Stark, Ecuador;

Andrés Borrero, Ecuador; Andrés Palma, Ecuador; Ángel Emilio

Hidalgo, Ecuador; Ángel Cano, Ecuador; Bernardo Mantilla,

Ecuador; Byron Guillermo Caicedo, Ecuador; Carlos Yáñez,

Ecuador; Cristóbal Zapata, Ecuador; Carmen Fernández, Ecu-

ador; César Guáma, Ecuador; Chía Patiño, Ecuador; Christoph

Hirtz, Ecuador; Carlos Pacheco, Ecuador; César Molina, Ecuador;

David Goldbaum, Ecuador; David Pérez McCollum, Ecuador;

Diana Sacoto, Ecuador; Diego Santander, Ecuador; Edgar San-

tamaría, Ecuador; Eduardo Donoso, Ecuador; Eduardo Erazo,

Ecuador; Eduardo Vega, Ecuador; Emilio Lara, Ecuador; Enrique

Tuárez, Ecuador; Estelina Quinatoa, Ecuador; Federica Vega,

Ecuador; Felipe Díaz Heredia, Ecuador; Francisco Álvarez, Ecu-

ador; Gogo de Anhalzer, Ecuador; Guadalupe Álvarez , Ecuador;

Guido Díaz, Ecuador; Inés del Pino, Ecuador; Isidro Icaza Aguirre,

Ecuador; Islandia Báez, Ecuador; Jaime Álvarez, Ecuador; Jhonny

Hidalgo, Ecuador; Jonathan Koupermann, Ecuador; Jorge Cano,

Ecuador; Jorge Saade, Ecuador; Juan Carlos Franco, Ecuador;

Juan Carlos Pino, Ecuador; Juan Marcos, Ecuador; Juan Mullo,

Ecuador; Karla Sempértegui, Ecuador; Lucía Chiriboga, Ecuador;

Verónica Muñoz, Ecuador; Luis Savinovich, Ecuador; Malena

Bedoya, Ecuador; Marcelo Fernández de Córdoba, Ecuador;

Marcelo Parra, Ecuador; Marcia Ullón, Ecuador; Marco Monca-

yo, Ecuador; Marco Valenzuela, Ecuador; María de los Ángeles

Martínez, Ecuador; María del Carmen Savinovich, Ecuador; María

Fernanda Cartagena, Ecuador; Mario García, Ecuador; Marisela

Gómez, Ecuador; Mauro Mariño, Ecuador; Milton Cevallos, Ecu-

ador; Mónica Acosta de Malo, Ecuador; Monseñor Hugo Reinoso,

Ecuador; Nelly Peralta, Ecuador; Pablo Corral, Ecuador ; Padre

Eduardo Navas, O.M, Ecuador; Padre José Nevado, SJ, Ecuador;

Patricia Butler, Ecuador; Patricia Calle, Ecuador; Patricia Novillo,

Ecuador; Patricio Feijóo, Ecuador; Patricio Proaño, Ecuador;

Paulina Albornoz, Ecuador; Paulina Arias De La Torre, Ecuador;

Pedro Cueva, Ecuador; Pedro Granda, Ecuador; Pilar Estrada,

Ecuador; Marisa Estrada, Ecuador; Rebeca Roca, Ecuador; René

Guitara, Ecuador; Roberto Noboa, Ecuador; Rodolfo Kronfle

Akel, Ecuador; Rodolfo Kronfle Chambers, Ecuador; Rodolfo Pé-

rez Pimentel, Ecuador; Rooswelt Ramón, Ecuador; Rosa Acosta,

Ecuador; Sara Bermeo, Ecuador; Selma Romo, Ecuador; Stalin

Lucero, Ecuador; Tcm. Sp. Coronel Miguel Luna Riofrío, Ecuador;

Trinidad Pérez, Ecuador; Tte. Jaira Saavedra, Ecuador; Verónica

Mora, Ecuador; Víctor Fagilde González, Ecuador; Vinicio Gallar-

do, Ecuador; Wilma Granda, Ecuador; Ximena Endara, Ecuador;

Ximena Flor, Ecuador; Yesenia Villacrés, Ecuador.

Alejo Gutiérrez Viñuales, Chile; Álvaro Salvador Jofre, España;

Carmen Corbalán de Celis, España; Carmen Fauría, España; Ca-

sandra Sabag Hilén, México; Catalina Cantarellas Camps, España;

Consuelo Butler, España; David Robinson, España; Familia Delhez,

Argentina; Fausto Ramírez, México; Fernando Guzmán, Chile;

Fernando Villegas Torres, Perú; Francesc Fontbona, España; Hugo

Oscar Maradei, Argentina; Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Argentina;

Jaime Correas, Argentina; Joaquín Jaume Mas, España; Laura

Carneiro, Brasil; Luis García Lumbreras, España; María Carlota

Ibáñez, Venezuela; María Chamorro, España; María Gloria An-

drade, España; María Luisa Bellido Gant, España; Natalia Majluf,

Perú; Néstor Paz, Argentina; Paula Sarachman, Argentina; Percival

Tirapeli, Brasil; Pollyana Rizzoli Santos, Brasil; Ramón Gutiérrez,

Argentina; Renata Ribeiro Dos Santos, Brasil.



Quito se ha caracterizado por ser una ciudad de acogida, que recibió durante siglos a los diferentes habitantes de lo que hoy es Ecuador; y con ellos a sus costumbres, tradiciones y expresiones culturales y artísticas, mucho de ello cimentó la identidad de todos los quiteños. Luego de un siglo del aparición de las expresiones simbolistas y modernistas en Ecuador; la ciudad vuelve a recibir a las producciones que sirvieron como herramienta de la que hoy se considera la "identidad ecuatoriana".

La Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito contempla entre sus ejes de acción la entrega de una oferta cultural variada, dinámica y generadora de experiencias a la ciudadanía y de un democrático acceso para todos los habitantes de la urbe, un accionar que vincula a todas las personas y que, a su vez, genera nuevos conocimientos. La administración municipal promueve un Quito con una oferta cultural más grande cada día, para generar actividades y bienestar en quienes habitan en el Distrito. Una herramienta para avanzar hacia en buen vivir en la ciudad.

Esta magna exhibición cuya producción y puesta en escena hemos apoyado, constituye el proyecto curatorial más ambicioso de la historia ecuatoriana, un proyecto que permite que Quito y el Ecuador dialoguen con sus pares americanos y europeos. Además, es una muestra que se desarrolla en 7 museos, conventos y cementerio de Quito en el Centro Histórico, es decir, convoca a que propios y ajenos recorran la ciudad conociéndola mejor y valorando sus aportes a la modernidad. Así, el particular escenario de esta oferta, el Centro Histórico de Quito, el más grande y mejor conservado de América, se convierte en parte de esta gran exhibición.

En el marco de la conmemoración de los 35 años de Quito como Patrimonio de la Humanidad, declaración que llena de orgullo a todos los habitantes de la Ciudad, presentamos, entonces, la exposición *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador 1900-1930* y con ello les invitamos a seguir construyendo el Quito que queremos.

Augusto Barrera Guarderas
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

PALABRAS FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD

Quito es heredera de cultura, tradiciones, prácticas y costumbres. En esta ocasión, y por ser uno de sus referentes, el Museo de la Ciudad brinda a la ciudadanía un acercamiento a una recopilación artística que agrupa la producción de varios representantes del arte ecuatoriano que entre 1900 y 1930 estuvo plena de gestos del Simbolismo internacional y que llenó a la cultura visual y arquitectónica, así como a la literatura o el teatro, de nuevos sentidos. Parte de este giro hacia la modernidad simbolista constituye la búsqueda incesante de una nueva identidad de las ciudades ecuatorianas, sus regiones y en general el país. Partícipes de este importante movimiento fueron artistas, poetas y músicos. Buscar el *Alma mía* supuso una de las tareas más emocionantes y sorprendentes de la época.

Alma Mía. Simbolismo y modernidad Ecuador 1900 1930 se exhibe en siete lugares a lo largo del Centro Histórico de Quito. El Museo de la Ciudad y el Centro Cultural Metropolitano son las dos sedes principales, a las que se suman la Iglesia y sacristía de la Merced, la Catedral Primada de Quito, la Casa Museo María Augusta Urrutia, el Museo del Carmen Alto y el Cementerio de San Diego. Estas sedes expanden nuestro conocimiento sobre el período de forma directa ya que durante casi un siglo han conservado el legado del Simbolismo y el paso a la modernidad.

Los destacados movimientos culturales europeos, Modernismo y Simbolismo, se van fijando en el continente americano con respuestas y consideraciones propias que enriquecen este momento con obras tan destacadas como la de Víctor Mideros, el gran transformador de la cultura visual religiosa, Emmanuel Honorato Vázquez, el primer fotógrafo de arte del país o Eduardo Solá Franco, pintor y acuarelista, así como escenógrafo y director de cine.

La exposición y este libro-catálogo rescatan no solo la producción de bienes artísticos sino que aporta con una ceñida reflexión en torno al pensamiento y los movimientos culturales que tuvieron lugar a inicios del siglo XX y la relación con la ciudad como lugar donde se inscriben las historias de progreso, crecimiento, crisis. Simbolismo, modernismo y modernidad funcionan en torno al fenómeno urbano, y este nuestro especial interés en que la muestra se hiciera una realidad si pensamos que muchos de los legados de entonces están relacionados en cierta forma con las preocupaciones de hoy,



CONTENIDO

Presentación de la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito	8
Presentación de la Fundación Museos de la Ciudad	9
Alma mía. Razones para un proyecto <i>Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	11

AMERICA LATINA	17
Bases para una comprensión del Simbolismo y Modernismo en el arte sudamericano <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	18
Modernismo hispanoamericano y modernidad europea <i>Álvaro Salvador</i>	34
Simbolismo y Modernismo en Sudamérica. Algunas historias reseñables (1895-1925) <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	46
El Simbolismo en México <i>Fausto Ramírez</i>	68

ECUADOR	87
Alma Mía. Gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana <i>Alexandra Kennedy Troya</i>	88
Caricaturas, caricaturistas y revistas ilustradas: Gestos visuales y nuevas prácticas lectoras (1900-1930) (recuadro) <i>Malena Bedoya H.</i>	112
La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX <i>Trinidad Pérez</i>	114
Artes aplicadas y modernidad en Ecuador (recuadro) <i>Patricio Feijoo Arévalo</i>	123
Bohemia y sociabilidad entre 1900 y 1930. El caso de Guayaquil <i>Ángel Emilio Hidalgo</i>	126
Bohemia y vanguardia. El Modernismo en Cuenca (recuadro) <i>María de los Ángeles Martínez</i>	136
Emmanuel Honorato Vázquez: el fotógrafo de la vida moderna <i>Cristóbal Zapata</i>	138
Alma nacional en la música ecuatoriana (recuadro) <i>Juan Mullo Sandoval</i>	145
La urbe tomada. Visiones apocalípticas de Víctor Mideros en Quito <i>Patricio Feijoo y Casandra Sabag</i>	148
Quito y la intervención de Víctor Mideros en los espacios religiosos (recuadro) <i>Carmen Corbalán de Celis de la Villa</i>	158
Eduardo Solá Franco: simbolismo y enmascaramiento <i>Rodolfo Kronfle Chambers</i>	160

Colaboradores	170
Abreviaturas generales	173

CATALOGO	175
Museo de la Ciudad	178
Centro Cultural Metropolitano	248
Sedes complementarias	278
Exposición Alma Mía	301

ALMA MÍA. RAZONES PARA UN PROYECTO

Alexandra Kennedy Troya

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Notas anticipatorias. El nacimiento del proyecto curatorial

Este proyecto nació en Cuenca en agosto del 2005, cuando ambos curadores debatíamos contenidos para la exposición *Ecuador.Tradición y modernidad* que se llevaría a cabo en el 2007 en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Para entonces, en plena tarea de visitar colecciones para alimentar aquella muestra, se nos había hecho evidente la injusta marginalización —o al menos infravaloración— de Víctor Mideros en la consideración de las historias del arte ecuatoriano, bajo miradas simplificadas y a menudo cargadas de despectivos clichés, típicos de la visión vanguardista. Lo veían como un retrógrado, sin atinar a descubrirlo como el “moderno” que en realidad era. Una nueva reivindicación se dio en el proceso de otra exposición, curada por Kennedy, *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, realizada para el Museo de la Ciudad de Quito en el 2008. En esta se pudo apreciar no solo el valor de Mideros como moderno sino de otros artistas que habían quedado relegados bajo la sombra de un arte que no calzaba con el de la denuncia social, valorada y estudiada al cansancio.

Más adelante, nuestra mirada se afinó, siempre en base a la nutrida y magnífica obra de Mideros, a la necesidad de hacer un alto y comprender los gestos simbolistas en el arte ya no solo de Ecuador sino de Sudamérica, un rico y extenso laboratorio de modernidad en el que se entretrejan historias por doquier. Un referente fue, sin lugar a dudas, la primera exposición realizada sobre el tema en Latinoamérica, en el 2004, denominada

El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920 y cocurada por Fausto Ramírez, entrañable colega que nos honra con un ensayo de su autoría. Y por supuesto exposiciones que pudimos ver años antes al otro lado del Atlántico, como *Simbolismo en Europa* (Las Palmas de Gran Canaria, 1990) o *Pintura simbolista en España, 1890-1930* (Madrid, 1997). Mientras realizábamos nuestra investigación sudamericana se dieron dos espléndidas muestras sobre el tema: en el 2010, *Le Symbolisme en Belgique*, y entre el 2011 y el 2012, *Il Simbolismo in Italia*.

Aliados en una tarea que creíamos abordaría un vacío historiográfico a nivel continental, decidimos plantear a la Fundación Museos de la Ciudad de Quito, un ambicioso proyecto curatorial y expositivo a sabiendas de la experiencia extraordinaria que ha tenido dicha institución en los últimos años y de su reconocimiento a nivel internacional. Estábamos convencidos de que podíamos llevar a cabo una puesta en escena de este calibre desde Ecuador. Fue un reto aceptado con gran ilusión por la entonces directora ejecutiva de la Fundación Ana María Armijos y su equipo de trabajo. Gutiérrez se haría cargo del trabajo internacional, Kennedy del nacional. El primero lo haría desde el acervo bibliográfico y un avanzado trabajo de campo en diferentes países, la segunda desde las fuentes originales, museos, colecciones y bibliotecas del país.

Empezó entonces la ardua tarea que llevó tres años de trabajo sostenido. A mitad de camino cotejamos nuestros respectivos hallazgos e ideas reunidos en uno de los mejores escenarios de confluencia artística y literaria entre españoles y latinoamericanos

“modernos”, Palma de Mallorca. Entonces advertimos la magnitud y complejidad del proyecto, habida cuenta, además, de la necesidad inminente de convertir la exposición en itinerante. Solo el caso ecuatoriano arrojó importantes hallazgos; a la literatura, pintura y escultura del momento se añadía una importante presencia de la música, de las artes aplicadas, de la gráfica o la caricatura, y la siempre presente arquitectura, renovada o nueva. Un verdadero concierto de diversas manifestaciones que hacían presencia y peso en la política de entonces. Nada más lejos que aquella manida idea de la modernidad encerrada en una torre de marfil.

Bajo la rigurosa lupa de una evaluación consciente y cuidadosa, propusimos dividir la exposición en dos momentos: la primera estaría destinada única y exclusivamente a indagar el fenómeno ecuatoriano teniendo como centro gravitacional al más grande simbolista del país, Víctor Mideros, y a otros dos, el primer fotógrafo de arte Emmanuel Honorato Vázquez, cuyos “gestos” simbolistas venían como una reacción al rancio romanticismo anterior; y a Eduardo Solá Franco, un incansable viajero y cosmopolita que se declararía simbolista por opción hasta el final de su vida. Como se podrá ver por la obra escogida y los ensayos que indagan sobre estos personajes, cada uno aportará a la comprensión de la modernidad y del Simbolismo, desde ópticas diversas. Dejamos en el tintero a Antonio Bellolio, un extraordinario ilustrador ítalo guayaquileño a quien descubrimos tarde, así como la del escultor Luis Mideros, hermano del pintor; cuya obra se halla dispersa. Ambos merecen una profunda revisión y puesta en valor.

El proyecto nacional creció. Además de la gran introducción al tema que albergaría el Museo de la Ciudad, y la presentación de los tres casos de estudio que estarían dispuestos en el Centro Cultural Metropolitano, los hallazgos en el proceso investigativo nos obligaron a respetar el camino trazado por Víctor Mideros en su “toma de la ciudad de Quito” literalmente inundando los espacios con sus series religiosas y civiles. Arrancar las obras del lugar original habría sido un sacrilegio y una falta de respeto y



comprensión históricas. Por ello abrimos lo que denominamos las “sedes complementarias”: la Iglesia y sacristía del Convento Mayor de la Merced, la portería y el locutorio del Monasterio del Carmen Alto, la Capilla de Sucre de la Catedral Primada de Quito y la Casa Museo de María Augusta Urrutia. Una sede adicional propuesta fue el Cementerio de San Diego que alberga una serie de lápidas, tumbas y mausoleos que complementan la exhibición; la muerte misma, tema central al discurso simbolista. Este circuito no solo que enriquece a la muestra sino que nos obliga a entender los fenómenos artísticos como parte de la dinámica de la urbe y ligados a los espacios tanto públicos como privados. Las mejores y más dinámicas historias se inscriben en ella. Así lo comprendió la nueva directora de la Fundación Museos de la Ciudad, Ana Rodríguez. Con ella y el mismo dinámico y trabajador equipo seguimos adelante.

Dada la restringida bibliografía con la que se cuenta sobre el tema, el desconocimiento sobre objetos que acompañan este período, Kennedy con su equipo —el antropólogo visual y artista Patricio Feijóo y la historiadora del arte Carmen Corbalán de Celis— hizo un recorrido por todos los museos públicos de Quito, Guayaquil y Cuenca que contaran con colecciones relativas al período. No solo se revisó las salas sino todas las reservas. Especial mención hacemos a las valiosas reservas del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito cuya colección espléndida de grabados europeos modernos —entre ellos algunos de corte simbolista— y un Montenegro, nos dio pistas para conocer de qué se rodeaban artistas y coleccionistas. Los museos nacionales de las tres ciudades también fueron claves y aportantes. El inagotable Museo y Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit nos proveyó no solo de obra particular de Mideros, sino de un acervo maravilloso de revistas, periódicos y fotografías de la época. Por meses trabajamos en el Fondo de Ciencias Humanas del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; la colección de revistas reunidas en su momento por Jacinto Jijón y Caamaño, nos permitió ampliar nuestra mirada. También se visitaron y revisaron a fondo todas las obras en

las sedes complementarias; Patricio Feijóo y Casandra Sabag fueron contratados para realizar una investigación complementaria de cada una de las mismas, trabajo que alimentó al proyecto en general. Lo propio sucedió con la música, Juan Carlos Franco realizó una monografía de apoyo; con el cine, a cargo de Wilma Granda de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que generosamente nos cedió la información recogida por años de trabajo; con el teatro, proyecto de investigación que sobre la historia del teatro en Quito estaba siendo coordinado por la misma Kennedy bajo el auspicio del Instituto Metropolitano de Patrimonio. Con este enorme y rico material, nuestros archivos personales se llenaron de información e ideas. Tenemos mucha gratitud con empleados y directivos de las instituciones que día a día no hicieron sino servirnos con ilusión y atención. En muchas ocasiones sus pertinentes observaciones fueron incorporadas a nuestras fichas y dieron luz a algunas de las hipótesis planteadas a lo largo del trabajo.

Otro renglón fueron las colecciones privadas en las tres ciudades antedichas, especialmente ricas y bien conservadas las de Guayaquil. Nos abrieron sus casas decenas de tenedores de obra, con paciencia compartieron sus historias y el proceso de obtención de obras. Igualmente, nos sentimos de veras agradecidos por el trato dulce y generoso de todos ellos a quienes listamos en los créditos.

La segunda etapa, que la pondremos en marcha en breve, retomará la idea inicial de una gran muestra sudamericana que se planteará desde el inicio como itinerante. Un abre bocas a este amplio escenario resultan los cuatro ensayos en este libro dedicados a ampliar nuestra mirada a América Latina en su conjunto.

Ideas centrales

El objetivo central del proyecto en su conjunto es indagar desde dónde se construye la idea de Modernidad a través, ya no de estudios sociales, políticos o económicos, sino de la visualidad

en términos amplios —pintura, fotografía, grabado, ilustración, cine— y de la literatura en apoyo y colaboración a lo anterior, relacionadas ambas con el crecimiento y modernización de la vida urbana. Develar un momento importantísimo en las nuevas formas de pensamiento y creatividad, y el cambio de paradigmas en que se desarrollaron el Simbolismo y el Modernismo en sus múltiples variables, de fronteras a menudo inciertas. En la actualidad, a la luz de un nuevo momento en la historia de la humanidad, con similitudes a las de aquellos años de crisis, desconcierto y creatividad, aquel movimiento merece particularmente ser revisitado y revalorizado.

El Modernismo, como sabemos, fue un movimiento artístico y literario originado en el último cuarto del siglo XIX en Europa que persiguió crear nuevas estrategias desde la creatividad visual y textual para establecer fuertes y poderosas conexiones con la modernidad social. Tuvo su raíz en un momento de gran convulsión y de crisis de valores culturales, en la que los jóvenes se rebelaron contra el conformismo de la burguesía privilegiada.

Las reacciones fueron diversas y ricas, desde aquellos que celebraban la modernidad de manera triunfal hasta los que la condenaban casi como un período en el cual el ser humano se sentía agonizante. Algunos artistas y literatos optaron por una verdadera revolución en cuanto a la transformación misma del hecho creativo. Estas estrategias literalmente coparon el interés de todas las artes, aunque con mayor presencia y fuerza en la arquitectura, la pintura, el diseño, la literatura y la música, que fueron tendiendo gradualmente hacia un alto refinamiento, a la par de exigir el retorno a valores esenciales, sociales y culturales, senda en la que las vertientes “primitivistas”, clasicistas, e historicistas en general, hallarían un sustancioso caldo de cultivo.

Fue un movimiento intermitente y poco sistemático o lineal, efectivo en Europa y lugares como Estados Unidos y América Latina en donde muchos de sus dispersos principios tuvieron relevante impacto. Fueron considerados modernistas desde

Courbet con su realismo crítico, hasta Manet con su inducción de la estética popular a su arte de salón; Baudelaire desde la poética y la crítica de arte. Los artistas y escritores reconocieron en su momento que para establecer un arte o una novela significativas —potencialmente atemporales y universales— era necesario partir del presente, de lo que les rodeaba, cosa que iba radicalmente contra los principios del oficialismo académico.

El movimiento tomó caminos diversos, y distintas modalidades según la geografía, desde el *Art Nouveau* francés y belga, pasando por el *Modern Style* británico, el *Jugendstil* alemán o el *Liberty* italiano, hasta el *Modernismo* catalán. Múltiples fueron las reacciones frente a lo moderno. Típica estrategia fue la de provocar, usando el término difundido por Robert Hughes, el “shock de lo nuevo”, revelar el presente como una cantera de imaginarios oscurecidos o negados hasta el momento, hacer que el pasado reciente se viera como anacrónico; inventar nuevos modelos que establecieran bases para el futuro. Algunos imaginaron un futuro de fácil alcance; más aún, otros reclamaron una mirada de valores esenciales en pasados lejanos intentando poner fin a los historicismos decimonónicos. En fin, el impulso básico del Modernismo en la modernidad fue el deseo de crear objetos nunca antes imaginados y nuevas formas de verlos y percibirlos.

Particularizando el mundo de la modernidad. El Simbolismo

Hacia la década de 1880 algunos idealistas incorporaron el sueño y la fantasía por medio de la alusión del símbolo y la rica vestidura de la forma decorativa. Algunos de los principios fueron exhibidos ya por los prerrafaelistas en Inglaterra. Fue una ruptura extraordinaria con el Impresionismo que coincidió con la aparición de *Illuminations* de Rimbaud, la llegada de Van Gogh a París y la estancia de Gauguin en Bretaña. Nació oficialmente el Postimpresionismo.

El Simbolismo se convertiría en el principal caballo de batalla del momento, lo único “capaz de designar razonablemente la

tendencia actual del espíritu creador en el arte”, según el poeta Moréas en 1886. La obra de arte debía ser *ideista*, *simbolista*, *sintética*, *subjetiva*, *decorativa*, de acuerdo al crítico Aurier. Era la expresión de la Idea la que interesaba dentro de un escenario del arte por el arte, del arte como centro de expresión en diálogo consigo mismo. Algunos esotéricos y rosacruces plegaron al movimiento y el culto al misterio atrajo a otros.

No es del caso referimos en detalle a un tema tan conocido como complejo, como es el de la pintura simbolista en Europa, que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones de carácter englobante o tratada de forma particular en diferentes países, además de formar parte, obras de esta tendencia, de los más prestigiosos museos del mundo. Nombres como los de Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o Maurice Denis en Francia, Julio Romero de Torres, Joan Brull, Rogelio de Egusquiza o Néstor Fernández de la Torre en España, Gaetano Previati en Italia, o el checo Frantisek Kupka, son harto reveladores.

Párrafo aparte merece el caso de Inglaterra, que ya había gozado de antecedentes tan significativos como el Prerrafaelismo, que cimentaría un Simbolismo notable a través de artistas como Aubrey Beardsley (ilustrador paradigmático en 1893 de la “*Salomé*” de Oscar Wilde, mito contemporáneo que había sido alimentado fundamentalmente por las pinturas de Gustave Moreau en las décadas de 1870 y 1880), Edmund Dulac (iconógrafo por antonomasia de “*Las mil y una noches*” en la primera década del XX) o Charles Ricketts (quien hacia 1920 diseñaría escenarios y figurines para una representación “americanista”, basada en la vida del emperador azteca Moctezuma).

Los trabajos como ilustradores de estos y muchos otros artistas, dio continuidad a postulados prerrafaelistas, realizó el valor del paisaje (interior y exterior), rescató ornamentos y caligrafías medievales (uno de los periodos elegíacos, conservador del nuevo espíritu que se quería promover) y se insertó a la vez en el proceso de regeneración de las artes y oficios manuales, que



había fomentado principalmente William Morris, en parte como reacción a la producción en serie fomentada por la Revolución Industrial. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, adquirieron una enorme propagación en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado por revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio* que seguramente el ecuatoriano Víctor Mideros conoció debidamente.

El símbolo, entonces, resultaba un “lugar” de encuentro de varios planos de la realidad y por ello el vehículo perfecto para la manifestación de principios, hechos no corpóreos. Se creía que el arte de las antiguas culturas era simbólico y muchos modernos se refugiaron en el gnosticismo, el hermetismo y las ciencias ocultas. Su centro de atención fue la antigua Alejandría, donde las culturas egipcia, griega, judía e incluso india entraron en fecundo contacto; contemporáneamente hablando, muchos libros e ilustraciones expusieron doctrinas cabalísticas, alquímicas, astrológicas, así renacieron los estudios esotéricos. Sin embargo, muchos artistas hincaron su interés en el Simbolismo de manera fugaz o puntual, más adelante seguirían buscando incorporar su obra en el nutrido menú que la modernidad ofrecía, otros, como los reseñados en esta exposición nacional, se instalaron e instalaron su obra en él cuando este movimiento había prácticamente desaparecido.

Notas sobre Simbolismo y Modernismo en Ecuador y América Latina

Según vimos en el apartado anterior; el Simbolismo, que básicamente podríamos tomar como una prolongación y a veces negación del Romanticismo, en el que el sentido del arte, la literatura y la vida partían desde el interior del alma, desde el espíritu de sus cultores, y se expresaba en imágenes cercanas a la ensoñación, había crecido en un tiempo de revueltas, de decadencia social, de desesperanza, provocado en parte por el supuesto progreso que la revolución industrial iba a traer a

la sociedad europea, utopía que, en realidad, acentuó su marginalidad y pobreza. La Comuna de París en 1871, o la caída de Inglaterra a partir de 1873, serían dos indicios de ese declive.

El arte encontraría en las corrientes del Simbolismo un escape hacia un mundo de ensañaciones, una “burbuja” en la que situarse, al margen de la desoladora realidad. Estetas y decadentes es un término adecuado para estos *iluminados* artistas, que prolongaron con su actuación y sus obras aquella idea del genio romántico de antaño, incomprendido y que con frecuencia, terminaba sus días por propia voluntad, sumido en la depresión, huyendo hacia mundos distantes, territorios soñados, paraísos artificiales.

Los ensayos en este libro

En lo que atañe a la literatura, el Modernismo hispanoamericano sigue planteando numerosas dificultades a sus estudiosos, respecto de su esencia, de la caracterización de su estética, de sus límites no solamente cronológicos sino también metodológicos, emparentándose con la situación que también manifiestan las artes en tanto las fronteras “modernistas” también se difuminan. El texto de Álvaro Salvador indaga justamente en estos alcances, planteando diversas bases teóricas para un posible estudio global del Modernismo literario. Hace hincapié, entre otros aspectos, en el estrecho vínculo de la literatura con la sociedad americana de su tiempo, con la música y la “ideología de la música” como eje central del proyecto poético de los modernistas, la magnitud de la dialéctica “civilización o barbarie”, o la temática de la “moral estética”. Incluye como capítulo el que titula “el impuro amor de las ciudades”, en el que revela cómo la gran ciudad y el hombre urbano ocupan un lugar esencial en el Modernismo, y cómo este último establece con aquella un vínculo “exterior/interior” en el que la acción de *imaginar* la ciudad, idealizarla, juega un papel determinante en su configuración literaria de modernidad.

Para principios del XX ya existían algunos órganos de difusión en Latinoamérica como fue el caso de la “*Revista Moderna*” editada en México a partir de 1900, bajo la dirección del poeta Amado Nervo, y que contó con la colaboración icónica de dos de las máximas figuras del Simbolismo del continente, Julio Ruelas y Roberto Montenegro, además de reproducir a menudo las láminas ya circuladas de Beardsley. Montenegro, sobrino de Nervo e ilustrador de algunas (hoy raras) ediciones ilustradas de sus poemas, seducido por la carga erótica de las obras de Moreau y Odile Redon, y los dibujos de Beardsley, realizó en 1907 una serie de dibujos para ilustrar una edición de la *Salomé* de Wilde (que creemos no se llegó a realizar), en la que deja claro su embeleso por aquella mujer fatal que era capaz de usar sus poderes de seducción para servir a fines destructivos.

La fascinación de Montenegro por el “encantamiento” simbolista no quedaría allí, sino que se potenciaría con el conocimiento de los ballets rusos, frecuentes en París a partir de 1909, cuyas escenografías y su idea de “arte en movimiento” se convertiría en un influjo esencial para el arte contemporáneo como venía siendo la estampa japonesa, en esa febril época creativa parisina donde las artes de fuera del “centro” llevaron savia nueva a la meca del arte. En el caso de Montenegro, y como diría Oliver Debroise analizando su producción muralística en los años veinte, “le permiten desarrollar visiones mexicanistas a partir del orientalismo de la pintura simbolista. A los ojos de Montenegro, México aparece como un país exótico, dotado de los mismos atributos míticos del Oriente lejano de las novelas de aventura del siglo XIX”.

Otros artistas mexicanos, como ocurrió con el tempranamente desaparecido Saturnino Herrán, incursionarán con fuerza en el Simbolismo; así se aprecia en su obra pictórica y en la ilustración de libros. De ellos y de otros artistas del modernismo mexicano como Germán Gedovius o Alberto Fuster, da cuenta el estudio de Fausto Ramírez que incluimos en este libro, reflexionando a la vez sobre los componentes ideológicos y estéticos del movimiento.

Mientras, en el sur del continente, el argentino Jorge Larco, ilustraba entre 1923 y 1924 diversos capítulos de *Las mil y una noches* que se publicaban en la revista *Plus Ultra*, el más notable de los órganos de difusión cultural que los españoles tenían en Argentina, influido en buena medida por las difundidas láminas que Edmund Dulac había publicado en Inglaterra. En este país también Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco o Alfredo Guido, eximios y reconocidos artistas, recurrían en sus numerosos encargos para ilustrar libros, a las huellas simbolistas, en las que no faltaban los tintes orientalistas tan caros al gusto de la época “decadente”.

En los textos dedicados por Rodrigo Gutiérrez Viñuales al Simbolismo y Modernismo en Sudamérica, uno primero, el que destaca algunas bases para la comprensión artística de estos fenómenos en el continente, y el segundo, que reseña algunas producciones dadas en los diferentes países del mismo, queda reflejado, a partir del cotejo de la bibliografía y hemerografía que se tuvo al alcance, un cierto desarrollo desigual entre aquellos, quedando bastante sujetos a la existencia, mayor o menor, de artistas que se inclinaron a estos temas. Indudablemente las sendas de la gráfica en general, y de la ilustración de libros y revistas, y la publicidad en particular, permitieron trazar un panorama más amplio.

Justamente, el proceso que entonces se vislumbra y concreta, de “democratización” de los géneros artísticos, superador del esquema académico de las “tres bellas artes” (arquitectura, pintura y escultura) como rectoras ineludibles, es esencial para entender el momento. Por esta línea va el recuadro sobre artes aplicadas en Ecuador y modernidad, de Patricio Feijóo, un abrebocas al tema. Y comprender este fenómeno no sólo en sí mismo sino también como verdadero inicio de la modernidad como intención, la que eclosionará con las vanguardias, aunque estas, sobre todo desde la palabra, intentarán situar a aquellos testimonios germinales como formas y pensamientos periclitados, contravieniendo aquello que diría Atahualpa Yupanqui

de que “para que crezcan los nietos no es necesario matar a los abuelos”. Y agregamos: ni a los padres, como es el caso.

Es con el Modernismo cuando se produce el rompimiento del denigrante término de “artes menores”, viéndose forzadas inclusive las academias a incorporar gradualmente las clases de grabado, dibujo publicitario e ilustración en sus programas. A la par, los artistas ampliaron sus horizontes, de manera decidida y sin complejos, a manifestaciones hasta entonces “secundarias”; los casos son abundantes y están reflejados en el segundo de los ensayos “sudamericanos”, entre ellos Marco Tobón Mejía en Colombia, Nicolás Ferdinandov en Venezuela, Eliseu D’Angelo Visconti y Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, Alejandro Fauré en Chile o José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Lanau en Uruguay, entre muchos otros.

Indudablemente, y salido de este riñón “democratizador”, debe destacarse el proceso de integración de las artes, de colaboración mutua e hibridación entre pintores, literatos, arquitectos, escultores, ilustradores, músicos y gentes de teatro. Por ello, los curadores trabajaron incansablemente en hacer esta relación explícita, tanto en este libro como en la exhibición misma. El recuadro de Juan Mullo revela la importancia de la modernidad en la música nacional ecuatoriana en conjunción con la letra de los más grandes poetas simbolistas modernistas del lugar, incorporados, por ejemplo, al pasillo. En este marco, sobre ejes identitarios propios de los “centenarios” de nuestras independencias y el acentuamiento de la mirada introspectiva que surgió en nuestro continente como reacción a la Primera Guerra Mundial en tanto cuestionamiento del hasta entonces indiscutible modelo cultural europeo, las arquitecturas de raíz americana, neoprehispánica y neocolonial, van a significar una de las notas centrales del encuentro entre tradición y modernidad, o de “vanguardia enraizada”.

Entonces, el análisis del Simbolismo americano y de sus actores como herramientas para indagar el *alma moderna*, se realiza por

doble vertiente: el “alma mía” en la subjetividad, y el “alma nuestra” en la colectividad. En Ecuador, ambas surgieron a finales del siglo XIX y languidecieron en la década del treinta. “Alma mía”, como se bautizó a esta exposición, recoge ambas búsquedas.

En el ensayo de Alexandra Kennedy se establece un diálogo entre el Simbolismo, el Modernismo y la modernidad europeos y las respuestas ecuatorianas; las formas cómo se van “negociando” las imágenes que construirán el nuevo campo moderno en Ecuador; el impacto artístico y político que tuvieron, el papel de los viajes, la formación de los artistas, las becas y las lecturas. Especial interés otorga a la renovación del paisajismo, a la incorporación del denominado entonces “género indio” y el nuevo culto de héroes y heroínas. Así mismo busca entender las reacciones de una Iglesia Católica frente a la modernidad poniendo en relación la desafiante obra de Víctor Mideros.

Es dentro del *zeitgeist* de este espíritu universal de la época, donde hay que situar la obra, a la vez plenamente quiteña, del “místico laborioso” Mideros. Esa “universalización de la aldea” es quizá el rasgo identificador de su obra por antonomasia, y el que lo convierte en ese artista único y auténtico, sin parangón en el resto del continente americano. Autor de una obra que ha querido ser a menudo soslayada, y arrinconada, pocos artistas pueden jactarse de haber renovado la tradición barroca con valentía y con una producción que hasta ahora no había tenido su merecido reconocimiento, por esa manía tan extendida como execrable de algunos historiadores de que para justificar ciertas innovaciones asumen como sistema el combatir y denigrar lo previamente existente, como si fuese ello necesario o como si las nuevas corrientes no tuvieran su propia valía para imponerse por sí mismas, sin necesidad de contraponerles nada. El esclarecedor artículo de Patricio Feijóo y Casandra Sabag explora sobre la feliz conjunción entre el moderno y renovador proyecto jesuítico y el milenarismo apocalíptico de este artista que crearía una nueva iconografía cristiana destinada en buena parte a la transformación simbólica de Quito como centro de

unificación americana. En el recuadro encargado a Carmen Corbalán de Celis de la Villa se resume este itinerario por los espacios religiosos tradicionales de Quito ideado por Mideros a modo de toma simbólica.

Si Víctor Mideros ha sido un olvidado, no menos lo han sido otros artistas ecuatorianos cuya corta vida y obra, amén de temáticas aún poco aceptadas por un público conservador y poco entendido en las artes contemporáneas, intentó cubrir de silencios. Entre ellos cuenta el fotógrafo cuencano Emanuel Honorato Vázquez, cuya impronta simbolista seguramente incorporada a su obra en su visita a España en la primera década del siglo XX, aún deja mucho que estudiar. El aportante ensayo de uno de nuestros escritores actuales más iluminados, Cristóbal Zapata, precisamente indaga en la obra y vida del artista ligadas a la bohemia modernista en la parroquiana ciudad de Cuenca, rica en poetas y delirantes. Durante el proceso de investigación, la familia Acosta, guardiana de la obra de este artista, y Pablo Corral, conocido fotógrafo que las había digitalizado y rescatado, preparaban un libro con las imágenes más destacadas. Generosidad sin límites el permitirnos presentar una primera selección de esta riquísima colección. María de los Ángeles Martínez en el recuadro correspondiente nos da su mirada sobre la tardía pero efectiva bohemia cuencana de los años 20 y la transformación del espíritu de la ciudad.

Del mismo tenor; erótico y exotizante, aunque más tardío en su labor artística, fue Eduardo Solá Franco, catalán-guayaquileño, quien no solo realizó una extensa obra plástica y diarística, si cabe el término, sino decenas de cortos y largometrajes, poco conocidos y estudiados. La exposición monográfica —*Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*— celebrada en el 2010 en el Museo Municipal de Guayaquil, curada por Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada, arrojó importantes datos para seguir completando este renglón del arte ecuatoriano desafortunadamente conocido de manera fragmentaria y aún poco valorado debido, quizás, al apabullante impacto que causó por los años 30 el

movimiento indigenista. Kronfle contribuye en este recorrido con una introspección sobre la vida del artista a través de sus escritos novelados y de sus diarios, y la relación directa con la obra pictórica. Estrada, en cambio, fue clave en la selección de obra en Guayaquil y en el apoyo para que ingresáramos a las colecciones privadas.

Para entender dichas características es necesario vislumbrar las pautas formativas de los mismos y las fuentes en las cuales bebieron para alcanzar y consolidar sus postulados. Indudablemente la fortuna y difusión de las corrientes simbolistas europeas, no solamente las pictóricas sino también el amplio bagaje que circuló a través de estampas, fotografías, libros y revistas ilustradas desde finales de esa centuria hasta las primeras décadas del XX, le reportaron al artista ecuatoriano un canal de asimilación y reinterpretación de gran valía. Así también, el sinnúmero de viajes que realizaron los tres artistas que consideramos centrales sirven de canal directo para el establecimiento de nuevas formas de construir la visualidad. Especial atención hemos prestado al papel que jugó la Escuela de Bellas Artes de Quito en la formación del artista moderno y a la vez "nacional", una tensión que Trinidad Pérez analiza espléndidamente en su ensayo, ligado a su reveladora tesis doctoral: *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo* (2012).

Al final, también se trata de la construcción de nuevas formas de sociabilidad en donde la bohemia, la autoexclusión, el dandismo, son parte de esta nueva manera de llevar la vida moderna. Ángel Emilio Hidalgo posa su mirada a través de su aporte en este convocador tema haciendo hincapié sobre la circulación y lectura de periódicos y revistas tanto nacionales como internacionales. Así también, la exposición recoge algunos de estos puntos.

La modernidad es un proyecto con aristas, un proyecto que puede y debe ser criticado desde el lado del humor. El aporte de Malena Bedoya en su recuadro sobre humorismo, caricaturistas e ilustradores es fundamental para comprender las fisuras del mismo. En las salas se han seleccionado algunas caricaturas que ilustran la vida moderna y sus actores.

A las instituciones

Hacer ciudadanía, crear vínculos entre unos ciudadanos y otros, valorar el patrimonio, generar conocimiento y reflexión nuevos a través del mismo, apostar por el riesgo y la creatividad para comprender nuestra historia cultural, convocar instituciones públicas y coleccionistas privados, apurar la participación de jóvenes investigadores, mediadores o comunicadores. Quizás sean estas bondades, unas más, unas menos, lo que caracteriza la labor de la Fundación Museos de la Ciudad y del Centro Cultural Metropolitano. Mas la institución la constituyen personas conocedoras, atentas y diligentes. Trabajar con sus equipos de profesionales humanamente cálidos y honestos, ha sido una inspiración para ambos curadores. ¿Qué más podemos pedir de una institución? Gracias a ustedes queridos amigos y colegas, gracias Señor Alcalde por su respaldo a esta producción en y desde Quito para el mundo.

A nuestros compañeros

A Eduardo Vega y a María Luisa Bellido Gant, compañeros en las buenas y en las malas, gracias por dar sentido a nuestra vida y a las largas y complejas tareas en las que nos embarcamos con pasión y dedicación; ellos lo comprenden bien, aportantes creativos y maravillosos en sus propias comunidades.

Quito-Cuenca/Granada, 2013





BASES PARA UNA COMPRENSIÓN DEL SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN EL ARTE SUDAMERICANO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

RAZONES Y LÍMITES DE ESTE ENSAYO

Area sin duda complicada la de sintetizar en pocas páginas universos tan complejos como son los del Simbolismo y el Modernismo en Sudamérica, tanto por las múltiples aristas que podrían integrarlos, como por la amplitud geográfica y temporal. Países como Argentina o Brasil, como ya lo ha hecho magistralmente Fausto Ramírez con el caso mexicano¹, hubieran merecido capítulos propios, y aun así, hubieran quedado incompletos.

Dadas así las cosas, nuestro objetivo se centrará en proponer aquí una serie de puntas de ovido, de umbrales, de fragmentos y retazos de esa versátil realidad, que puedan ser origen de nuevas reflexiones y de pensar al continente en conjunto, más allá de las especificidades de cada país, que necesariamente marcarán parte de la estructura de trabajo. En tal sentido, los contenidos de este texto y del otro de nuestra autoría incluido aquí deben complementarse con las secciones de la exposición a la que acompaña, espacios en los que aprovechamos para extender los conocimientos acerca de estas realizaciones en Latinoamérica.

Debemos advertir que estos ensayos se han realizado fundamentalmente con fuentes secundarias, encerrando en ello cierta aspiración de contener en sí un básico "estado de la cuestión" historiográfica, establecido a partir de un primer barrido de la bibliografía localizada en cada uno de los países tratados. Concientemente por parte de quien escribe, el texto es obligadamente incompleto tanto por la imposibilidad de un control exhaustivo como por la multiplicidad de atalayas que estas temáticas proponen a la contemplación, y que obligaron a la elección de algunas de ellas sobre otras.

Todo escrito sobre Simbolismo y Modernismo en nuestras tierras debe empezar aludiendo a Europa, usina desde la que se irradian

los postulados que permiten su inserción en las mismas. Difusión, asimilación, y reinterpretación en clave propia son distintos estadios que deben tenerse en cuenta en esas traslaciones entre Viejo y Nuevo Mundo. Aun así, no referiremos en estas páginas de forma detenida a aquellas manifestaciones en Europa, lo que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, de carácter englobante o tratadas de forma particular en diferentes países, por lo que solamente extractaremos de las mismas algunas puntualizaciones que sean necesarias para explicar las experiencias americanas.

Leyendo diferentes textos que componen algunos catálogos de muestras europeas, se advierten en muchos de ellos los obstáculos que genera el lograr una cabal delimitación del Simbolismo y el Modernismo, ambos de fronteras amplias y dispersas, una dificultad a la que, al trabajar sobre el ámbito latinoamericano, éste no estará ajeno. Ya lo decía Calvo Serraller al hablar del Simbolismo español:

Se trata de un arte que, en definitiva, resulta muy difícil de etiquetar y que, cuando se fuerza el criterio en este sentido, sea cual sea la plantilla formal que se emplee para el caso, se quedan muchas cosas fuera, inclusive en el caso, comparativamente más factible y sensato, de tratarse del análisis de la obra de un pintor singular².

Es evidente, asimismo, que las manifestaciones plásticas típicas del periodo en nuestro continente, que desde el punto temático muestran, en pintura, la prevalencia del costumbrismo y el paisajismo, de una u otra manera aparecen atravesadas y teñidas de Simbolismo, sea en lo intrínseco de la estética, sea por los postulados críticos que las acompañan. El propio término que tanto circuló en aquellos años entre España y América, de "alma nacional", es más que evidente en cuanto a esta situación: es plenamente un rótulo simbolista.

Si confrontamos el Simbolismo con otras vertientes con las que convive, y tomemos el caso del Impresionismo, las divergencias

saltan a la vista: éste busca una visión realista del mundo, a partir de la percepción visual y la captación de la luz, lo cual difiere de los postulados simbolistas, en que la imagen nace del interior del hombre, del "alma"; prescinde pues de una de las normativas esenciales del Impresionismo, como es la pintura *au plein air*, además de otras exigencias del naturalismo. Es más, una de las sensaciones que emanan de los paisajes simbolistas es justamente su carácter de irrealidad, y en donde la luz no suele responder a la captación de una luminosidad al aire libre. Así, vemos como a los paisajes se les aplica un telón de neblina como inicio a una veladura simbolista de su realidad visible, que lo va tornando en un paisaje soñado, una suerte de refugio para las almas, sean estas personales o, en casos, nacionales.

Si damos un salto al Modernismo, nos ocurre otro tanto de lo mismo en cuanto a las posibilidades de definirlo a ciencia cierta. Al hablar de las terminologías, leemos a Francesc Fontbona:

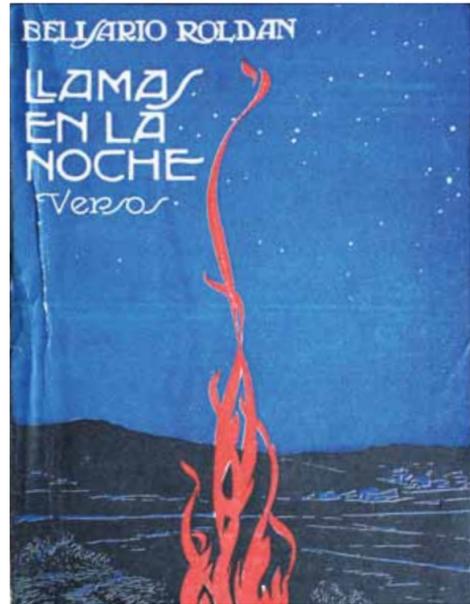
La palabra modernisme/modernismo tuvo en su tiempo una vida muy efímera y mutante, fue palabra de moda a muchos niveles, desde el intelectual al callejero, y su mismo éxito no le dio tiempo a cocerse con sosiego para alcanzar un significado sólido, concreto y consensuado, con lo que anduvo de boca en boca sin que nunca se unificaran del todo sus presuntos contenidos. Los propios 'modernistas' iniciales que la acuñaron y empezaron a divulgarla acabaron arrinconándola, muy pronto, en pocos años, tras vulgarizarse bajo su nombre tendencias masificadas de carácter superficial que no respondían a la idea de profunda modernidad que se trataba de transmitir al principio bajo su manto. Todo ello trae como consecuencia que cuando alguien hoy se refiere al modernismo nunca se sabe a ciencia cierta de qué cosa concreta está hablando. (...). Es evidente que hoy en día modernismo es un término quizá impreciso pero de alto voltaje³.

Cronológicamente, en Europa, el Simbolismo en sus fases más álgidas se sitúa temporalmente como anterior al Modernismo,

entendiendo a este último término, de manera generalizada, englobando posturas tan diversas y singulares, más allá de sus a menudo (no siempre) emparentadas estéticas, como el *Modern Style* británico, el *Art Nouveau* francés y belga, el *Jugendstil* alemán, el *Liberty* italiano o el *Modernisme* catalán. Las mismas vivieron su esplendor en la primera década del XX, con eventos paradigmáticos como la Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna de Turín (1902), entre otros, declinando conforme se acercaba la Primera Guerra Mundial.

Respecto de estas manifestaciones en Sudamérica —al menos en varios países— nos queda la sensación de que el Simbolismo, al margen de la producción pictórica de nuestros artistas en Europa y de algún caso aislado, se presenta como una etapa coincidente e inclusive posterior al decorativismo *Art Nouveau* que inundó las publicaciones del continente en la primera década del

XX. El simbolismo, con la fuerte impronta de Aubrey Beardsley, que asimila ya rasgos del *Modern Style* como el optimismo y la ironía bajo representaciones dispuestas de forma no espacial y al margen de la perspectiva, sustentadas fundamentalmente en el contraste entre blanco y negro, comienza a darse con fuerza entre los latinoamericanos en la segunda década de la centuria. En tal sentido, podríamos tomar como punto de partida, aún habiendo antecedentes, las ilustraciones del argentino Rodolfo Franco para *El libro de horas* de su compatriota Fernán Félix de Amador; a la par de las del mexicano Roberto Montenegro para su álbum *Vingt Dessins*, obras ambas publicadas en París en 1910, pero que tuvieron rápida difusión en sus países de origen. Para el final de esa década que allí se iniciaba, la obra ilustradora de Gregorio López Naguil en la Argentina, José Sabogal en Perú, o Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, entre otras muchas, son perfecto testimonio de la fortuna alcanzada por esta tendencia.



Ilustrador desconocido. Belisario Roldán. *Llamas en la noche*. Versos. Buenos Aires, Editorial Tor, 1933. Colección MLR.

ALGUNAS ATALAYAS PARA VALORAR EL SIMBOLISMO EN SUDAMÉRICA

Evadirse hacia el pasado

Se vincula el Simbolismo al mentado declive finisecular de la cultura occidental ante el avance de la industrialización, que se manifiesta como realidad enfrentada a la espiritualidad y al arte.

Abunda entonces, como dice Fausto Ramírez, el pesimismo, y una sensación de desencanto, la idea de estar experimentando una civilización en proceso de extinción; un panorama deca-

dentista, producto del progresismo burgués, ante el que hay que resistir complaciéndose con lo placentero y refinado. Así, los valores del arte se privilegiarán ante los de la vida, y la belleza adquirirá significación por sí misma. El espíritu y las imágenes mentales (interior) prevalecerán sobre la percepción visual y sobre las apariencias (exterior), y el artista habrá de ser el visionario capaz de percibir el 'alma' oculta de las cosas⁴.

Debemos considerar al Simbolismo en la génesis de la modernidad, aunando idea y forma en su concepción y cristalización. Uno de los pintores simbolistas por excelencia, Maurice Denis, no dudaba en referirse al "triunfo universal de la imaginación de los estetas sobre los efectos de la estúpida imitación, triunfo de la emoción de lo bello sobre la mentira naturalista". Todo tiende a colocar de nuevo al ser humano en el centro de las preocupaciones, contrarrestando los caracteres de una época materialista, industrial y utilitaria. Para el caso sudamericano, en literatura, la confrontación entre el ideal humano y los objetivos materiales queda refrendada en el *Ariel* de José Enrique Rodó, en la disputa entre la América Latina (*Ariel*) y los Estados Unidos (*Calibán*), eligiendo la primera, al espíritu, como camino hacia la redención.

Ese apartarse de la realidad visible trae consigo la idea de escapismo, inmanente a las corrientes simbolistas, una evasión plausible de hacerse en tiempo y espacio, cualidades que suelen ir de la mano, y de la que encontramos una presencia tangible en Latinoamérica, como reflejo de lo que sucede en Europa. Podríamos, en tal sentido, señalar como antecedentes las remisiones a épocas pretéritas, desde la práctica historicista de la arquitectura en todas sus modalidades "neo", a la pintura evocativa de mundos clásicos o escenarios medievales, haciendo honor a la máxima malrauxiana de que la tradición no se hereda sino que se conquista.

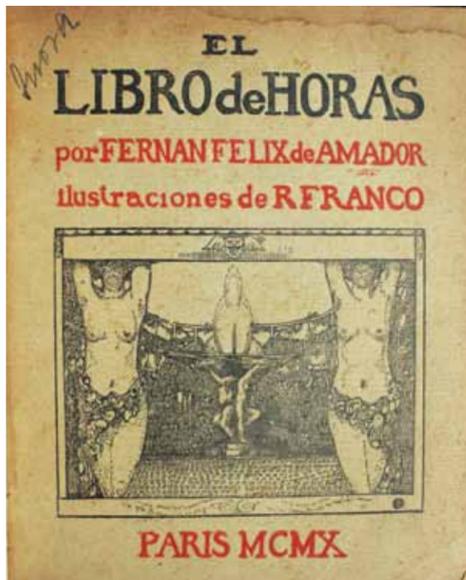
En ese ir hacia atrás, se dieron en el Simbolismo recuperaciones del mundo clásico, vinculadas a reivindicaciones renacentistas, senda en la que, en el caso sudamericano podemos señalar la

obra de los uruguayos Joaquín Torres García y Carlos Alberto Castellanos. Torres, en su etapa catalana (1895-1920) y en especial en los tres primeros lustros del XX, virará a lo clasicista en vinculación a Cataluña, con alguna actuación puntual relacionada con Uruguay como es la realización de paneles decorativos para el pabellón de su país natal en la Exposición Universal de Bruselas de 1910 en la que, según Gabriel Peluffo, sus figuras,

fuertemente asimilables a ciertos arquetipos de la escultórica y la iconografía mitológica griegas, pugnan a su vez por representar tipos humanos concretos: en esta caso buscan, con dificultad, asumir la caracterización somática del 'criollo' rioplatense. Basta observar, además, que los clásicos temples helénicos que acompañaban muchos de los 'paisajes' torresgarcianos de ese periodo, han sido en estos murales sustituidos por ranchos de paja y terrón, al estilo telúrico de nuestros campos⁵.

Sobre el clasicismo de Torres hay libros específicos⁶, aunque es periodo destacado en casi todas las monografías que le han sido dedicadas. No ahondaremos aquí en esta producción, no sólo por ese motivo sino por la escasa injerencia y conocimiento que de ella se tuvo en Uruguay, limitándonos a parafrasear a Peluffo, quien aludía a sus frescos clasicistas con paisajes bucólicos como "la utopía de la arcadia griega convertida en sustrato mitológico de la cultura catalana contemporánea... buscaban convertirse en imágenes emblemáticas de un movimiento historicista y latinista como fue el Noucentisme catalán"⁷.

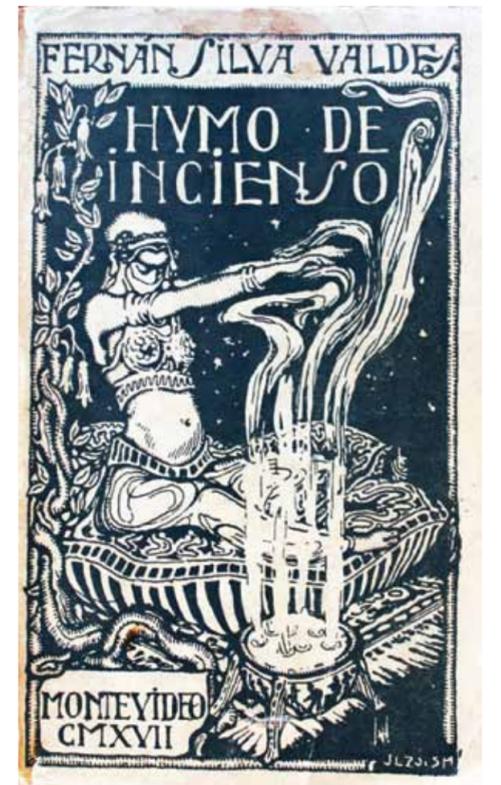
Otras sendas recuperacionistas de la historia fueron las medievales, con experiencias como la de los nazarenos alemanes y los prerrefaelistas ingleses, en distintos momentos del XIX, que enlazarían con fuerza con las propuestas de diseño dentro del ámbito del rescate de la actividad artesanal potenciadas por William Morris y sus epígonos. Entre otras repercusiones americanas podríamos mencionar la difusión de tipografías goticistas y orientalistas a las que tan afectos fueron ilustradores como el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el catalán,



Rodolfo Franco (ilustrador). Fernán Félix de Amador. *El libro de horas*. París, 1910. Colección MLR.



Emiliano Di Cavalcanti y J. Prado (ilustradores). Rosalina Coelho Lisboa. *Rito pagão*. São Paulo, Monteiro Lobato & Cia., 1920. Colección MLR.



José Luis Zorrilla de San Martín (ilustrador). Fernán Silva Valdés. *Humo de incienso*. Montevideo, Renacimiento, 1917. Colección MLR.

radicado en la Argentina, Luis Macaya. O manifestaciones aún por estudiar a fondo como el exlirismo, también vinculado al revival medievalista y a las formas simbolistas y *nouveau*, y que gozó de manifiesto apego en el cambio de siglo a ambos márgenes del Atlántico, por parte de artistas y bibliófilos.

Simbolismo, nacionalismo y americanismo

A principios del XX en Europa se asistió al agotamiento de estos repertorios historicistas, propiciando la apertura a estéticas provenientes de otras latitudes, que se asumieron libremente por las llamadas vanguardias históricas: desde la estampa japonesa a la ornamentación prehispánica americana, pasando por las máscaras africanas y los ballets rusos entre otras *exoticidades*.

Algunas de las “evasiones” propiamente americanas se sustentaron en la recuperación de los pasados precolombino y colonial, a los que hemos dedicado trabajos en otras ocasiones⁸, y que conformarían, junto a las exaltaciones patrióticas propias del momento de los centenarios de la emancipación, argumentos de la identidad nacional y americana. En este sentido, podemos tomar la idea de la Patria como huída hacia un pasado memorable, alegorizándose los hechos y los personajes de la historia, marco en el que estos son elevados al plano de lo mítico, representados a menudo abstraídos de realidades posibles, terrenales. Estas acciones, tendentes a crear identidades con sesgos ficticios, eran concebidas a modo de faros que nos conducirían a un futuro de grandeza.

En esa consolidación del ideario nacionalista, papel clave le cupo al monumento conmemorativo, el que, junto al funerario y a otras manifestaciones de la escultura pública vinculadas al embellecimiento urbano, va a resultar una vía de penetración “rápida” del Modernismo y del Simbolismo por el simple hecho de que gran parte de las obras fueron encargadas a artistas europeos, sea por el prestigio de los mismos, sea por la ausencia de escultores locales capacitados para hacer obras de tal calado, o por falta de casas de fundición apropiadas para cristalizarlas en nuestro continente⁹. Así, se dejará sentir la huella de maestros consagrados y con alta consideración en sus países de origen como renovadores del género, como los

casos, entre muchos otros, de los italianos Leonardo Bistolfi y Edoardo Rubino, o los españoles Mariano Benlliure, Miguel Blay o Agustín Querol (autor en Guayaquil de la columna de la Independencia, con modernistas figuras evanescentes que ascienden por el fuste).



Miguel Blay. *Tumba de Silvestre Ochoa* (c. 1910 - 1912). Cementerio del Buceo, Montevideo.

Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Esta presencia directa de obras de creadores en plena renovación *nouveau*, harán de la estatuaría, en su tiempo, un género mucho más moderno y visible que las producciones pictóricas que a la vez se producían en nuestros medios, contagiando las producciones de escultores que, en forma paralela, se formaban entre sus países de origen y los centros europeos, como la chilena Rebeca Matte —“la escultora del dolor”¹⁰— y la argentina Lola Mora, formadas ambas con Giulio Monteverde en Roma. Los compatriotas de esta última, Pedro Zonza Briano, Rogelio Yrurtia o Alberto Lagos, así como los brasileños Rodolfo Ber-

nardelli, Décio Villares o Corrêia Lima, conforman con muchos otros una generación que propició el más interesante momento hasta entonces de la escultura latinoamericana, proceso al que se irían sumando, conforme avanzaba el siglo, nombres como el del colombiano Gustavo Arcila Uribe, perfeccionado en Estados Unidos. Todos ellos serían autores de monumentos conmemorativos de acentuado carácter simbolista, en plena efervescencia de las corrientes nacionalistas.

Dentro de los idearios patrióticos debemos añadir como referencia el paisaje de tintes nacionalistas, rótulo este que fue uno de los postulados con mayor fortuna de cuantos se aplicaron a este tipo de pintura, por obra y gracia fundamentalmente de la literatura y la crítica de arte, creadoras de un discurso que los pintores asumieron como propio y lo reflejaron en sus catálogos de exposición, entrevistas y otros medios utilizados para difundirse. Uno de sus basamentos temáticos fue la herencia romántica de los viajeros europeos, que develaron aspectos tangibles de los escenarios y las costumbres americanas a lo largo del XIX, con la diferencia que, aun recurriendo a imaginarios similares, los artistas de entresiglos la incorporaron no desde la sensibilidad del cronista sino uniéndolos a un discurso ideológico, nacionalista, propio de la modernidad, como base para la riqueza y el progreso de la nación.

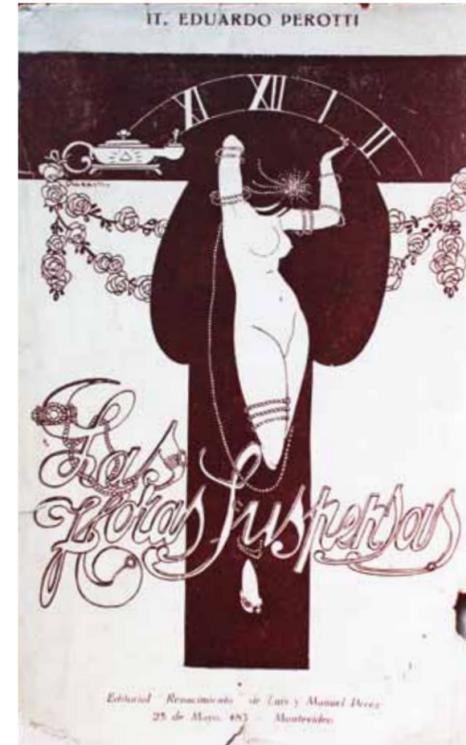
En esta secuencia debemos considerar también ciertas estéticas socialistas, propias del primer tercio del XX, como evasión hacia un glorioso porvenir, de alto contenido simbólico. Respecto de ellas, una de las cuestiones interesantes que se advierten en Latinoamérica es el hecho de que, junto a la iconografía patriótica, en su momento interactuaron presionando sobre un presente decepcionante, necesitado de ser corregido, aunque no generaron particularmente un imaginario decadentista, sino, por el contrario, enaltecedor. Esto, claro está, sin desconocer la otra faceta del arte social, la más realista, que tomó el camino de la denuncia y el retrato de una sociedad marginada y oprimida, en la que arte y literatura fueron de la mano.

Entre el deseo y la bohemia

En lo que atañe al espacio, otros “escapes” simbolistas pueden darse hacia territorios internos (el alma y sus múltiples recovecos, entre ellos el deseo), hacia los “más allás” (la muerte, el cielo, el infierno), a espacios no hollados del universo (desde las profundidades del mar a las elevadas constelaciones), o a regiones exóticas que propicien un transportamiento a otra realidad. En este último caso no se dio solamente en la superficie del lienzo sino que algunos artistas lo hicieron realmente, como Paul Gauguin huyendo a las antípodas, “con la esperanza, totalmente ilusoria, de encontrar allí una vida totalmente ‘natural’, libre de las cargas de orden emblemático que él observaba en Europa”¹¹. O las experiencias similares que hallamos en Latinoamérica como el nietzchiano retiro del argentino Fernando Fader en las sierras cordobesas¹²; la vida de primitivo que llevaría el venezolano Armando Reverón en su choza de Macuto¹³, en esa búsqueda insaciable de hallar la armonía entre hombre y naturaleza, y que dotaría a sus paisajes de un halo espiritual, intimista, aunque no siempre carente de anécdota. En cuanto al deseo, podemos referir aquí a la pintura que plantean dentro de las aulas distintas “situaciones eróticas”, como diría Milliet de Oliveira, en el que afirmaba que, en la academia, se recurría a un erotismo

*camuflado sobre temas mitológicos, bíblicos, históricos y exóticos. El diseño del desnudo, disciplina obligatoria en la formación académica, fue representación del cuerpo aislado o en grupo, transgrediendo raramente las normas de la buena técnica, de la perfección anatómica del convencionalismo, adoptando postura en favor de una mayor libertad expresiva*¹⁴.

Como se aprecia, se trata de un concepto de erotismo ampliamente superado por el simbolismo de las *salomé*s y *judith*s, convertidas en *femmes fatales*, en vampiresas, en devoradoras de hombres, en provocadoras de una muerte inevitable. El mito de Salomé, de origen bíblico, encerraba los factores más



Mario Radaelli (ilustrador). Eduardo Perotti. *Las horas suspiradas*. Montevideo, Editorial Renacimiento, 1917. Colección MLR.

determinantes del Simbolismo, el misterio, el peligro, la promesa, el engaño, lo inaccesible, la voluptuosidad, el objeto de deseo, el lujo, la mujer imprevisible y castradora. Va a darse una verdadera “salomemania”, coincidente con el ascenso social de la mujer gracias a sus conquistas en el plano social. “El Simbolismo da expresión evidente a este sentimiento, idealizando a la mujer hasta el extremo, hasta hacer de ella un ser absurdo e inmaterial”¹⁵. Lola Caparrós habla de un debate entre esa “mujer fatal, destructiva, tentadora, de maléfica influencia, asociada a la crueldad, la muerte, la perversión, cautivadora del espíritu por el cuerpo, es decir un ángel negro” y “la mujer pura, ideal, espiritual y mística, un ángel blanco que socorre al hombre”¹⁶.

Por contrapartida, dentro de los imaginarios masculinos gozarán de fortuna los desprendidos de una de las obras literarias más leídas en el fin de siglo, las *Escenas de la vida bohemia* (1847-49) de Henry Murger. Su éxito internacional fue potenciado por la ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, basada en dicha novela y estrenada en Turín en febrero de 1896, y cuya primera representación fuera de Italia sería en Buenos Aires cuatro meses después. En ese ancho caudal se da cabida a una imagen personal basada en la invención de una moda propia con notoria presencia de capas, chambergos y pipas, una actividad sustentada en la vida nocturna y sus derivados, tertulias, cabarets y borracheras, y una existencia marcada en casos por las penurias económicas, el rechazo social, las depresiones, las drogas y el suicidio.

A todo ello acompaña una crítica artística que exalta la bohemia, y en la que no faltan las narraciones fantasiosas que van conformando leyendas personales de artistas, recogidas también en las primeras historias del arte publicadas en los diferentes países americanos, a lo que se suma en los mismos, en una época de circulación muy lenta de las informaciones, toda una mitología vinculada a los artistas que estaban residiendo, permanente o temporalmente en Europa. Entra a funcionar la imaginación local que suele exaltar e idealizar aquellas estancias, tanto que la ausencia, en ese sentido, se convierte en un elemento favorable para quienes se hallan en plena constatación con el arte y la cultura de los centros neurálgicos, y creciendo aparentemente a un ritmo de gigantes que se asume como imposible en nuestro medio.

Más allá de su enorme fortuna literaria, la imagen del artista bohemio es uno de los temas que aparece representado a menudo en la producción de los sudamericanos, pudiendo mencionar al venezolano Antonio Esteban Frías y su cuadro *El borracho*, de ejecución academicista; *El pintor bohemio* del chileno Ezequiel Plaza; el *Autorretrato* (1918) del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas que se conserva en el Museo de la

Moneda en Potosí, en donde “el bombín, la flor, el cigarrillo y la fotografía de mujer delatan los últimos resabios del decadentismo modernista”¹⁷; o *El bohemio* (1929) del colombiano Francisco Antonio Cano. Indudablemente, puede advertirse en el caso del hombre bohemio, un ser terrenal, acuciado por los infortunios y la desesperanza, mas bien alejado de los mundos imaginados y de ensueño, inalcanzables, al que estaban adscritas las *salomé*s y otras representaciones etéreas e intangibles, o tangibles pero idealizadas.



Antonio Esteban Frías. *El borracho* (1901). Óleo sobre lienzo, 90 x 71 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. GAN-1263

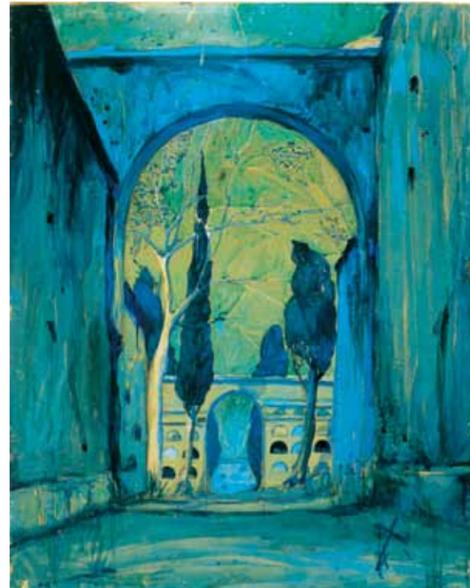


Ezequiel Plaza. *Pintor bohemio (s/f)*. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm. Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile.

Paisajes del alma

Centrando nuestra atención en la pintura de paisaje, y al igual que ocurre en otros ámbitos del Simbolismo, la delimitación respecto de qué puede o no denominarse simbolista se torna compleja ya que son muy cercanos los conceptos del “Simbolismo” con los de cierto “Naturalismo románticista”, un “Posromanticismo” que fue muy habitual tanto en las academias latinoamericanas del cambio de siglo, como en propuestas independizadas de la misma. Una diferencia fácil de advertir es el carácter de paisajes “reales”, existentes, en el caso de los últimos, y un más marcado carácter de invención, de paisaje imaginario, en el caso de los simbolistas, aunque no es esta una pauta que pueda tomarse a rajatabla, en tanto son varias las alusiones a sitios concretos que se advierten en el Simbolismo

y pensamos aquí en los paisajes del ruso Nicolás Ferdinandov en el caraqueño Cementerio de los Hijos de Dios, que también pintaron con halos de misterio sus seguidores venezolanos. Por su parte, los paisajes románticos no suelen carecer de valores que se citan como propiedades del Simbolismo: las penumbras, el misterio, la soledad, la melancolía, lo fantasmagórico... En definitiva, ambas vertientes se tiñen de elementos comunes que dificultan a veces separar los tantos categóricamente.



Nicolas Ferdinandov. *Amanecer en el Cementerio de los Hijos de Dios* (1919). Gouache sobre cartón, 69 x 54,5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. GAN-2768

En esos “paisajes del alma”, y en sus representaciones, es patente la afición de los simbolistas de buscar esas sustancias recurriendo a escenificaciones que van desde las brumas matinales a los nocturnos, pasando por los bosques crepusculares e invernales, y temas que alcanzarían picos de interés en épocas de guerra como las ciudades desoladas o directamente en ruinas, netamente decadentistas. Dentro de los nocturnos, en los que suele camppear la luna como elemento perturbador y de hondo misterio, podemos considerar a los seguidores latinoamericanos del estadounidense James McNeill Whistler, que

fueron legión (Montenegro y Rivera en México, Collivadino y Quirós en Argentina, Causa en Uruguay, Camilo Mori en Chile y siguen las firmas), así como aquellos influidos a principios del XX por la pintura española de factura sombría y colores amarronados, vinculada críticamente a la decadencia de España tras el “desastre” del 98. Varios artistas recurrirán al artificio de trazar un perfil industrial de las urbes a modo de paisajes tristes y solitarios, encerrando la negación simbolista a la sociedad burguesa y a su concepto de progreso. En esta línea podemos aludir también a los paisajes portuarios, desiertos, muchos en línea whistleriana, y que suelen incluir la presencia de barcas aplastadas, como si fueran ataúdes.



Pío Collivadino. *Puente de la Noria, Azur* (1916). Óleo sobre tabla, 39 x 58 cm. Zurbarán Galería, Buenos Aires.

Estéticas de la muerte

Todo lo señalado suma en la concepción de un decadentismo entendido como sinónimo de final, de crepúsculo, de agotamiento, marcado por la languidez, la tristeza y la desolación, y en definitiva, por la muerte. Respecto de este tema, claro también al Romanticismo¹⁸, sus argumentos caracterizarán las letras y el arte de entresiglos sumergidos en esa idea de estar viviendo el final de una era, siendo particularmente interesante para nuestro campo de estudio las tenebrosas iconografías que signaron a buena parte de la producción gráfica. Libros y revistas se verán inundados de calaveras, serpientes, esqueletos, monstruos de lo más variopinto, cofres repletos de joyas, y de todo lo que recordara de manera ineludible la fugacidad de la vida, el *memento mori*.



Gregorio López Naguil. *Memento mori* (c. 1921). Tinta sobre papel, 29 x 21 cm. Colección MLR.



Gaspar Besares (ilustrador). Pedro Caro. *Flores exóticas*. Buenos Aires, 1921. Colección MLR.

En el mismo sentido, en esa convivencia con la muerte, la imagen del cementerio como espacio de contacto entre lo terrenal y lo celestial gozará de una nueva consideración literaria y estética, tanto en sí misma como en sus sugestivas significaciones, conformando esos imaginarios verdaderos paisajes simbolistas; los cipreses, lo grisáceo de los días y de los mármoles, los vahos matinales, la gelidez invernal, la soledad y la melancolía, comportan un cúmulo de sensaciones que trasciende de la época, en tanto es experiencia plausible de revivirse, y que hasta podríamos considerar necesaria para entender ciertos alcances sensoriales del Simbolismo. Y al hablar de cementerios, es ineludible referirnos a las representaciones artísticas de los mismos, no solamente la estatuaria funeraria, sino también la multiplicidad de simbologías propias de la muerte y habituales en estos recintos, como la clepsidra alada (*tempus fugit*), el león dormido, la columna interrumpida, las flores del sueño o adormideras (*papaver somniferum*) cultivadas para la producción del opio, y otras simbologías específicas.



G. Patrizi. Relieve en el Mausoleo Abbiati (1920). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Nos resulta apropiado citar nuevamente aquí al Cementerio de los Hijos de Dios de Caracas, y su influencia en el ruso Ferdinandov y su círculo de seguidores. Al margen de la pintura, los anales del arte de ese país mencionan a dicho sitio como uno de los preferidos del grupo, al que acudieron varias noches en busca de sensaciones e inspiración artística. De esas incursiones subsisten algunos relatos, como el de

Fernando Paz Castillo quien narra que Ferdinandov, en una de esas veladas,

*se empeñó en tocar un aire popular y religioso de la vieja Rusia... que según la impresión de quienes la oímos, por su naturaleza popular no desentonaba con el sitio, el cual, después de todo, tenía la universalidad, inmodificable a través de los siglos, de la presencia de la muerte. (...). En realidad, el ambiente era romántico y adecuado a sus sentimientos. En el fondo del cerro cubierto como por un manto de terciopelo. El paisaje y la emoción de esta noche, magnífica, los captó en uno de sus lienzos, en el cual representa el Cementerio: por sobre los muros en ruina, un cielo azul profundo, con algunas estrellas. En el suelo un césped claro que ofrece un ligero contraste con el aire y el cielo, y por sobre las tumbas la forma de la puerta central y las laterales se convierten en una gran cruz, que no se sabe si es de sombra o de luz*¹⁹.

Vertientes religiosas

Las vertientes religiosas representan indudablemente un sesgo potente para estudiar el Simbolismo y la Modernidad latinoamericanos, pero los prejuicios de cierta historiografía “progresista” que ha visto en estas manifestaciones un carácter insoslayablemente retrógrado, las ha despreciado cuando no ninguneado. Falta aun trazar una concienzuda historia del arte religioso contemporáneo, que uniera la plástica con la arquitectura, también de gran relevancia y más tenida en cuenta por sus historiadores, lo que sería sin duda revelador y cambiaría muchos puntos de vista. Nombres como los de los argentinos Norah Borges, Horacio Butler, Raúl Soldi, Juan Antonio Ballester Peña o Juan Antonio Spotomo, el chileno Carlos Valdés Mujica²⁰, el ecuatoriano Víctor Mideros, o el madrileño-uruguayo Eduardo Díaz Yepes, autor del *Cristo obrero* de la iglesia de Atlántida, engrosarían una interminable lista de creadores a ser revisitados dentro de estos lineamientos.

Una de las claves para entender este proceso la proporcionan Huyghe y Rudel, al afirmar que, a finales del XIX, las representaciones religiosas se mostraban más cercanas a la pintura de

historia que a los valores del espíritu, o dicho de otro modo, se trataba más de un imaginario historicista, derivado de un proceso de laicización, que un arte con posibilidades devocionales:

*El espíritu de la realidad, de resurrección, de presencia del pasado con que se trata la historia vuelve a encontrarse en el género vecino, la pintura religiosa, que ha perdido todo valor de simbolismo a pesar de todos los esfuerzos de los Nazarenos alemanes a comienzos del siglo y los prerrafaelistas ingleses. Se dejó invadir por los géneros combinados de la historia y la alegoría*²¹.



Fernando Paillet (fotógrafo). *Cristo*. Repr.: *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año IV, No 69, 15 de mayo de 1924. Colección CEDODAL, Buenos Aires.

El cambio de estas pautas estéticas, determinada en muchos casos por profundas convicciones religiosas por parte de los artistas, derivará en el relanzamiento de un arte cristiano desde esa mirada más espiritual, capaz de fungir como refugio de las almas. En el caso latinoamericano, en tanto reflejo de lo europeo, veremos a menudo en reseñas y entrevistas a artistas numerosas alusiones a Dios, incluyendo alucinaciones y otras extasiadas visiones supratrenales, deterministas en las biografías de aquellos. Nos viene a la mente el testimonio del argentino Jorge Larco al relatar que, tras el encuentro entre Miguel Carlos Victorica y su maestro Ottorino Pugnaroni, Victorica visitó un templo, “se inclinó de rodillas ante el altar; y alzando los ojos al Altísimo, pidió una sola cosa, con el mismo fervor que pedían los Santos de antaño la salvación de su alma y la Gloria eterna: ¡Quiero ser pintor! ¡Dios mío, quiero ser pintor nada más! ¡Nada más que pintor, nada más!”²².

El caso paradigmático de Mideros representa un capítulo singular en esta senda de religiosidad. El artista viaja primeramente a Roma en 1918 como agregado en la Legación ecuatoriana, retorna a Quito y vuelve a marcharse a principios de los 20. Allí atenderá fundamentalmente al arte clásico y, en sendas más cercanas en el tiempo, al prerrafaelismo inglés y a los simbolistas franceses, al alegorismo de Puvis de Chavannes, a lo visionario de Redon y a lo esotérico de Moreau, al decir de Rodríguez Castelo. También se han señalado como vinculantes las obras de William Blake, Gustave Doré y el belga-argentino Víctor Delhez²³. Como diría José Gabriel Navarro, en Roma Mideros “se dedicó a la pintura religiosa simbólica, a consecuencia de un ataque de misticismo... Llegó a Quito y se dedicó a los estudios bíblicos, y... se inclinó a trasladar al lienzo escenas de los libros santos... Mideros es un gran pintor, pero de un mundo que no es el nuestro”²⁴.

El cariz religioso de su propia familia, la tradición del arte quiteño que reinterpretará con tintes estéticos y propuestas temáticas absolutamente modernas para el medio, un alto grado de difusión y promoción, y finalmente la aceptación de la pintura simbolista por parte de los coleccionistas, resultarán, junto a otros aditamentos, un cóctel poderoso para que Mideros se instale con fuerza como referente artístico de la sociedad quiteña, generando acusaciones como las de Jorge Diez en 1938, que aludía a razones puramente mercantilistas para continuar estas líneas: “Con su arte místico tiene, en efecto, un mercado seguro en las órdenes religiosas, en las familias devotas de nuestra burguesía y en los medios artístico-piadosos de Colombia”²⁵. Cuatro años después quien reflexionaba era José Alfredo Llerena, señalando como causante del éxito de Mideros la psicología ecuatoriana tendente a la exageración y al patetismo²⁶.

Experiencia *visionaria* anterior a la de Mideros, aunque no tan extendida en el tiempo como la suya, es la del argentino Faustino Brughetti, autor de varias series religiosas entre las cuales destacan treinta notables dibujos a la carbonilla ejecutados entre 1915 y 1916, y que fueron tardíamente publicados por su hijo, el reconocido crítico (ya fallecido) Romualdo Brughetti²⁷. Los mismos, como éste indica, ilustraban una suerte de diario íntimo

de su padre en donde abarcaba temas vinculados a la naturaleza, el hombre, la creación artística, la ética, la estética, las virtudes y los defectos humanos. Que no fue ésta una incursión puntual de Faustino Brughetti lo prueban otras obras del artista, entre ellas un proyecto anunciado en 1926 (pero nunca concretado) de una edición a titularse *Cristo ante el dolor humano*, *Exégesis autocrítica*, que iba a incluir una tricromía y cuarenta y cinco grabados reproduciendo obras pictóricas del autor:

Otro trayecto, una suerte de paisaje teñido de religiosidad que recurre a estéticas posimpresionistas, es el que advertimos en la obra de otro argentino, fray Guillermo Butler²⁸ (un temprano y verdadero moderno, arrinconado como tal en la consideración dentro de su país) o en algunos cuadros de sus compatriotas José Malanca y Américo Panozzi. Dentro de las figuraciones plausibles de ser enmarcadas en vertientes simbolistas y posimpresionistas, podemos remitir a algunas



Stephen Koek-Koek. *Cardenal* (1928). Óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm. Zurbarán Galería, Buenos Aires.

de las obras del venezolano Reverón en torno a 1920, como *La procesión de la Virgen del Valle*, descrito por Juan Carlos Palenzuela como

*un cuadro fantástico. La noche queda representada en notas azules y en lo elevado de los oscuros árboles. Una manifestación marcha, vela en mano, en torno a la Virgen. En primer término, un sacerdote y, tras él, tres monaguillos, quienes portan cruces. En otro primer plano, a la derecha, algunas mujeres contemplan la procesión. Todo el suceso que se describe y el sobrecogimiento de la escena, lo logra el pintor con breves y repetidos toques de color. Con los brillantes puntos de luz de las velas, consigue representar a numerosos fieles y la profundidad de la obra*²⁹.

Obra vinculable en sensibilidad y discurso a las tenebrosas procesiones que pinta obsesivamente en la Argentina el inglés Stephen Koek-Koek³⁰.

Reflexiones en el tintero

Presentados estos variados *territorios de escapismo*, cabe preguntarse hasta qué punto en América importamos no solamente las formas sino también los contenidos simbolistas. Dicho de otro modo, indagar cuánto hay de epidérmico esteticismo y cuánto de idealismo y compromiso real en el Simbolismo latinoamericano. ¿Tenía el artista latinoamericano necesidad de “evadirse” de algo? A priori parece más bien una impostación, una adaptación local (aunque mucha producción latinoamericana se da en Europa) a algo ajeno, avatares de una decadencia europea heredada en sus formas que no en sus esencias. No es menos cierto que el Simbolismo se muestra capacitado para dotar a los artistas latinoamericanos de una estética diferente y de parámetros de reflexión interna de los que ellos, a veces, se apropiaron.

El Simbolismo tendrá fortuna plástica por esa necesidad acentuada cada vez más en el quehacer artístico latinoamericano de “poner el reloj en hora” respecto de lo que se estaba realizando en los centros neurálgicos, aunque luego trasladarlo y sobre todo asentarlo va a ser más difícil; de ahí que haya sido mayor el éxito de la ilustración de libros que la producción pictórica, ya que mientras esta quedó adscrita a firmes condicionantes de mercado, la primera disponía de canales de popularización mucho más efectivos, y el plus de contar con los literatos como interesados de privilegio.

Seguramente el hecho de que no se haya cristalizado una enjundiosa producción simbolista en la pintura, puede deberse al hecho de que estas tendencias no eran del todo apreciadas por los potenciales coleccionistas, una burguesía acaudalada y optimista, a la que estos imaginarios les producía rechazo moral y estético. Ciertamente, esta realidad habría de cambiar con el paso del tiempo, y, como era habitual, con el arribo de obras o artistas europeos a tierras americanas, los que en nuestro medio, solamente por su carta de origen, gozaban de otros miramientos por parte de los compradores, propiciando así la legitimación de temáticas y estéticas sin demasiada tradición en los ámbitos artísticos locales. Ello sucedió, por caso, con la

producción simbolista del ruso Nicolás Ferdinandov (1917) en Caracas, o la de los españoles Miguel Viladrich (1919) y Julio Romero de Torres (1922) en la Argentina.

El Simbolismo pictórico

*no tuvo una definición programática unitaria, lo que supuso, incluso si es analizado desde una perspectiva internacional, que, por lo menos, hubiera en él dos corrientes dominantes: una, más ideísta, preocupada por transmitir emoción a través de los contenidos y, por tanto, criticada por su fuerte impronta literaria; otra, más centrada en el desarrollo de las formas, que se integró espontáneamente en el desarrollo global de las vanguardias históricas de comienzos del XX*³¹.

Bajo dicho prisma, y centrándonos en la primera de las corrientes señaladas, la ideísta, que podríamos situar genéricamente para el caso sudamericano entre 1895 y 1925 en consonancia también con las experiencias mexicanas estudiadas por Fausto Ramírez, advertimos un agotamiento en el plano de la ilustración simbolista a mediados de los años 20, aunque este no se da aun en la pintura y en el grabado, que van a gozar de gran vitalidad a partir de los años 30. Valgan como muestras de ello la propia obra de Víctor Mideros y Eduardo Solá Franco en Ecuador; Helios Seelinger en Brasil o Arturo Borda en Bolivia, en el caso de la primera, y la de Pompeyo Audivert y Víctor Delhez en la Argentina en lo que al grabado respecta. A Delhez se lo ha señalado como posible influjo de Mideros, y resulta interesante el ejercicio de cotejar sus respectivas visiones del Apocalipsis, partiendo de los óleos del ecuatoriano³² y de los grabados del belga radicado en la Argentina³³, en la senda marcada desde finales del siglo XV por la serie gráfica de Dürero.

A la vez, varias pautas presentes en las corrientes simbolistas han persistido hasta nuestros días a través de otras vías plásticas, atravesando propuestas divisionistas, expresionistas, futuristas, metafísicas o surrealistas, que responderían en par-



Pompeyo Audivert. *Estampa de la serie Via Crucis* (1929). Linóleo sobre papel, 54.5 x 36.5 cm. Zurbarán Galería, Buenos Aires.



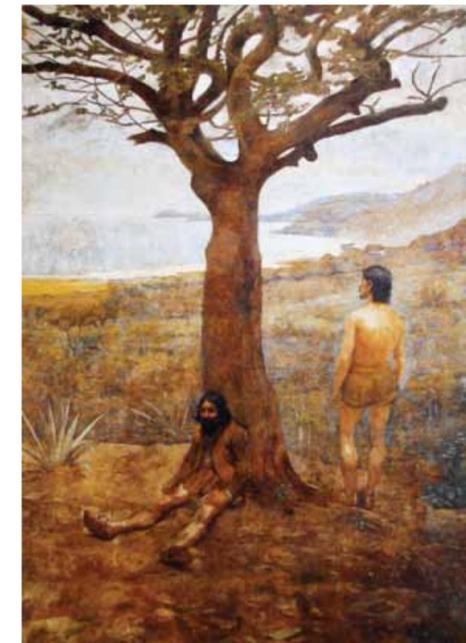
Víctor Delhez. *Al lector*. Xilografía, 31 x 40 cm. Incluida en la carpeta *Fleurs du Mal par Charles Baudelaire*. Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1950. Colección MLR.

te a esa segunda corriente a la que refería Calvo Serraller, determinada por la forma. El *Art Deco*, que tuvo su punto más álgido justamente en 1925, en París, con la Exposition des Arts Décoratifs, conservó entre sus realizaciones un alto grado de simbolización, y para confirmarlo, en el caso latinoamericano, es fácil remitirse a la obra de artistas como los brasileños Antonio Gomide, Vicente Do Rego Monteiro o Vítor Brecheret, que coincidieron en París en 1921³⁴, y otros como el argentino Alfredo Guttero, el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el colombiano Rómulo Rozo, activos en la capital francesa en aquellos años y que transitaron los lineamientos *decó*. Todos ellos tuvieron como uno de sus elementos en común, durante los años 20, el de dedicar parte de su producción, siguiendo esta visión *decó*, a las temáticas católicas, uno de los epicentros de irradiación simbolista en los años de entreguerras, en el lógico proceso de regeneración espiritual tras la contienda, y que es senda que transitaron numerosos artistas europeos, y por citar sólo a dos, el escultor croata Ivan Meštrović, creador de figuras *decó* de gran carga melancólica, y el español Víctor Macho, que tan vinculado estaría a Latinoamérica durante su vida y trayecto plástico.

Retomando como referencia al Simbolismo “ideísta”, y repasando las trayectorias que pudimos advertir como relevantes en la bibliografía de los distintos países, nos atreveríamos a afirmar que, más que “artistas simbolistas”, lo que nos encontramos es con generaciones que cultivaron conceptos y formas simbolistas. Lo que se denomina “simbolismo”, en Sudamérica, no es una tendencia cohesionada sino que depende de actitudes y trayectorias particulares, y según en qué sitio se proponen llevarlas a cabo.

A ello debemos añadir el hecho de que esta faceta es un eslabón más en una cadena versátil de producción, y de hecho hay artistas que puntualmente pintaron no más que unos pocos cuadros que podríamos signar realmente como simbolistas, por casos los *Dante* y *Beatriz* de los venezolanos Cristóbal Rojas y

Arturo Michelena, ambos en 1889, *Os descubridores* (1900) del brasileño Belmiro de Almeida, o *Peñón antigua, Mallorca* (1907) del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, artista este que en los tres primeros lustros de siglo se movió entre Roma, Florencia, Mallorca y París, y cuyas obras, muchas de ellas “nocturnos”, sin ser del todo simbolistas, muestran que el artista estaba en buena medida imbuido de dicho espíritu. Lo mismo podemos decir de su compatriota Emiliano Gómez Clará, que transitó destinos similares y que dejó obras muy simbolistas como *La pietá*, que se conserva en el Museo Caraffa de Córdoba.



Belmiro de Almeida. *Os descubridores* (1899). Óleo sobre lienzo, 260 x 195 cm. Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty - Ministério das Relações Exteriores, Río de Janeiro.



Emiliano Gómez Clará. *La pietá*. Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm. Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, Córdoba.

Junto a este espectro de limitación, hay algunos casos de simbolismo prolongado, como el del colombiano Marco Tobón Mejía en París, que si bien incluyó la ornamentación de revistas y libros, terminó sobresaliendo en las décadas del 10 y el 20 como escultor y medallista notable, siempre en esa línea idealista, o el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, configurador de una singular y colorista iconografía, navegando entre el clasicismo y el simbolismo. Víctor Mideros, aun cuando su producción es posterior a la de los citados, sobresale como pintor simbolista por excelencia, decantado por esta tendencia como actitud central y definitiva, tanto que nos es difícil encontrar un referente similar en el continente. Y a ello debemos sumar la alta calidad plástica, la carga significativa y la religiosidad, que devienen en la consolidación de una figura singularísima. Bien se le puede achacar el haber sido anacrónico respecto de los movimientos de avanzada, pero esa realidad no invalida su convicción ni su trayectoria.

Así pues, y por lo general, en Latinoamérica el Simbolismo como tal es uno de los tantos platos del menú artístico que prueban los artistas (sobre todo en formación) en el cambio de siglo. Calvo Serraller refiere, respecto de los artistas que hicieron simbolismo en España³⁵ —y que es perfectamente aplicable a los latinoamericanos—, que basta citarlos

*para comprobar las muy diferentes personalidades, talentos, estilos y hasta generaciones que se entremezclaron bajo el genérico rótulo del simbolismo artístico, que aglutinó a todos, más por la negación del naturalismo y el materialismo que por la unidad de las propuestas alternativas, y, aún menos, por la codificación de unas normas artísticas concretas*³⁶.

Conviven en un mismo artista propuestas muy diferentes, en un corto lapso:

*El eclecticismo es el resultado de una falta de vitalidad creadora, que induce a orientar todo el talento en hallar más o menos felices combinaciones a partir de lo consabido; mientras que las locas mezclas finiseculares fueron, por el contrario, el precipitado de una efervescencia, de una fiebre o una ebriedad; vamos: algo así como la consecuencia de un exceso de ideas, de un vitalismo creador desenfrenado. En este sentido, se produce una dinámica de cambios acelerados, que hace que un mismo autor viva sucesivamente, y hasta simultáneamente, experiencias estéticas contrapuestas*³⁷.

Una de las señas de modernidad, que engarza con lo que denominamos globalmente *Modernismo*, es la idea de formación del artista integral, total, en ámbitos en los que asistimos gradualmente a una desjerarquización de las artes en cuanto a la producción digamos “independiente”, ya que tanto la academia como el mercado mantienen encubrada a la pintura y a la escultura como géneros *nobles*, y al dibujo como basamento de ambas expresiones. El grabado, la ilustración y las artes decorativas en general irán teniendo acceso paulatino a las aulas y a los salones, pero siempre en un plano secundario de consideración, mientras se asiste a una verdadera democratización del arte basada en las tiradas masivas y la multiplicación de la obra, a las que supo acompañar una difusión a gran escala y muchas veces a bajo coste.

Así, esas expresiones de modernidad fueron creciendo fuera de los espacios de la academia, en terrenos que a priori

no le interesaban a esta en particular; pero que era evidente que resultaban de gran efectividad y penetración social, tanto que ese cierto desdén inicial dejará paso a una apertura y a un *aggiornamento*, en la que tuvieron mucho que ver artistas productores de estas manifestaciones que fueron accediendo al control de las aulas a través de la docencia en las mismas. Aun así, las *nobles* bellas artes siguieron mandando dentro de la academia, que empezaba a sentirse desbordada ante la versatilidad de los nuevos trayectos marcados dentro de un ámbito artístico que ya no controlaba del todo, aunque las academias siguieron ejerciendo, en él mismo, una buena porción del poder económico al seguir representando la veta artística de los gobiernos, y manteniendo bajo su égida a parte de la creciente clase coleccionista.

Ese control se estableció también, desde un comienzo, en la confección de las primeras “historias del arte” nacionales y continentales, y su impronta, ya por suerte bastante diluida (aunque no del todo), nos ha llevado a construir una visión incompleta de nuestra modernidad, basada casi exclusivamente en la pintura y en la escultura, y tomando al resto de las manifestaciones como algo anecdótico, como un pintoresco complemento, manteniéndoles vigente el sambenito de “artes menores”, cuando fueron en realidad estas artes las que a menudo renovaron con mayor peso, ímpetu y eficiencia las estéticas e iconografías de nuestros ámbitos artísticos en Sudamérica.

La actitud de los creadores supo ir acorde a esos nuevos tiempos, y, aunque se valoraran más sus producciones al óleo, se manifestaron con sentido moderno, oponiéndose en la práctica a los encasillamientos y asumiendo todas las alternativas que pudieron, dando vigencia a ese nuevo camino que se abría en cuanto a la correspondencia de todas las artes, no solamente las plásticas sino también otras que no trataremos aquí como la literatura o la música. Varios fueron los artistas que se dedicaron a publicar sus poemarios, como varios los escritores que transitaron las vías de la ilustración y la pintura. Y todo ello en

una esfera de recuperación de las artes y los oficios manuales tradicionales, y en especial las artes populares, fundándose desde la segunda década de siglo, en varias latitudes, escuelas de artes y oficios dedicadas a las cerámicas, los textiles, los vitrales y mobiliario doméstico que, entroncando con un resurgimiento de lo americano, recuperaron diseños del pasado prehispánico para aplicarlo a las modernas artes decorativas.

Bien podríamos tomar como paradigma de ello al argentino Alfredo Guido, a quien la historia del arte de su país lo recuerda fundamentalmente por su premio en el Salón Nacional de 1924 por su óleo *Chola desnuda*, una suerte de venus cuzqueña, y apenas si hace referencia a su eximia realización de aguafuertes e ilustraciones de libros en sendas simbolistas, sus mobiliarios, cerámicas y grabados de temática indigenista, o sus pinturas murales en aquella década³⁸. Siendo uno de los más modernos, por no haberlo sido en pintura (quizá, al menos desde nuestra óptica, su faceta menos innovadora), la “gran” historia lo marginó hasta ahora, equivocadamente.



Alfredo Guido. *La maja negra (Tórtola Valencia)* (1916). Aguafuerte, 54 x 50 cm. Colección MLR.

El modernismo: el “shock” de lo nuevo

Manteniendo vínculos evidentes en estéticas y conceptos con el Simbolismo, y nacido de su seno pero trocando muchos de sus postulados ideológicos, va a hacer su aparición en el horizonte el *Art Nouveau*. Caracterizado por una nueva actitud ante el arte y la vida, el *Modernismo* en todas sus variables y acepciones, va a ser como un despertar del sueño simbolista, o al menos una tentativa de ir aligerándolo, manifestándose en las antípodas del espíritu decadentista, renegando tanto de los estilos históricos como de la repetitiva producción industrial, y mostrándose como un “estilo joven” (*Jugendstil*) y moderno (*Modern Style*), vivo y orgánico, libre (*Liberty*), partiendo de las realidades del presente y abanderando un tiempo pleno de innovaciones estéticas y de modernidad, muy alejado de aquellas sensaciones de declive propiciadas desde las corrientes simbolistas.

Como bien afirma Fausto Ramírez,

*la voluntad de renovación, característica esencial del modernismo, quedó signada desde el origen por su apertura internacionalista, por un deliberado cosmopolitismo. No se contrae esto a un ciego afán de imitar lo europeo, como suele tildarse a nuestros modernistas (N. de la R.: se refiere a los mexicanos) de manera simplista: existía la voluntad de apropiarse, intensa y velozmente, de modalidades estilísticas imperantes en medios culturales más avanzados para poder dar voz a ideas y estados de ánimo inarticulados hasta aquel momento*³⁹.

En este desembarco de modernidad, el “arte nuevo” invadirá espacios no considerados tradicionales en el ámbito de las artes, además de manifestarse a través de géneros tampoco habituales. Como escribió Isabel Cruz,

los artistas no conciben ya esta estética recluida en los museos de arte o en las piezas de colecciones privadas, sino

*en la ciudad, en el espacio público —en escaparates, rejería y carteles— en los trajes de las mujeres —moda que se exhibe en los grandes almacenes para un público masivo— imprimiendo una sola impronta que aspira a la totalidad*⁴⁰.

Revistas y libros ilustrados, carteles, fotografía, tarjetas postales, partituras musicales... cualquier soporte fue válido para la firme instalación, en los albores del XX, de una estética transformadora y que, con la inestimable ayuda que supusieron los continuos avances de las artes gráficas y de la imprenta, se apresuró a dar saltos de gigante, extendiéndose como una interminable red de tentáculos que bien podríamos figurar a través de una de las iconografías más representativas del momento como fueron esas entrelazadas cabelleras femeninas de gran abundancia, con resabios de ornamentación medieval.

Desde un punto de vista estético, y dentro de una complejísima trama imposible de abarcar aquí en lo que respecta a rasgos del modernismo, sí podríamos citar algunas facetas. Una de ellas es el desarrollo de la caricatura, género que se muestra cada vez más sintético, con marcado reduccionismo gráfico, en el que el noruego Olaf Gulbransson, activo en la revista *Simplicissimus* desde inicios de siglo, se erigirá como referente internacional, contando con una prolongada admiración por parte de los caricaturistas latinoamericanos. Esta veneración alcanzará también, a partir de la segunda década de siglo, al español Luis Bagaría, que contó con innumerables seguidores como los ecuatorianos Enrique Terán y Guillermo Latorre en la revista *Caricatura*, los argentinos Antonio Bermúdez Franco, Francisco A. Palomar y Conrado Nalé Roxlo (Chamico), siendo indudablemente el más notable de todos el salvadoreño Toño Salazar:

La libertad de la línea convertida en una de las cualidades señeras de la caricatura, traduce también la valorización del arte japonés como signo integrado a esta nueva modernidad, con su marcada orientación hacia la naturaleza, hacia lo orgánico, y su carácter simplificado basado en composiciones asimétricas

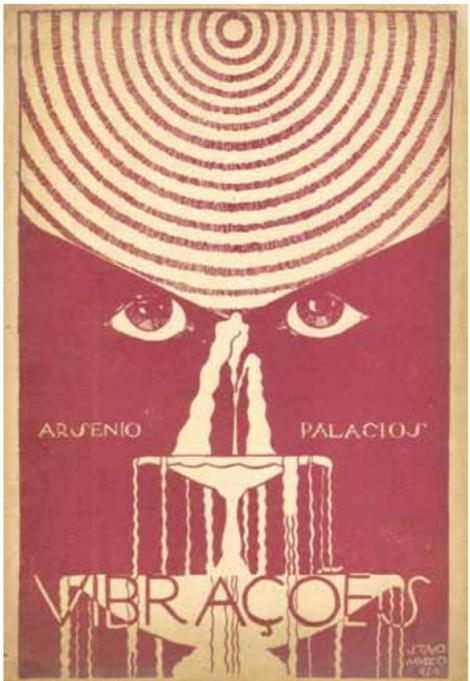
y un claro “amor al vacío” en contraposición al “horror vacui”. Dentro de esta atípica concepción espacial, a veces cargada de misterio, se recurre a elementos como las siluetas de figuras humanas, edificios o árboles, representados estos a menudo a través de troncos finos y verticales. El uso de los dorados, otro elemento habitual en el arte japonés, se imbrica en el modernismo europeo y americano a través de diferentes y a veces lujosas ediciones, tomado asimismo por muralistas notables como el español José María Sert —en su caso quizá más por influencia de los mosaicos bizantinos y de los frescos de los primitivos italianos—, artista que influiría en el mexicano Roberto Montenegro.

La referencia a éste, abriría la extensa puerta al paisajismo modernista de los latinoamericanos formados en la segunda década de siglo, entre París y Mallorca, junto a Hermenegildo Anglada Camarasa, entre los cuales se hallaba Montenegro; no nos extenderemos aquí en ello, al haber sido ya objeto de otros estudios nuestros⁴¹ y ajenos⁴². Hacemos breve referencia a una vertiente previa, vinculada a Mallorca, como fue la pintura de jardines, en el que una de las figuras más influyentes habría de ser el catalán Santiago Rusiñol, como se aprecia en la trayectoria del uruguayo Pedro Blanes Viale, con quien hizo amistad en la llamada “isla de oro” y que se movería entre la misma y París, con puntuales retornos al Uruguay. Varios de sus paisajes en las primeras décadas de siglo están teñidos de una visión simbolista, mientras otros se acercan al modernismo de otro catalán, activo en Mallorca, Joaquín Mir: No será ajeno a Blanes Viale, como a otros de sus contemporáneos, la realización de carteles y otros diseños gráficos. Su obra ha gozado, afortunadamente, de la merecida revalorización en ambas orillas del Atlántico⁴³.

Al decir de Francesc Fontbona,

el Art Nouveau era... un estilo, común a todas las artes llamadas aplicadas, que se caracterizaba por jugar con temas fantásticos, surreales, que evocaban un mundo de ensueño.

*Los personajes que aparecían en sus realizaciones eran mayoritariamente femeninos, de origen simbólico: solían ser hadas, o bien figuras vagamente medievales, legendarias, enlazadas casi siempre en una trama floral que permitía a los artistas que lo cultivaban estructurar composiciones con largos tallos elegantemente curvilíneos, asimétricos, culminados por flores exóticas o a veces vulgares, pero tratadas de forma estilizada en busca de suaves cadencias, lánguidas y delicuescentes...*⁴⁴.



Staito Murco (ilustrador). Arsenio Palacios. *Vibrações*. São Paulo, Edições Prometheu, 1924. Colección MLR.

El optimismo y la sensación de progreso indefinido que acompañó a la “belle époque” mostrarían su fragilidad e irían entrando en declive, quedando sepultados con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente* (1918-1923), reflexionaba acerca de las culturas,



NOTAS

Referencias

Notas de pie de página

postulando que, a lo largo de la historia, las mismas se desarrollaban a través de un ciclo vital que comprendía cuatro etapas, Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia; a su entender; y dentro de este esquema, la cultura occidental se hallaba en esta fase final.

Referencias

En este contexto derrotista, los latinoamericanos, con el modelo cultural europeo haciendo aguas, darían rienda suelta a una mirada introspectiva a la que, en forma paulatina, se fue sumando el afán de una modernidad propia, una vanguardia con tradición. Se asumirían entonces estrategias propias del Modernismo, lo que Fausto Ramírez llamaría el “shock de lo nuevo”, en otras palabras “hacer que el pasado reciente se viera como anacrónico”, en un intento de despegarse de Europa y volar; finalmente, con alas propias.

Referencias

Esta actitud la perfeccionarán y utilizarán luego a su antojo las vanguardias, acompañándola de un discurso crítico cada vez más radicalmente incisivo, y destructor; de lo inmediatamente anterior:

nada de derretimientos íntimos, ni de efusiones sentimentales, ni de patetismos de melodrama. Había ‘que torcerle el cuello al cisne’, como había pedido en un célebre lema un poeta mexicano, exigiendo la necesidad de asesinar una sensibilidad estragada por el sentimentalismo romántico. Liquidar toda la potente maquinaria moral, estética y normativa hasta entonces utilizada para representar al ser humano. Ese será el proyecto nuclear del vanguardismo, que se instala, así, bajo el signo del antinaturalismo y, en el límite, bajo el signo de una aparente anarquía que excluye toda idea de orden humano y natural^[45].

negando así el carácter de simiente decisiva que el Simbolismo y el Modernismo habían tenido para esas vanguardias; como diría Calvo Serraller; el Futurismo, “a mi entender; fue, por así decirlo, simplemente un simbolismo en el que los cisnes fueron sustituidos por los aeroplanos”^[46].

Referencias

Notas

- ↑ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en: *El espejo simbo-lista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59.
- ↑ Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)”, en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 54.
- ↑ Francesc Fontbona, “Definir el modernismo”, en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. 38 y 40.
- ↑ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 421.
- ↑ Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995, p. 29.
- ↑ Joan Sureda i Pons, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunweg, 1993.
- ↑ Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, p. 28.
- ↑ Señalamos entre otros escritos: “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, Goya # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286; y “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”, en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.
- ↑ Para estos temas en Latinoamérica remitimos a nuestros trabajos: *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004; y “El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo”, *Apuntes*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006, pp. 70-89.
- ↑ Isabel Cruz de Amenábar, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A., 1984, p. 296. De la misma autora, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.
- ↑ Michael Gibson, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999, pp. 40-41.
- ↑ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe/Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.
- ↑ Juan Carlos Palenzuela, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.
- ↑ María Alice Milliet de Oliveira, “A pintura e o desejo”, en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991, p. 63.
- ↑ Michael Gibson, *El Simbolismo*, p. 39.

[[]^{45]}[]]

Referencias

- ↑ Fernando Paz Castillo, “Nicolás Ferdinandov”, en: Konstantin N. Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial “Carlos Aponte”, 1988, pp. 40-41.
- ↑ *Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica*, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.
- ↑ Rene Huyghe y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 86.
- ↑ Jorge Larco, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, p. 10.
- ↑ Cfr.: *65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera*, Quito, Municipio, de Quito, 1982, p. 20.
- ↑ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 246.
- ↑ Jorge A. Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, pp. 16-17.
- ↑ José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 20.
- ↑ Faustino Brughetti, *Estética espiritual*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.
- ↑ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.
- ↑ Juan Carlos Palenzuela, *Reverón*, p. 102.
- ↑ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.
- ↑ Francisco Calvo Serraller, “Breve nota explicativa sobre la exposición”, en: *Pintura simbolista en España*, p. 11.
- ↑ Athon Bileham, *Visiones del Apocalipsis*, Quito, Editorial “Fray Jodoco Ricke”, 1955. Con 42 fotograbados de cuadros de Víctor Mideros.
- ↑ Fernando Diez de Medina, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.
- ↑ Elvira Vernaschi, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989, p. 37.
- ↑ Para el caso español sugerimos la lectura de Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*.
- ↑ Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo”, p. 21.
- ↑ Ibid., pp. 36-37.
- ↑ Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.
- ↑ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo*, p. 15.
- ↑ Isabel Cruz de Amenábar, *Manos de mujer*, p. 96.
- ↑ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”, en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.
- ↑ Francesc Miralles, Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial Ausa, 2003; y Francisca Lladó Pol, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2006.
- ↑ Entre las numerosas publicaciones que se le dedicaron podemos citar las de: Raquel Pereda, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación

Referencias

- ↑ Banco de Boston, 1990; José María Pardo Falcón, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, “Sa Nostra”, 1992.
- ↑ Francesc Fontbona, “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988, pp. 473-474.
- ↑ María Bolaños, “El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia”, en: Javier Carbonero Domingo, Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 110.
- ↑ Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo”, p. 38.

BIBLIOGRAFÍA

Bileham, Athon, *Visiones del Apocalipsis*, 42 fotograbados de la obra de Víctor Mideros, Quito, Editorial “Fray Jodoco Ricke”, 1955.
Bolaños, María, “El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia”, en: Javier Carbonero Domingo y Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002.
Brughetti, Faustino, *Estética espiritual*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.
Calvo Serraller, Francisco, “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)”, en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
-----, “Breve nota explicativa sobre la exposición”, en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
Caparrós Masegosa, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, Granada, 1999.
Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A.,1984.
-----, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.
Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.
Diez de Medina, Fernando, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.
Fontbona, Francesc, “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988.
-----, “Definir el modernismo”, en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.
Gibson, Michael, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.
-----, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación

Referencias

para el arte iberoamericano”, en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.
-----, “Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del XX”, *Norba-Arte, # XVIII-XIX* (Cáceres, 1998-1999): 267-275.
-----, “La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino”, en: *Norba-Arte, # XX-XXI* (Cáceres, 2000-2001): 115-123.
-----, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, Goya, # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286.
-----, “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”, en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.
-----, “Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, # 34* (Granada, 2003): 115-121.
-----, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.
-----, “El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo”, *Apuntes* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2006): 70-89.
Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.
-----, *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.
Huyghe, Rene y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971.
Kuon, Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.
Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.
Larco, Jorge, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.
Lladó Pol, Francisca, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2006.
Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.
Mesa, José de y Teresa Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial “Los Amigos del Libro”, 1991.
Milliet de Oliveira, María Alice, “A pintura e o desejo”, en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.
Miralles, Francesc y Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial Ausa, 2003.
Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
Palenzuela, Juan Carlos, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.
Pardo Falcón, José María, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, “Sa Nostra”, 1992.
Paz Castillo, Fernando, “Nicolás Ferdinandov”, en: Konstantin N.

Enlaces externos

Referencias

Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial “Carlos Aponte”, Caracas, 1988.
Peluffo, Gabriel, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995.
Pereda, Raquel, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990.
Ramírez, Fausto, “El simbolismo en México”, en: *El espejo simbo-lista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004.
-----, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera, Quito, Municipio de Quito, 1982.
Sureda i Pons, Joan, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunweg, 1993.
VVAA, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Àmbit, 2001.
Vernaschi, Elvira, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989.

Referencias



MODERNISMO HISPANOAMERICANO Y MODERNIDAD EUROPEA

Álvaro Salvador

Distintos interrogantes han estado siempre presentes en los numerosos intentos de aproximación a la literatura hispánica y, sobre todo, al discurso poético de las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX. ¿Qué es el Modernismo? ¿Cómo puede caracterizarse la estética *modernista*? ¿Cuáles serán sus límites, no sólo cronológicos, sino también estructurales o metodológicos? Ríos de tinta han corrido, pero, desde un punto de vista historicista, quizá haya sido el trabajo de Ned Davison, *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica*, la aportación más empíricamente valiosa de las últimas décadas del siglo XX. Davison se propuso señalar y analizar las diversas corrientes críticas que, desde la misma contemporaneidad al fenómeno, han intentado dar una definición, más o menos científica, más o menos rigurosa, del Modernismo:

...de la inherente diversidad del movimiento, han resultado interpretaciones disparejas. No puede acentuar demasiado la importancia de que el lector advierta que esta discusión no pretende determinar cuál de las muchas definiciones del modernismo es la correcta. El presente estudio sólo trata de aclarar la situación crítica y ofrecer una base documentada cabal para una discusión futura¹.

No obstante, hay que aclarar que el trabajo de Davison no incluía todavía una serie de estudios, publicados simultáneamente o con posterioridad a su libro, como los de Ángel Rama, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez Girardot, Azam, Cardwell, Roggiano, Yurkievich, José Olivio Jiménez, etc., que han resultado ser, a nuestro juicio, aportaciones fundamentales para el estudio de ese corpus literario que conocemos como Modernismo².

De cualquier modo, podemos afirmar que hasta la presente fecha —aunque en los últimos años se hayan aclarado algunos aspectos del problema— tanto la crítica tradicional como la más novedosa no han podido ofrecer una solución

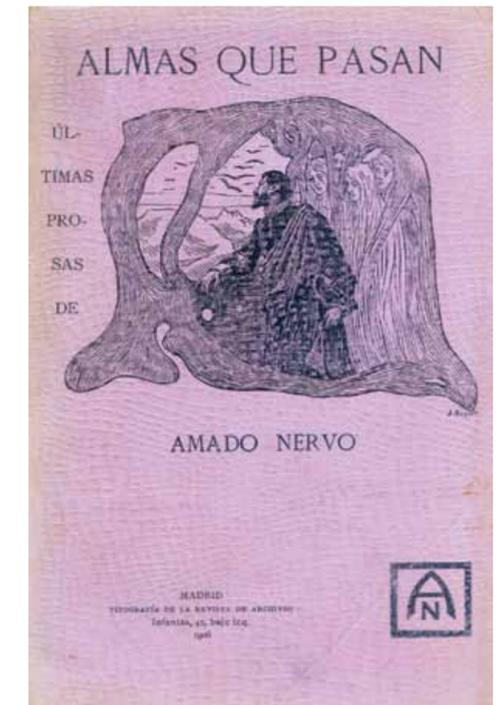
lo suficientemente satisfactoria para todas las dificultades planteadas por el estudio de este período en la historia literaria de Hispanoamérica.

Tradicionalmente, han sido dos las grandes líneas críticas que han intentado una caracterización del fenómeno modernista, desde algunos de los postulados que señalaremos a continuación.

En primer lugar citaremos aquella corriente crítica que define al Modernismo como una escuela literaria, surgida alrededor de una figura excepcional: Rubén Darío. Es esta una tendencia que podríamos describir como idealista y que, de alguna manera, piensa en Darío como el “inventor” del Modernismo. Entre sus representantes más cualificados podríamos citar a Raúl Silva Castro, Arturo Torres Rioseco, Max Henríquez Ureña, etc.

En segundo lugar, aquella otra que, desde posiciones empiristas hasta otras más o menos sociológicas, define al Modernismo como un movimiento literario, surgido dentro de una determinada época; una poderosa corriente literaria que comienza a gestarse en Hispanoamérica durante el último tercio del siglo XIX, con la obra de los llamados “iniciadores” del Modernismo: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal, etc.

Sea como fuere, el movimiento alcanzaría su momento de esplendor con la obra genial de Rubén Darío y será continuado más tarde por otra generación de escritores más jóvenes como Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Amado Nervo o la Generación Decapitada de Ecuador (Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro). En esta corriente crítica podrían encuadrarse grandes estudiosos de la literatura hispanoamericana como Pedro Henríquez Ureña, Manuel Pedro González, Iván A. Schulman, Bernardo Gicovate, Federico de Onís, Juan Marinello, y otros.



Amado Nervo. *Almas que pasan*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1906. Cubierta ilustrada por Julio Ruelas. Colección MLR.

No obstante, a estas alturas se ha generalizado ya el planteamiento teórico que considera a esa poesía “fastuosa de tesoros” algo más que el simple resultado de la capacidad genial de algunos escritores como Martí, Gutiérrez Nájera, Silva o Darío. De otra parte, la argumentación que caracterizó tradicionalmente a la poética modernista como el producto de una depurada innovación técnico formal, o como el inocente fruto de un mimetismo culturalista, cuyos principales modelos, tanto temáticos como estructurales, se tildaron de “exóticos” por su no pertenencia “oficial” a lo que entonces se consideraba tradición literaria en lengua castellana, no se sostiene ya con firmeza frente a las nuevas lecturas que se vienen haciendo de esta literatura.

A pesar de todo, quedan sin resolver una serie de problemas teóricos con los que, cualquier aproximación al Modernismo, por muy sumaria que sea, deberá ser necesariamente enfrentada. En primer lugar, una cuestión previa: ¿qué condiciones existen en Hispanoamérica para que aparezca en este período —y en todos los países que la integran— un tipo de literatura que no parece preocuparse por los temas que hasta entonces habían sido una constante en aquella tradición literaria?

En segundo lugar, varias cuestiones inherentes a la propia lógica interna del Modernismo: ¿por qué la nueva literatura parece no tener ninguna conexión con los problemas ideológicos que se debaten en el seno de las distintas burguesías criollas? ¿Dónde están, cómo se articulan, las antiguas cuestiones (“civilización frente a barbarie”, “cultura frente a naturaleza”, “ciudad frente a campo”) que tanta importancia tuvieron para la literatura hispanoamericana durante los dos primeros tercios del siglo XIX? ¿Por qué esta literatura ya no es “directamente” política, cuando prácticamente toda la anterior, incluido Martí, sí lo había sido?

Todas estas cuestiones merecen un análisis detenido que hemos abordado en otros lugares³. Bástenos aquí un esquema aproximativo, una cartografía mínima, que nos permita una más cabal comprensión de dichos problemas y de sus posibles soluciones.

LA HISTORICIDAD DEL MODERNISMO

A partir de 1880 se produce un cambio radical en las relaciones económicas que los países hispanoamericanos mantienen con las distintas metrópolis europeas. Este cambio afecta a los sistemas económicos propios de dichos países y supone el fin de las aspiraciones de las burguesías criollas que, hasta ese momento, habían luchado por crear un sistema económico industrialmen-

te desarrollado y no dependiente de las potencias extranjeras. América Hispánica, que hasta ese momento había tenido una dependencia mercantil, en cuanto que sus principales riquezas, se basaban en la obtención de materias primas, pasa a tener en estos años una dependencia “financiera”, en la medida en que los capitales extranjeros van a comenzar a intervenir en la obtención de dichas materias primas. En algunos casos como la minería, la implantación de los ferrocarriles, la incorporación de maquinaria azucarera, cámaras frigoríficas, etc., procesos de industrialización en los que para obtener un mayor rendimiento se necesitaban grandes inversiones, la penetración es total, apoderándose el capital extranjero, en su mayoría procedente de los Estados Unidos, de dichas fuentes de riqueza. Puede decirse que ha comenzado ese fenómeno que conocemos como “imperialismo económico” con sus correspondientes ramificaciones políticas y culturales⁴.

Desde el punto de vista político, las consecuencias que acarrea esta nueva situación son varias. No sólo el hecho de que la mayoría de los países hispanoamericanos pongan en peligro su soberanía y se enzarcen en una serie de luchas locales, cuyas causas más profundas obedecen, casi siempre, a intereses ajenos; no sólo el hecho de que tengan que sufrir en muchas ocasiones la intervención militar directa de los países imperialistas, sobre todo de los Estados Unidos que se suceden en una serie de intervenciones en Nicaragua, México, Guatemala, Santo Domingo, y que culminarán con la secesión artificial de la República de Panamá y la construcción bajo dominio estadounidense del canal del mismo nombre, sino que además el intervencionismo imperialista crea un nuevo orden social en el interior de los países dependientes⁵.

Por una parte, se consolida un nuevo grupo social, el proletariado, que se desarrolla extraordinariamente como consecuencia del incremento exagerado de la explotación minera y la extracción de ciertos productos agropecuarios. Por otra, aparecen una serie de fenómenos subsidiarios de este aparente desarrollo económico, como las pequeñas industrias de servicios, comercio

interior, obras públicas, llegada de gran cantidad de inmigrantes, aumento del personal de la administración pública, etc. Surge así, un conjunto social que va tomando aceleradamente conciencia de clase y que, en pocos años, constituye un grupo más o menos coherente, cuyas características serán las propias de lo que hoy conocemos como clases medias o pequeña burguesía. Este grupo social, aporta en poco tiempo los cargos clave en la administración, en la enseñanza, en el ejército, y, por supuesto, “comienza a suministrar la mayor cuota de intelectuales, artistas, educadores y periodistas”, que hasta entonces se habían generado en el patriciado o en las burguesías criollas⁶.

Pues bien, todo este proceso que hemos intentado describir; cuyo desarrollo es paralelo al debilitamiento de la conciencia nacionalista de la burguesía, tendrá un enorme peso en la elaboración de las nuevas tendencias, de las nuevas temáticas y los nuevos signos culturales que nos ofrece la literatura hispanoamericana. Henríquez Ureña utiliza el calificativo “próspero” para definir este período y señala la “división del trabajo” que se inicia en esta época, aludiendo a la especialización de políticos y escritores:

...Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política... El timón del Estado pasó a quienes no eran sino políticos... Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas... Algunos obtuvieron cargos diplomáticos o consulares, costumbre que se mantiene hasta la fecha...⁷.

No obstante, Moretic puntualiza los comentarios de Ureña, señalando que “la división intelectual no significó que los escritores renunciaran a las tareas políticas, sino, primordialmente, que los políticos burgueses renunciaron a la literatura...”⁸.

Todo este cambio en las relaciones económicas y sociales se había iniciado ya en las sociedades burguesas más desarrolladas,

tanto en Europa como en los Estados Unidos, y llevaba aparejado un cambio, más o menos profundo —según los casos—, en la superestructura ideológica. Ese cambio se expresa y se legitima intelectualmente en la filosofía positivista que establece, por primera vez, la división estricta de saberes y, por lo tanto, la especialización técnica. Especialización técnica a la que tenderán tanto el saber político como el literario, aunque —y esta constatación es especialmente significativa para nuestra argumentación— en la escala de “lo positivo” la literatura ocupa un lugar mucho más bajo que la política o cualquier otra actividad considerada como “directamente social”⁹.

El que la actividad literaria se concentre en la clase media, en los grupos sociales pequeño burgueses, es perfectamente lógico, en la medida en que estos grupos son los que, de un modo más sincero, pueden adoptar que en sí misma es, sobre todo, “nostalgia” de otros tiempos y otras aspiraciones. Los intereses que defienden estos grupos y, por lo tanto, su reproducción emocional o estética, son en último término los mismos por los que en el período anterior lucharon las capas burguesas o, incluso, las oligarquías patricias. La diferencia es que, en este momento, a través de un funcionamiento que podríamos definir como de “correa de transmisión”, esos intereses se reducen cada vez más a valores abstractos, a arquetipos, que remiten en la mayoría de las ocasiones a tiempos pasados, a nostalgias de otro orden y otro sistema.

Aparece así, en el terreno artístico e intelectual, un curioso movimiento oscilante que va desde las actitudes aristocráticas de los escritores que quieren reivindicar el antiguo “mérito” de la actividad literaria, insistiendo en la grandeza del mundo antiguo y materializando su actitud en temáticas como el *exotismo*, el *individualismo* o subjetivismo radical, el *aristocratismo espiritual*, etc., hasta las actitudes de rechazo, de individualismo negativo o *malditismo*, de acratismo o utopismo social. Todas estas actitudes y temáticas forman parte de lo que podríamos definir como la *moral estética* o el *esteticismo moral* de los escritores modernistas, y cuyo funcionamiento analizaremos más adelante.

LA MÚSICA SAGRADA

La temática naturista, presente siempre en la literatura hispanoamericana desde su formación hasta hoy, produce, a finales del XIX, dos variantes o subtemas de importancia capital para la infraestructura ideológica del llamado Modernismo artístico y literario. Estas dos variantes pueden definirse como *ideología de la música* e *ideología del hombre subterráneo*, ambas simplificaciones de algo que estaba ya latente en la temática de la naturaleza desde el siglo XVIII.

Durante el siglo ilustrado apareció en Europa un tipo de literatura basada en lo que podría definirse como *lenguaje de las emociones* (miradas, suspiros, desmayos, lágrimas, etc.) y que intenta expresar la verdad oculta, la verdad interior de los sujetos libres, que comienzan a expresarse frente a la sacralización del antiguo régimen. Esta “literatura galante” resume los recursos y las actitudes con los que se intentaba dar forma a la idea de *sensibilidad* que construyó teóricamente la filosofía kantiana. No vamos a detenernos en el análisis del desarrollo de este tipo de producciones durante el siglo XVIII, lo que nos interesa señalar es cómo esta ideología de la sensibilidad presenta una variación desde su formación como lenguaje de las emociones (con sus significantes específicos) a su construcción como “lenguaje de la naturaleza”, de la verdad íntima y, en una palabra, como intento de expresión del alma, del lugar oscuro del hombre, de lo que el Romanticismo definía como el “hombre subterráneo” y su medio idóneo de expresión: la música¹⁰. Len-



Antonio Caso. *Drama per musica. Beethoven-Wagner-Verdi-Debussy*. México, Cultura, 1920. Cubierta ilustrada por Roberto Montenegro. Colección MLR.

guaje de la naturaleza que más tarde pasará a ser expresión de los “valores abstractos” impresos en el alma del hombre, de los valores que conforman la Idea de la Comunidad y las normas de esa comunidad.

Ese intento de expresión de las emociones no desaparece, como sabemos, después del siglo XVIII; lo que ocurre es que esos arquetipos se desplazan hacia el nuevo funcionamiento de la ideología de la sensibilidad, bien como manifestaciones, más o menos espontáneas en el Romanticismo, más o menos “fijadas” en la literatura melodramática posterior. Estas emociones que, en un principio, tan solo constituían la otra cara de la razón, su contrario y, al mismo tiempo, su justificación, pasan a ser en el Romanticismo —y sobre todo de ahí en adelante— los signos externos del alma humana y de sus valores. El lenguaje de las emociones que durante el siglo XVIII había acompañado a todas las actitudes opuestas a la ideología nobiliaria, se transforma ahora, como lenguaje de la naturaleza, en manifestación de las actitudes sentimentales de las clases medias.

Pues bien, dentro siempre de esa perspectiva de la sensibilidad, la temática de la música aparece a finales del siglo XIX, como el punto de contacto, el punto de confluencia de las distintas formas con las que se manifiesta el naturismo romántico, desde el concepto de poeta profeta hasta la noción de hombre subterráneo, pasando por la intuición sensible de la naturaleza¹¹.



José de J. Núñez y Domínguez. *Música suave*. México, “Librería Española”, 1921. Cubierta ilustrada por Roberto Montenegro. Colección MLR.

La frase con la que Schopenhauer definía el momento creador del compositor "...como un sonámbulo realiza actos que luego no comprende en absoluto"¹², es extraordinariamente significativa en este sentido. Vemos cómo el "creador de música" es concebido como el vehículo de lo oculto, de lo subterráneo

del hombre, de aquello que no puede expresarse sino es por medio de un camino totalmente irracional, oscuro, un camino de "medium" o "profeta". Lo que el compositor capta, por medio de ese camino irracional, no es otra cosa que el "ritmo inefable de la naturaleza", ritmo que no puede expresarse ya con conceptos clásicos demasiado referidos a la medida del hombre. Habrá que intentar expresar ese ritmo de la naturaleza conservando la mayor fidelidad posible a su propio ritmo físico, a su estructura material. De ahí la profunda ruptura en la concepción musical que se origina a finales de siglo, y cuyo

máximo representante será Richard Wagner: De Wagner a Verdi, la objetivación del ritmo de la naturaleza se centra en una realidad natural muy concreta, en una "naturaleza nacional" (la querrela de Nietzsche contra Wagner es suficientemente conocida). No obstante, tanto el proyecto de Wagner como el de Nietzsche van mucho más allá de las groseras lecturas que de ellos hicieron los recientes totalitarismos europeos. La concepción del "arte total", la "moral estética", hacen que Wagner entienda la ópera, el "drama lírico", como la máxima manifestación del arte, retomando las ideas de Hegel sobre el drama por una parte y, por otra, la tradicional ideología

romántica de la música: "En la melodía del verso se une no sólo el lenguaje de palabras con el de sonidos, sino también lo expresado por estos órganos... expresión de la melodía musical [e] idea abstracta [que uniéndose con la sensación] se transforma en fondo afectivo, hecho presente, de la idea"¹³.

Podemos apreciar cómo sus palabras introducen una significativa variante en toda la problemática romántica. Ya no se trata de simplemente unir música y texto, letra y melodía, tensión dramática y fuerza musical, sino de que cualquier poesía debe apoyarse en la verdadera melodía, esto es, en un ritmo interior,

consustancial a ella misma. De ahí a la famosa afirmación de Verlaine "*de la musique avant toute chose...*", no hay más que un paso. Paso que se dará gracias a la definitiva interiorización (especialización) del discurso poético que, como hemos dicho, propicia la filosofía positivista.

Llegamos así al lugar teórico de Rubén Darío y del resto de los poetas modernistas hispanoamericanos que intentan condensar en su obsesión musical, la enorme tradición naturista que se desarrolla en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. La "ideología de la música", como resumen y confluencia de todos los elementos propios de la problemática naturista, constituirá el eje central del proyecto poético de Rubén Darío y del resto de los poetas modernistas.

LA MORAL ESTÉTICA

El Modernismo aparece como una actitud poética fundamentalmente en Hispanoamérica en un momento en el que coinciden una serie de factores ideológicos, históricos y políticos de los que ya hemos hablado, entre los que destaca la temática naturista, alrededor de la cual ha girado toda la literatura hispanoamericana hasta ese momento.

Antes de constituirse la literatura como un discurso específico, como discurso en sí mismo, es decir, cuando la literatura es todavía la proyección de una serie de aspiraciones políticas, existe una preocupación en las burguesías criollas por definir su cultura. En este proceso de definición es en el que, a partir de la temática naturista, surge la dialéctica "civilización frente a barbarie" que, a raíz de la construcción teórica que realiza Domingo Faustino Sarmiento en su famoso texto, se instituye como la matriz ideológica que genera todos los discursos literarios de los dos primeros tercios del siglo XIX. Estos términos, pertenecen a la lógica interna de la ideología burguesa europea,

pero en Hispanoamérica van a alcanzar un desarrollo muy específico. Esta dialéctica entre la civilización y la barbarie se reconvertirá, se reelaborará a finales de siglo, obligada por esa serie de importantes y nuevas condiciones que se imponen en la realidad hispanoamericana.

En un primer momento, esta dialéctica se plantea como un camino de ida desde la barbarie hasta la civilización, impulsada por las ideas ilustradas y liberales en el camino de construcción de los distintos sistemas burgueses. En Hispanoamérica, este camino de ida tiene una especial relevancia por el desafío que representa la naturaleza americana, prácticamente sin explotar e incluso sin explorar. Pero más tarde, cuando la naturaleza comienza a ser el signifiante central de las temáticas románticas y, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando las variantes pequeño burguesas, con sus ideas de la trascendencia y la moralidad aplicadas a la naturaleza, cobran importancia, se produce un retorno, se establece un "camino de vuelta" desde la civilización hasta la barbarie. Este camino de vuelta, que en Europa se construye teóricamente en las obras de Juan Jacobo Rousseau, se funda en la creencia de que el estado de barbarie genera una serie de valores positivos como la fuerza original, espontánea, natural, incluso paradisíaca, que puede ser corrompida y degenerada por la intervención de la técnica, del progreso, etc.

En Europa, a finales del siglo pasado, este retorno hacia lo natural tiene bastante importancia y está unido, fundamentalmente, a las actitudes pequeño burguesas que se rebelan, que rechazan la enorme aceleración del progreso y de la técnica. Esta actitud tiene un símbolo y ese símbolo es un poeta poco conocido en su tiempo, pero que más tarde iba a tener una importancia enorme para toda la poesía posterior: Arthur Rimbaud. Este resume, con su actitud vital, los dos caminos: el de ida ("*il faut être absolument moderne*") y el de vuelta (su silencio prematuro, su desaparición de la escena pública, su retiro a Yemen y Abisinia) en esa dialéctica entre civilización y barbarie, así como otra serie de signos propios de la Modernidad a los que nos referiremos más adelante.



Carlos Reyles. *La raza de Caín*. Montevideo, Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes, 1900. Portada ilustrada por Alfonso Bosco. Colección MLR.

Podemos afirmar que en Hispanoamérica el Modernismo resume también perfectamente —y más en concreto, Rubén Darío— esta especial configuración de la dialéctica entre civilización y barbarie y sus dos opciones características, aunque desarrollando una serie de rasgos muy específicos. El Modernismo, en principio, aparece en ese camino de ida que va desde la barbarie a la civilización. Uno de los pensadores más ilustres y significativos de ese período, José Enrique Rodó, afirmaba lo siguiente:

Yo soy modernista también, yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo: a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo

*filosófico los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas...*¹⁴.

Como vemos, Rodó se refiere a la filosofía positivista como integrante de lo que podemos llamar la atmósfera modernista. Efectivamente, el positivismo establece una relación muy parecida con el camino de ida que pretende recorrer el Modernismo desde el "estado teológico o ficticio" hasta el "estado positivo o real" que Comte identifica con el momento de perfección plena del espíritu humano. Además, podemos establecer otras dos relaciones importantes entre el Modernismo y la filosofía positivista. En primer lugar, la asimilación inconsciente de uno de los postulados básicos del positivismo: el conocimiento de las cosas se consigue a partir del análisis de sus leyes internas, de su "en sí". Postulado que en poesía está en la base de la "poesía en sí" o "poesía pura" y de la concepción general de la poesía como una práctica incontaminada, sólo relacionada consigo misma. En segundo lugar, una vinculación producida, en cierto modo, por el rechazo, por la inversión de la problemática positivista y que provoca la necesidad de un camino de vuelta desde la civilización a la barbarie.



El Modernismo puede definirse de alguna manera como el resultado de la dialéctica que provocan estas relaciones, aunque sin perder de vista una de las constantes típicas de la literatura hispanoamericana: el hecho de que cualquier planteamiento ideológico importado de Europa se rellena siempre con las condiciones concretas de la realidad americana. Por esta razón, puede decirse que la actitud moderna tiene en Hispanoamérica unas características muy específicas, incluso confusas en muchos casos. En los territorios hispanoamericanos, la supuesta culminación del desarrollo del espíritu humano que proclaman los positivistas no es más, en realidad, que un "anhelo". Por lo mismo, el camino de vuelta hacia la barbarie, que para los europeos supone una actitud radical y, en cierto modo, espectacular, exótica, apenas pasa de ser una "excursión a los alrededores"; aunque, como veremos más adelante, sí signifique una toma de conciencia en cierto modo política. Sin embargo, gracias al espejismo de la aparente prosperidad que trae el imperialismo, el "estado de civilización" parece un hecho real, una meta lograda, aunque el espejismo no tardará en disiparse. Citemos unas frases muy significativas de Pedro Henríquez Ureña:

*...Se ha acusado a Darío y a sus imitadores de excesivo apego a las tradiciones y modas del Mundo Antiguo; en realidad toda aquella parafernalia extranjera no era más que un disfraz. Bajo la máscara, lo que vemos es la reaparición de la riqueza y el lujo en la América Hispánica, con la prosperidad de las últimas décadas del siglo pasado... el conocimiento que Casal, Gutiérrez Nájera y Darío tenían de la riqueza y del lujo no era de simples lecturas: los habían visto. Versalles era un nombre simbólico para la nueva vida de las ya prósperas ciudades de la América Hispánica*¹⁵.

José Enrique Rodó. *Motivos de Proteo*. Montevideo, Librería de la Universidad, Berro y Regules Editores, 1910. 2ª ed. Cubierta ilustrada por Carlos Alberto Castellanos. Colección MLR.

Darío y los demás modernistas utilizan los significantes propios de la nueva literatura, que se está elaborando como un corpus cultural perfectamente asimilado. La enumeración detallada de todos los elementos de la tradición cultural europea, desde Grecia a la excelencia de los últimos adelantos técnicos, se incorporan perfectamente dentro de este camino de ida de la barbarie a la civilización, camino que tendrá su construcción teórica en las obras de Rodó y su continuidad ideológica en el llamado “criollismo sublimador” que basaba su definición de la cultura hispanoamericana en la tradición europea¹⁶. Ahora bien, los modernistas hispanoamericanos no dejarán de introducir también otras referencias culturales con el mismo sentido que el de la tradición cultural europea. Estas referencias son precisamente las propias del pasado americano, que en un primer momento pasan a engrosar el fetichismo cultural de sus poéticas. Así, a las mitologías europeas se añaden las americanas: la quechua, la náhuatl, incluso las surgidas de la colonización española y de la epopeya de la independencia.

Por lo tanto, la realidad americana no deja de introducirse desde un primer momento en la ideología importada de los modernistas; aunque bien es cierto que aparece de un modo “distanciado”, tan distanciada como el procedimiento que se utiliza para incluir los temas de la Grecia clásica o la corte de cisnes del Luis II de Baviera. Será un poco más tarde, en el segundo momento del Modernismo, cuando comienza la primera crisis del imperialismo, evidenciada en el conflicto de Panamá de 1903 y que culminará unos años más tarde en la Primera Gran Guerra, jalonándose este período de intervenciones militares estadounidenses en Centroamérica, cuando comience a emerger el poso autoctonista de estos escritores que se ven forzados a tener en cuenta la realidad dramática de los países en los que viven. En estos años, alrededor de la década de los veinte, las teorías del mestizaje iniciadas por José Martí, vuelven a tener una gran fuerza, produciendo obras tan importantes como las de Vasconcelos y Mariátegui. Y es en estos años también cuando, en el otro extremo, la tendencia del “crio-

lismo sublimador” reelabora el eje de su teoría americanista, transformando la dialéctica civilización frente a barbarie en la construcción teórica que ha llegado hasta nosotros enunciada como “culturalismo frente a autoctonismo”.



José Vasconcelos. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925. Colección MLR.

El *culturalismo* como categoría estética no podía aparecer antes del Modernismo, porque es precisamente uno de los rasgos definitorios de esta producción literaria, y además el signo que nos señala cómo la problemática naturista pierde su lugar preponderante en los ideologismos literarios hispanoamericanos. El culturalismo no es más que la manifestación externa de una nueva temática que va a ser determinante en la confi-

guración de lo que conocemos como Modernismo al nivel de la ideología específica de los escritores. Esta moral es la de *la moral estética* y/o “esteticismo moral”. Dentro de esta moral estética, la voluntad será la categoría más característica y la que configurará el “voluntarismo poético” de estos escritores llamados modernistas.

La temática de la moral estética se desarrolla de un modo paralelo a algunas de las construcciones teóricas más significativas del siglo XIX que hemos analizado anteriormente. No es este el lugar idóneo para detenernos a historiar su proceso de formación. Bástenos con recordar que el formalismo kantiano, unido estrechamente a las tendencias ideológicas pequeño burguesas, divide al sujeto en dos niveles: el del entendimiento y el de la sensibilidad. La literatura y el arte serán formas de la sensibilidad propias de lo que el llama nivel estético o “juicio estético”. Este juicio estético es un juicio puro en el que no caben ni los intereses ni los apasionamientos ni las necesidades ni ningún tipo de determinaciones exteriores al sujeto, sólo existirá una “complacencia desinteresada”. La moral “pura” aparece cuando la intención, la voluntad del sujeto está determinada por los principios interiores de la razón o del espíritu, y no por los principios exteriores o impuros, como por ejemplo, los intereses personales, las pasiones, la política, la sociedad. Cuando la moral pura se pronuncia como juicio estético, surge el “esteticismo moral”.

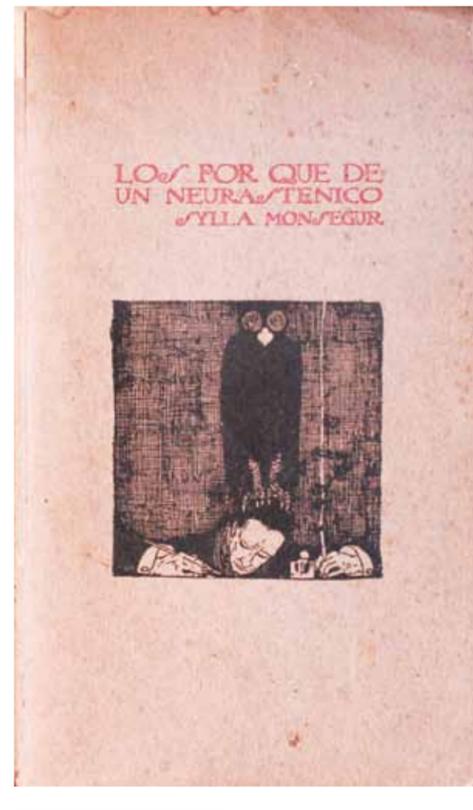
No es difícil establecer una serie de conexiones entre algunas actitudes típicas del Modernismo (torre de marfil, especialización de la actividad literaria, separación entre política y literatura, individualismo, etc.) y la base ideológica que subyace en la reproducción vital y literaria de esta moral estética. También a partir de aquí, y con la aportación que supondrá el positivismo, surgirá la tendencia del “vitalismo del arte puro” que se reproducirá paradigmáticamente en el proyecto de poesía pura. No obstante, mientras que la moral estética de los que practican la tendencia del arte puro se esfuerza por construir

un objeto puro, un ámbito puro, que nada tiene que ver con la vida, el esteticismo moral de los voluntaristas, de los modernistas, se esfuerza en la construcción de un ámbito unitario, el ámbito de lo que el idealismo alemán llamaba “la vida”, pero una vida “construida en términos estéticos”, tal y cómo nos lo demuestran las leyendas vitales de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine, Darío o Quiroga.

El culturalismo es, por tanto, un rasgo definitorio de esta asunción de los valores estéticos, como una moral, como una norma de vida solo regida por las leyes del arte. No obstante, en el proyecto de construcción estética de la propia vida, aparecerán dos nuevos rasgos que contribuyeron decisivamente a la configuración final del esteticismo moral: la institución de la “anormalidad” y la temática de “lo inútil”.

La anomalidad y la marginación, como categorías ideológicas, serán en un primer momento el resultado de los choques de las clases medias con el peligro que supone para ellas la constante aceleración industrial de la época. No obstante, en un segundo momento, serán también el resultado de los saberes positivistas en lo que, como sabemos, cualquier excepción, anomalidad, etc., funciona siempre como legitimadora de la norma, del sistema. Esta imagen del poeta como ser anormal es adoptada también por los poetas modernistas, tomando los modelos que les proporcionan Poe y los llamados “poetas malditos europeos”, pero también como algo vivido, asumido y perfectamente acorde con la actitud voluntarista derivada de la “moral estética”. No son, pues, gratuitos los gestos de Rubén Darío: su misticismo esotérico, su alcoholismo, su auto-destrucción final, —recordemos aquí los tristes finales de los integrantes de la Generación Decapitada—, del mismo modo que no lo son en los casos de los escritores europeos.

Esta imagen de anomalidad de los poetas modernos, que de alguna manera responde a unas condiciones reales de existencia de las que ya hemos hablado, pero también a la necesidad ideo-



Sylla Monsegur. *Los por qué de un neurasténico*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1925. Cubierta ilustrada por Alejandro Sirio. Colección MLR.

lógica que los lleva a construirse su propia leyenda, esta imagen, es uno de los signos de rechazo hacia un medio social hostil característico del Modernismo y, a la vez, uno de los símbolos de subversión de la moralidad y las costumbres que más tarde harán suyos los artistas que conocemos como “vanguardistas”¹⁷. En cuanto a la “temática de lo inútil”, digamos que aparece como inversión de la ideología de lo útil, directamente relacionada con el proceso de magnificación de lo económico que lleva a cabo la cultura burguesa desde el siglo XVIII hasta el cientismo positivista. La temática de lo inútil tiene sentido en

la medida en que señala todos aquellos factores que no tienen una participación directa en el proceso económico y, por lo tanto, engloba a todas las prácticas artísticas y, en concreto, a las literarias. Se erige, pues, esta temática como un nuevo elemento que alimenta a “la moral estética” y contribuye poderosamente a la institución de la anomalidad poética, con las distintas variantes a las que ya nos hemos referido. Y esta temática de lo inútil es especialmente incisiva en Hispanoamérica, en donde, como ya hemos dicho, se identifica la ideología positivista con la consolidación del proceso de independencia. Lo inútil tiene en estos territorios un especial significado por las contradicciones antedichas, y refuerza extraordinariamente el esteticismo moral de los escritores que se sienten, más fuertemente que en otros lugares, como “literatos en sí mismos”, a la vez que como los auténticos portadores —quizá los únicos— de la extrema sensibilidad, de la esencia de los pueblos y las razas. Es por esta razón, por lo que el Modernismo nos da la impresión de ser un producto únicamente hispanoamericano.

EL IMPURO AMOR DE LAS CIUDADES

Si uno investiga las dos formas del individualismo que se nutren de las relaciones cuantitativas de la gran ciudad: la independencia individual y la formación de un modo especial y personal de ser... entonces la gran ciudad adquiere un valor totalmente nuevo en la historia universal del espíritu. (Georg Simmel, “Las grandes ciudades y la vida intelectual”)¹⁸.

partir de esta idea de Georg Simmel, tomada en realidad más como hipótesis de trabajo que como idea, podemos analizar las relaciones entre la transformación del espacio urbano a finales del siglo XIX en las grandes ciudades hispanoamericanas y ese modo especial de ser; y de mostrar que se “es” en la vida y la

literatura, escenificado por los escritores hispanoamericanos finiseculares, agrupados bajo el rótulo del Modernismo. Tanto el individualismo arrogante y exacerbado, manifestación externa de una concepción del mundo profundamente esteticista, que esgrimen como actitud los escritores modernistas y fundamenta los principios morales de su estética, como el profundo cambio que experimentan las ciudades hispanoamericanas en el último tercio del siglo XIX, y las consecuencias que este cambio provoca en las relaciones sociales y culturales conformando ese “modo especial y personal de ser” al que se refiere Simmel, han sido los suficientemente estudiados por teóricos de la literatura, sociólogos e historiadores, cuyas obras han servido de apoyo y guía para la elaboración de nuestras tesis¹⁹.

No obstante, a la luz de trabajos recientes, en los que hemos percibido una nueva visión de las relaciones entre el artista y la ciudad —especialmente el estudio de Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*—²⁰, intentamos aproximarnos a la poética modernista y analizar de qué modo y por qué procedimientos se manifiesta en sus producciones la tensión entre el proceso de modernización que las ciudades articulan como un “modo de ser”, y el modo de ser individualista y “pastoral” que desde una convicción resacralizadora defienden los escritores modernistas.

Así, en la continua dialéctica entre “modernidad positiva” y “modernización negativa” que la literatura y el pensamiento finiseculares presentan como lógica interna de su desarrollo y evolución, la ciudad y el hombre urbano ocupan un lugar central. El *flâneur* y el *dandy* de Baudelaire, Constantin Guys por ejemplo, el héroe de Huysmans, Des Esseintes, el Dorian Gray de Wilde, son símbolos espiritualmente aristocratizantes de esta actitud, pero también son personajes profundamente urbanos. Del mismo modo que lo son, a nuestro juicio, el Garcín de Darío, su propio personaje poético en *Prosas Profanas*, el José Fernández de Silva, el héroe mestizo martiano, el Duque Job, el Conde Camors de Casal, etc. Los “poetas malditos”, los “artistas bohemios”, los “héroes de la anormalidad y la marginalidad” son seres urbanos y, de algún modo, la ciudad condiciona sus actitudes en la medida en que la atrofia de la individualidad que ésta produce, genera simultáneamente esa “individualización espiritual en sentido restringido” de

la que hablaba Simmel, y que se manifiesta en situaciones límite por la exacerbación de la sensibilidad a través de las diferencias, a fin de ganar para sí, de alguna manera, la conciencia del círculo social al que pertenecen o creen pertenecer.

¿No es ésta una definición de la actitud vital de los artistas finiseculares, e incluso moral, si añadimos el componente estético a las consideraciones de Simmel?. Si es así, no sería muy arriesgado aventurar que en la construcción del espacio artístico del fin de siglo —y, por tanto, también del Modernismo— la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible. Imprescindible incluso para los que la rechazan, o para aquellos que no la viven más que como modelo ideal.

En otro lugar hemos estudiado la relación de Rubén Darío con una serie de ciudades, Valparaíso, Santiago de Chile, París, relación sublimada por la idea preconcebida que el escritor tenía de una “ciudad ideal modernista”, una ciudad sin duda imaginaria, construida a partir del bagaje libresco del poeta y que éste intenta “descubrir” en aquellos núcleos urbanos con los que se va relacionando. Así, las transformaciones ejecutadas por el intendente Mackenna en la capital chilena, fundamentalmente la recuperación del Cerro de Santa Lucía y su conversión en jardines públicos, son leídas por Darío como espacios ideales de una supuesta ciudad galante en la que sitúa a alguno de los protagonistas de su libro *Azul...*, en concreto de la serie “En Chile. En busca de cuadros”.

Cuando conoce París, la ciudad de su sueños, Darío queda finalmente decepcionado ante la realidad cotidiana de aquella ciudad que muy poco tenía que ver con la imagen idealizada, alimentada por él a través de sus lecturas juveniles. París pasa de ser la “ciudad del ideal modernista”, a ser la crónica “realista” del periodista desengañado y extranjero que a duras penas se

gana la vida en una ciudad cruel y deshumanizada. No obstante, en París, Darío encontrará finalmente un espacio urbano en el que situar la ordenación ideal que en sueños había imaginado para una posible “ciudadanía modernista”. Este espacio se corresponderá con la escenografía de las Exposiciones Universales, cuyo extremado cosmopolitismo, la mezcolanza y superposición cultural, la simultaneidad del pasado y el futuro, la monumentalidad, la artificialidad estética, en suma, hacen que Darío pueda identificarla con el ideal de ciudad modernista. Si puede concebirse un espacio urbano que escenifique las obsesiones, las temáticas, la formalización del discurso modernista, ese espacio es sin duda el de la Exposición Universal.

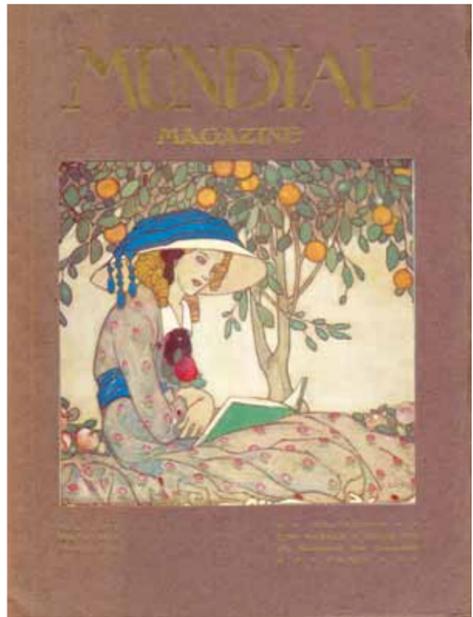
Hay escritores cuya sola presencia es capaz de inmortalizar a una ciudad, pero, en cambio, hay ciudades cuyo peso específico es muy superior a la legión de escritores brillantes, incluso geniales, que consagraron su obra entera, o parte de ella, a cantar y dialogar con dicha ciudad. Uno de estos lugares es, sin duda, Buenos Aires, y su vida en las últimas décadas del siglo XIX uno de los períodos más importantes de su historia, sino el que más, aquél en el que está transformándose en la mayor metrópoli de América, y que podemos rastrear de la mano de una nueva peregrinación del maestro Rubén Darío. Así, retomando las tesis anteriores, podemos ver cómo Darío sigue relacionándose con el espacio urbano, y cómo éste resulta un elemento determinante en la estructuración de su escritura, tanto en las crónicas escritas para *La Nación* y otras publicaciones periódicas, como fundamentalmente en su poesía, en el libro emblemático de la estética modernista: *Prosas Profanas*. Efectivamente, cuando Darío llega a Buenos Aires en 1893, la ciudad ha experimentado ya su transformación más radical, ha sufrido incluso los embates de una crisis económica, la de 1890. En realidad, la ciudad comienza a crecer cuando se inicia el despegue económico de la nación, en el transcurso de los años 80. Son asimismo los años en que surgen las primeras manifestaciones de una literatura que revolucionará el panorama continental en la década siguiente.

No obstante, una ciudad de estas características muy pronto se transforma en un monstruo que devora a sus hijos, sobre todo si

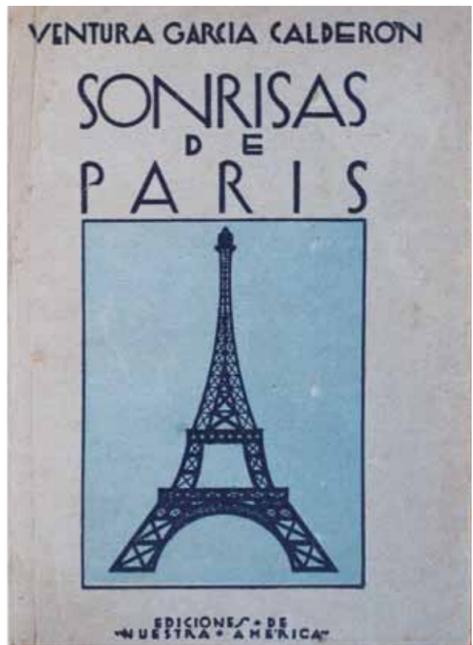
tenemos en cuenta los avatares de la errónea política económica en la que las clases dirigentes argentinas intentan fundamentar su prosperidad. El fracaso de la política de “inmigración”, provoca la masificación irracional de la ciudad y la aparición de nacientes fenómenos ciudadanos que conformarán las bases del nuevo imaginario mítico de la ciudad en el siglo XX, segregando nuevas manifestaciones de la cultura popular urbana como el tango.

La primera relación “exterior/interior” que el escritor modernista establece con la gran ciudad es una relación culturalmente “ideal”, —y por tanto, libresca— cuyo modelo arquetípico es París. Y decimos relación “exterior/ interior” porque el espacio interior; el *interieur*, que la gran ciudad produce como objetivo prioritario de su nueva escenografía, la vivienda del burgués. Es uno de los más ricos filones en los que se nutre la iconografía modernista. La segunda sería una relación “real”, en la medida en que los escritores modernistas llegan a “vivir en el ideal”, esto es en París, y también en los desarrollos que ese ideal experimenta en las principales ciudades hispanoamericanas.

¿Cómo vivir inmerso en la “cosificación” del dinero, protagonizándola incluso, y simultáneamente consagrado a la defensa de los sagrados principios del arte, de una “moral estética”? Este es el drama de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, la novela de José Asunción Silva, neurasténico buscador de sensaciones inéditas, idealista enamorado de un ideal estético, coleccionista exacerbado de paisajes artísticos y simultáneamente *richissime américain*, financiero cosmopolita, lleno de sueños prácticos y regeneracionistas, un personaje que, glosando a Gutiérrez Girardot, no sólo acaba, integrándose, “mal de su grado”, en el mundo del “rey burgués”, al que despreciaba, sino que siempre perteneció, “mal de su grado”, a ese mundo contra el que sostiene una titánica lucha abocada al fracaso, al fracaso de la muerte de su amada Helena, de la muerte del ideal, al fracaso y la condena del *interieur* burgués, del gabinete provincial construido como escenografía de un paraíso artístico imposible. Ese José Fernández que suspende la lectura del libro empastado en marroquí negro y le ajusta la cerradura de oro, dando por terminada la lectura de *De sobremesa*, se parece demasiado al José Asunción Silva de los últimos años,



Rubén Darío (director literario). *Mondial Magazine*, vol. I, #1, (París, mayo de 1911). Cubierta ilustrada por Xavier Gosé. Colección MLR.



Ventura García Calderón. *Sonrisas de París*. Buenos Aires, Ediciones de “Nuestra América”, 1926. Cubierta ilustrada por José Bonomi. Colección MLR.

encerrado en sus gabinetes de Caracas o Bogotá, evocando los paraísos interiores parisinos, pero entregado a una frenética actividad de “hombre práctico” a través de su proyecto fabril de baldosines. Quizá porque, como ha señalado Cano Gaviria apoyándose en uno de los autores favoritos de Silva, Maurice Barrés, el único modo de dejar de ser un “hombre práctico”, era para Silva triunfar como tal, obtener el dinero que podría transformarle en un hombre verdaderamente libre²¹.

En el México porfirista, de gran vitalidad modernizadora, aparece el poeta-cronista Manuel Gutiérrez Nájera, “el Duque Job”, *flâneur* habitual de la Ciudad de los Palacios, quien padece la desarticulación existente entre el espacio interior —espacio burgués, según Walter Benjamin, de pensamiento y creación poéticos— y el espacio exterior, del trabajo y el sustento, que valida la crónica. De este modo, el poeta periodista que es Nájera se ve impelido a abandonar su gabinete, su “refugio de arte” y lanzarse al exterior a buscar la noticia que le reporte el sustento de cada día. El exterior no es ya el de la naturaleza, ni siquiera el de la “naturaleza culta”, el exterior es el continuo deambular por las calles de una ciudad que experimenta en esos años un proceso de transformación vertiginosa. Ciertamente, durante mucho tiempo fue imposible para Gutiérrez Nájera hablar de cualquier otra cosa que no fuese la ciudad o los asuntos relacionados con ella. La ciudad se transforma, por tanto, en una nueva aventura que abre sus posibilidades ante este nuevo modo de ser escritor, artista, que supone ser cronista. La ciudad es una nueva selva, llena de ruidos inquietantes producidos por los carruajes, los landós, los *trois quarts*, los *coupés* que pasean por la Reforma, Bucarelli o Plateros.

Nos queda hablar del escritor hispanoamericano que más consecuentemente se corresponde con la estampa que Baudelaire nos legó del “pintor de la vida moderna”. A partir de dos motivos fundamentales: el primero utilizado también como *deus machina* del trabajo todo, el poema “En el campo” (“Tengo el impuro amor de las ciudades / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades...”), y el segundo en directa relación con el anterior, pues no es sólo la luz de gas la que obsesiona a Casal sino fundamentalmente la recién descu-



bierta “luz eléctrica”. Iluminados por este hilo temático hemos recorrido la obra de Casal, examinando su relación “pastoral” con la modernidad ciudadana y sus reacciones “contrapastorales” censurando algunos de los efectos de la modernización y, especialmente, el triunfo de la electricidad.

A partir del análisis de estos trabajos, hemos querido demostrar cómo nuestro poeta cubano tiene un algo de emulación del *dandy* y muchas de sus cualidades de inteligencia y refinamiento aristocrático (“el verdadero artista no se debe ocupar del prestigio que le concede el público, sino de perfeccionarse en su arte y nada más...”), pero sobre todo una actitud de verdadero artista moderno, de *flâneur* inagotable, de decadente adicto a las ciudades.

José Luis Romero demuestra en su libro ya clásico, que fueron las ciudades y no la Naturaleza las que determinaron el desarrollo histórico de Hispanoamérica, y también el de sus ideas y su literatura. El Modernismo no fue ajeno a esta determinación, e incluso yo me atrevería a aventurar la hipótesis de que la revolución experimentada por las ciudades hispanoamericanas en el fin de siglo es un elemento determinante para la configuración estética de dicho movimiento.

Podemos concluir este repaso somero, en el que hemos pretendido esbozar las bases teóricas de un posible estudio global del Modernismo, definiendo este modo de producción literaria como un horizonte cultural que se inicia en Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX, extendiéndose hasta los años veinte del siglo pasado, y que aparece como una actitud fundamentalmente poética, surgida de la conjunción histórica de una serie de factores ideológicos que hemos ido analizando y según una línea directriz central: la dialéctica entre civilización y barbarie como proceso paralelo al del perfeccionamiento del espíritu y la creencia de que, mientras se la dictamine oficialmente como inútil, la poesía, más que cualquier otro tipo de producción literaria o artística, es la portadora de ese proceso.

NOTAS

^[1] Ned Davison, *El concepto de modernismo en la crítica* hispánica, Buenos Aires, Ed. Nova, 1971, p. 12.

^[2] Angel Rama, *Rubén Darío y el Modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970; y del mismo autor, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985; Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978; Rafael Gutiérrez Girardot, *El Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983; Gilbert Azam, *El modernismo desde dentro*, Madrid, Anthropos,1989; Richard Cardwell, “Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* # LXI (1985): 315-330; Alfredo A. Roggiano, “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto”, en: C.Vera y G.R. McMurray, (eds.), *In honor of Boyd G. Carter*, The University of Wyoming, 1981; Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976; José Olivio Jiménez, “Introducción”, *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

^[3] Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador J., *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas criollas*, Madrid, Akal, 2005, 3ª. ed., y Álvaro Salvador, *El impuro amor de las ciudades*, Madrid, Visor, 2007, 2ª.ed.

^[4] Ver Tulio Halperin Dongui, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1979, 7ª.ed., pp. 281-355.

^[5] *Ibid.*, pp. 284-294.

^[6] Yerko Moretic, “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”, en: Lily Litvac, (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 57.

^[7] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 3ª ed., p. 165.

^[8] Yerko Moretic, “Acerca de las raíces ideológicas”, p. 58.

^[9] Véase Augusto Comte, “Armonía entre la ciencia y el arte, entre la teoría positiva y la práctica”, en: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 43-48.

^[10] Ver Enrico Fubini, “El Romanticismo”, en: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 75-136.

^[11] Ver Enrico Fubini, “La música como imagen directa del mundo”, pp. 98-104.

^[12] Ver Arthur Schopenhauer, “La música es una metafísica”, en: *La estética del pesimismo* (antología de *El mundo como voluntad y representación*), J. F. Ivars, (ed.), Labor, Barcelona, 1976, pp. 257-271.

^[13] Ver Richard Wagner, *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1953, 2º ed., p. 97.

^[14] José Enrique Rodó, “Rubén Darío”, en: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1957.

^[15] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, pp. 175-176.

^[16] Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea o Jorge Luis Borges, son ejemplos posteriores de esa tendencia.

^[17] En este sentido es interesante señalar la conexión entre las primeras vanguardias hispanoamericanas y el Modernismo final que hace Saúl Yurkievich en su obra *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

^[18] Georg Simmel, “Las grandes ciudades y la vida intelectual”, en: *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp. 247-263.

^[19] Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983; Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hannover, Ed. del Norte, 1984; Julio Ramos, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

^[20] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

^[21] Ricardo Cano Gaviria, “Mímesis y pacto biográfico en la prosa de Silva”, en: *Obra Completa de José Asunción Silva*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Archivos, 1990, p. 607.

BIBLIOGRAFÍA

Azam, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Madrid, Anthropos, 1989.
Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

Cano Gaviria, Ricardo, “Mímesis y pacto biográfico en la prosa de Silva”, en: *Obra Completa de José Asunción Silva*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Archivos, 1990.

Cardwell, Richard, “Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXI (1985): 315-330.

Comte, Augusto, “Armonía entre la ciencia y el arte, entre la teoría positiva y la práctica”, en: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Davison, Ned, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1971.

Fubini, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1970.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
Halperin Dongui, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1979, 7a.ed.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1969.
Jiménez, José Olivio, “Introducción”, en: *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

Jitrik, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

Moretic, Yerko, “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”, en: Lily Litvak, (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1975.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el Modernismo. Circunstancia so-*

cioeconómica de un arte americano, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970.

-----*La ciudad letrada*, Hannover, Ed. del Norte, 1984.

-----*Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rodó, José Enrique, “Rubén Darío”, en: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1957.

Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas criollas*, Madrid, Akal, 2005, 3a.ed.

Roggiano, Alfredo A., “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto”, en: Catherine Vera & George R. McMurray, (eds.), *In Honor of Boyd G. Carter*, Wyoming, The University of Wyoming, 1981.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

Salvador, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades*, Madrid, Visor, 2007, 2a.ed.

Schopenhauer, Arthur, “La música es una metafísica”, en: *La estética del pesimismo* (antología de *El mundo como voluntad y representación*), ed. de J. F. Ivars, (ed.), Barcelona, Labor, 1976, pp.257-271.

Simmel, Georg, “Las grandes ciudades y la vida intelectual”, en: *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp.247-263.

Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1953, 2º ed.

Yurkievich, Saúl, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.





SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN SUDAMÉRICA. ALGUNAS HISTORIAS RESEÑABLES (1895-1925)

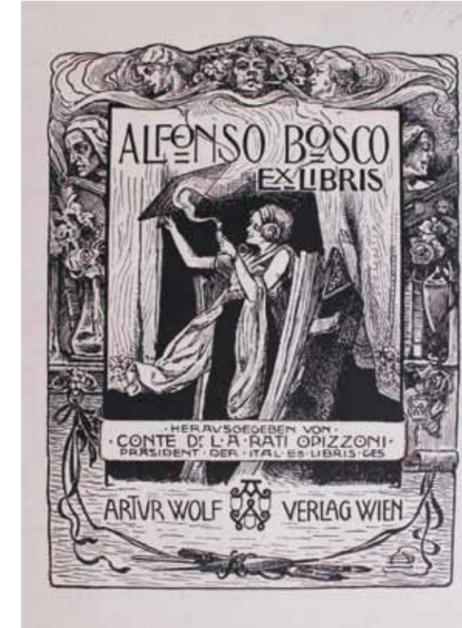
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

CONSIDERACIONES INICIALES

entro del marco discursivo reflejado en el otro texto de nuestra autoría que se incluye en el presente libro, caracterizado fundamentalmente por un abordaje temático, en el presente asumimos como objetivo reseñar una serie de historias parciales del Simbolismo y Modernismo sudamericanos, de inevitable carácter local, pero que coadyuvan a una caracterización de conjunto.

Estructuralmente, iniciamos el recorrido con un puñado de artistas que realizan obra simbolista en Europa en las postrimerías del siglo XIX como son el venezolano Emilio Boggio y el colombiano Francisco Antonio Cano, además de algunos creadores del ámbito brasileño, en especial Eliseu D'Angelo Visconti, quien será también esencial en la implantación, sobre todo en Río de Janeiro, de la estética *nouveau* en los albores del nuevo siglo. La labor de los citados en último término —no tanto la de Boggio, o la del chileno, también radicado en la capital francesa, José Tomás Errázuriz— repercutirá en sus países tras su retorno desde el Viejo Mundo, incardinándose con las novedosas estéticas modernistas, que llevarán consigo, como nota inmanente, una nueva actitud ante la creación artística, caracterizada por la versatilidad de géneros capaces de ser abordados por cada artista, ya no solamente la pintura sino todo lo vinculado a las artes decorativas en general y gráficas en particular.

Lo señalado en el párrafo precedente centrará nuestra atención en el subcapítulo dedicado al *Art Nouveau* y sus implantaciones en diferentes medios sudamericanos durante el primer decenio del XX, trayecto que iniciamos en la Argentina con los concursos de carteles convocados por los Cigarrillos París, en cuya edición de 1901 presentarán trabajos renombrados artistas del modernismo europeo como Alphonse Mucha o Ramón Casas.



Alfonso Bosco. *Ex-Libris*. Herausgegeben von Conte Dr. L. A. Rati Opizzoni Präsident der ital. Ex-Libris Ges. Viena, Artur Wolf Verlag, 1913. Tirada de 225 ejemplares numerados. Colección MLR.

Haremos asimismo alusión a la presencia en Buenos Aires del italiano Alfonso Bosco, pionero en la renovación de las artes gráficas en el país. Seguiremos con Brasil y la referida actuación de Visconti, sumando alusiones a otra figura epigonal, Belmiro de Almeida. La obra del colombiano Marco Tobón Mejía, que tras la experiencia parisina, destaca en la renovación gráfica de su país con lenguajes modernistas, nos sirve de nexo con la segunda década de la centuria, que le encuentra a éste ya de nuevo en París, radicado definitivamente, y dedicado a la escultura, vertiente que le consagrará.

Apartados esenciales son los que se incluyen en la siguiente sección, dedicada a ilustradores simbolistas sudamericanos, en los que deja huella indeleble el inglés Aubrey Beardsley, como

veremos. Cronológicamente podríamos situar este momento entre 1910 y 1925, y arrancaremos con una notable generación de artistas que siguieron estas vías en la Argentina, en contacto permanente con París y otros centros europeos, entre los que sobresalen entre otros muchos Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Alejandro Sirio o Jorge Larco. De ahí daremos el salto al otro lado del Plata, para ubicar a creadores uruguayos que siguieron estéticas similares, destacando fundamentalmente la labor xilográfica desarrollada por Federico Lanau, creador de un imaginario de hondo sentido simbolista. La obra de José Sabogal y otros ilustradores en el Perú, la de Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, la de los artistas vinculados a la quiteña revista *Caricatura*, y un rasgo de modernidad aun no hollado suficientemente en la historiografía chilena, como fueron sus ilustradores de los años 20 (entre ellos Luis Meléndez Ortiz, Alfredo Molina La-Hitte y Huelén), cierran este apartado.

Los dos últimos capítulos refieren, en primer lugar al Simbolismo como contaminante del imaginario costumbrista propio de las primeras décadas del XX en nuestro continente, espectro en el que tomamos como referencia la obra del colombiano Coriolano Leudo, el ruso —activo en Venezuela— Nicolás Ferdinandov, y los ecuatorianos Camilo Egas y Víctor Mideros, para desembocar finalmente en una manifestación que podríamos signar como culmen del proceso, al ser una expresión de arraigo americanista, como es el Simbolismo indigenista, una suerte de exaltación estética no solamente de la figura del indio sino también de los testimonios culturales y artísticos prehispánicos, que se recuperan desde una mirada completamente moderna. La obra integral del argentino Alfredo Guido, la de su colega y amigo boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, y como colofón, la del colombiano Luis Alberto Acuña y otros artistas vinculados al grupo “Bachué”, cierran este apretado recorrido.

Queda como postrera reflexión, señalar atalayas a ser incorporadas en estudios posteriores, que por razones de espacio no hemos podido tratar aquí, y en especial el de la escultura

simbolista, tanto en lo que atañe a la estatuaría monumental y funeraria, como aquella vinculada a la arquitectura, además de trayectorias individuales en cada uno de los países. Algunas alusiones hicimos en el texto “Bases para una comprensión del simbolismo y modernismo en el arte sudamericano” de este mismo libro, a las que podríamos añadir menciones a escultores indigenistas que hemos estudiado en otras ocasiones como el argentino Luis Perloti, o los peruanos Benjamín Mendizábal Vizcarra e Ismael Pozo, y quien fuera maestro de éste, el español Manuel Piqueras Cotoi. Y asimismo hacemos notar la necesidad de investigar a fondo en nuestros países lo que atañe a libros y revistas ilustradas del periodo, tarea que se ha hecho ya concienzudamente en México¹ y sobre la que hemos trabajado en el caso de Argentina², cuya indagación nos brindarán en el futuro no solamente novedades concretas sobre el Simbolismo y el Modernismo en el continente, sino también pautas para reconstruir la historia de nuestra modernidad artística.

LA EXPERIENCIA PARISI- NA Y SUS TENTÁCULOS: UN PUENTE ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO

El venezolano Emilio Boggio

Indudablemente, un artista que debemos tomar como referencia, por su prolongada producción emparentada con el Simbolismo, es el venezolano Emilio Boggio³, que, aunque nacido en Caracas en 1857, se radicó con su familia en París cuando contaba solamente siete años de edad. Aunque tendrá puntuales regresos a su país natal durante su infancia y adolescencia, será fundamentalmente ciudadano francés, tanto que desde 1877 a 1919 —un año antes de fallecer— no retornará a su ciudad natal. Su presencia en la capital francesa le permitirá empaparse de

diversas vertientes artísticas, desde las aprehendidas en la Academia Julian junto al ínclito Jean Paul Laurens, hasta —lo que más nos importa— su vinculación en los 90 con los simbolistas, previa consolidación de amistad con Henri Martin, con quien había viajado a Italia en 1885.

A principios de los 90: “Nuestro artista había respirado en el Barrio Latino la atmósfera de las pequeñas revistas, más o menos cenaculares y efímeras, que sobre la huella de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud promovieron a la larga el movimiento decadente y simbolista”. Refiere Alberto Junyent sus vínculos directos, en los cafés y cenáculos parisinos, con Verlaine, Jean Moréas, Gustave Khan, Jules Renard.

*Emilio es wagneriano y debussista incondicional; admira las danzas serpentinas de la Loie Fuller, con el revoloteo de sus velos multicolores; lee a los novelistas rusos introducidos en Francia por Melchor de Vogüé, aplaude a Ibsen, Strindberg y Maeterlinck en el teatro de L’Oeuvre. Y como en la entremezcla de sacro y de profano, de voluptuosidad y misticismo, que el simbolismo ha recogido de Baudelaire, no es fácil escapar al contagio de las veleidades religiosas, magias, ocultismo. Teurgias, mistagogias que se propagan por daquier, Boggio siéntese de pronto atraído por el neoevangelismo humanitario que predica el viejo Tolstoi y difunde en Occidente la Revue Blanche*⁴.

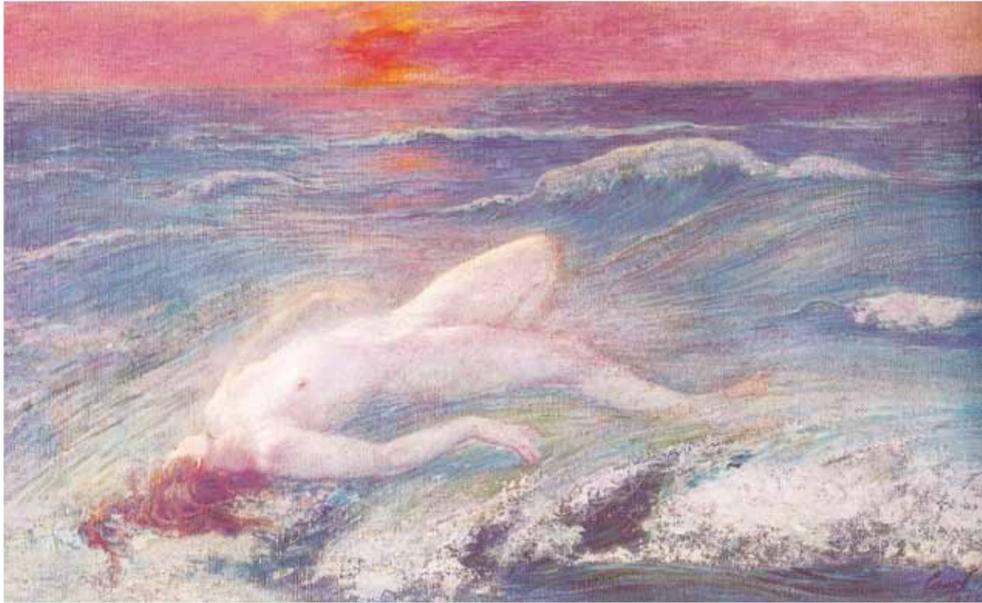
En la producción de Boggio hay numerosas obras plausibles de citarse en las líneas simbolistas, pudiendo hacerlo con sus versiones de *Puesta de sol sobre París*, *Rapto romántico* y, fundamentalmente —siempre entre los que conocemos— *Hacia la gloria*, tela que envió al Salón francés de 1897. Como destaca Juan Calzadilla, quien refiere a esta etapa como la de los “cielos melancólicos”, el periodo principal de producción alegórica de Boggio será 1893-1899, haciéndose frecuentes las referencias a leyendas medievales y mitologías clásicas⁵, pero encuadradas en paisajes de tinte impresionista y posimpresionista.

Francisco Antonio Cano, de Medellín a París

Hacia finales de siglo, en mayo de 1898, arriba a París el antioqueño Francisco Antonio Cano. Cierra temporalmente su taller en Medellín, donde impartía docencia, para acometer su experiencia europea, la que se prolongará hasta enero de 1901, en que retorna y reabre el estudio. En ese lapso, en el cual podrá subsistir en la capital francesa en buena medida por la ayuda recibida desde su tierra natal, reeditará una de las experiencias que vemos más habituales en los latinoamericanos que pasaron por allí en el cambio de siglo: estudiar dibujo en la Academia Julian con Laurens, algo que también haría, como señalaremos más adelante, uno de los discípulos más aventajados de Cano, el escultor Marco Tobón Mejía. Tobón definiría al maestro francés —entre la admiración y una cierta reserva— como un,

*Inquisidor en el sentido favorable de la expresión... su sinceridad y honradez en la concepción del arte no consentían ninguna visión que se alejara de la suya. Se había formado en las épocas en que imperaba como árbitro supremo e indiscutible la Escuela y no aceptaba ni aceptó jamás infiltraciones de renovación moderna ni de investigaciones revolucionarias*⁶.

En París, Cano admiró especialmente la obra de dos de los simbolistas más notables, Pierre Puvis de Chavannes y Odilon Redon, que le acercarán a ciertas pautas de expresión oníricas. Acerca del primero diría: “ha ejercido sobre mí una gran influencia, y si no fuera por el odio instintivo que tengo a la copia, me habría dedicado rabiosamente a copiarlo”⁷. No obstante, su arte irá quedando atado a una sucesión de encargos de los que sentía no podía desprenderse, y que tomaba como una contrapartida a las ayudas que había recibido para mantenerse en París. Resultó una obligación sentida que le perjudicó en cuanto coartaba su libertad (y así lo expresó en alguna ocasión) para desarrollar libremente sus propias sendas, las “decorativas” a las que decía aspirar:



Francisco Antonio Cano. *La voluptuosidad del mar* (1924). Óleo sobre lienzo, 78 x 139 cm. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá.

Algunas obras “colombianas” de Cano trasuntan la huella simbolista aprehendida en sus días parisinos, y en ese sentido quizá la más impactante sea *La voluptuosidad del mar* (1924), de la que se conocen al menos dos versiones. Se aprecian en ambas sendos desnudos femeninos flotando sobre un mar calmo, con luz de amanecer; en uno de ellos inerte y en el otro con ligeros movimientos en los brazos. En algunas obras posteriores mostrará rasgos de un gusto nunca caduco en su espíritu de artista. Quizás, incitado por el éxito alcanzado en la escultura por su otrora discípulo Marco Tobón Mejía, dejaría por esta línea testimonios de calidad como *Creando cerebros* (1932-1933), ejecutada en piedra para la tumba del ilustrado Ministro de Obras Públicas Simón Araújo, en el Cementerio Central de Bogotá⁸, ya en el crepúsculo de su vida, dado que fallecería en 1935.

Marco Tobón Mejía. *Murciélago* (1910). Bronce, 8.4 x 12.3 cm. Colección privada.



Simbolismos brasileños entre dos orillas

Además de los casos señalados en este ir y venir de París, cabe tener en cuenta a Brasil. La historiografía ha destacado cada vez más el papel que jugó el grupo “modernista” de los años 20 como iniciador de la centuria en cuestiones de arte, sumiendo en la sombra a muchos de los nombres de la plástica de lustros anteriores. Lo que se ha denunciado muy a menudo en el caso de otros países en cuanto a la desconsideración de las dos primeras décadas de siglo XX, ha tenido (y tiene) ciertos visos de realidad: los historiadores del XIX no lo acometen por pertenecer temporalmente al siglo siguiente, mientras los que estudian a éste, lo dejan al margen por considerarlo como una prolongación de aquél.

Más allá de puntuales puestas en valor de esa generación, en la que algunos como Eliseu D’Angelo Visconti, figura esencial, han gozado de una presencia editorial, expositiva y catalográfica⁹, muchos otros nombres han quedado sumidos en el olvido. Para paliar esta situación en muchas ocasiones hay que recurrir a bibliografía de época que suele destacar esas trayectorias artísticas. Aquí adquieren importancia ciertas prácticas que hoy se suelen considerar periclitadas como es el de escribir una historia del arte como sumatoria de recorridos biográficos, pero que para casos como este resultan como anillos al dedo, para así establecer una secuencia de artistas que hayan pertenecido a aquella época “premodernista”, o, inclusive, que hayan convivido temporalmente con la vanguardia.

Hemos de hacer aquí una aclaración. Es cosa sabida entre los historiadores del arte latinoamericano, que la denominación “Modernismo” para el caso brasileño adquiere una significación muy diferente a la de otros países, en tanto se refiere no a los testimonios *fin de siècle*, en la línea *nouveau*, sino al grupo de la vanguardia paulista surgida a finales de la segunda década del XX, y que tendrá su puesta de largo en la Semana

de Arte Moderna de 1922, coincidiendo con el centenario de la Independencia.

Párrafos atrás mencionábamos la necesidad de remisión a publicaciones de época para recuperar nombres de artistas actuantes en los albores del XX. Muchos de ellos están plegados a lineamientos de la modernidad plástica, y en tal sentido, libros como *A inquietação das abelhas* (1927) de Angyone Costa, o, más adelante, la *História da pintura no Brasil* (1944) de José María Dos Reis Júnior; son útiles para cumplir medianamente bien con el cometido. Sobre todo del primero, destacamos a Helios Seelinger¹⁰, formado en Munich con Franz Von Stück durante cuatro años (1899-1903) de quien recogió el sentido panteísta y el espiritualismo germano visible en sus obras. También pasaría por París y trabajaría en el atelier de Jean Paul Laurens. A su regreso en Brasil extendería una línea simbolista que discurriría hasta bien entrado el siglo (mucho más allá del libro de Costa), participando junto al grupo modernista de São Paulo. Walter Zanini, quien destaca la realización de sus murales para el Clube Naval (1911), en la avenida Río Branco de Río de Janeiro, se refiere a su pintura como "ligada a cierto simbolismo satírico", destacando una vena caricatural¹¹.

De esta generación hemos de resaltar la figura de Teodoro Braga, formado en la Academia de Río y que viajó a París en 1899, para perfeccionarse —como no— junto a Laurens. Autor de lienzos de tinte simbolista como *Fascinação de Iara*, se abriría camino —tal como sucedería con otros artistas de la época— en las artes decorativas, aplicando la flora y la fauna del Amazonas a estilizaciones *marajoaras*¹². Por la misma línea de recuperación de ornamentaciones autóctonas debemos señalar a otros artistas como el ceramista Correia Lima.

Pero indudablemente la figura señera sería Eliseu Visconti, artista que sirve de nexo entre esta generación finisecular y la de los "modernistas", cuya trayectoria está atravesada, y con peso propio, por el Simbolismo y el *Art Nouveau*, no solamente en

lo que a imaginarios respecta sino también por la amplitud de miras en cuanto a géneros y realizaciones. En este apartado referiremos muy brevemente a su pintura, dejando las manifestaciones gráficas para el capítulo a ellas dedicado. Dos Reis Júnior, quien le incorpora a su antología haciendo una excepción, ya que es el único pintor vivo tratado en la misma, le considera sin paliativos el nexo de unión entre la Academia y la "pintura actual"¹³. La reciente exposición retrospectiva en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2011-2012) confirma su revalorización ascendente, acompañando nuevas y necesarias lecturas del arte latinoamericano en su conjunto pero también en sus partes.

El lustro que va de 1896 a 1901 va a ser, en lo pictórico, el momento más simbolista de Visconti, aunque luego se extendería con las obras decorativas realizadas para el Teatro Municipal de Río de Janeiro (1906-1916)¹⁴, uno de los puntos más notorios de su trayectoria, o las realizadas para la Biblioteca Nacional, por los mismos años, cuando se va abriendo camino a propuestas divisionistas. Nacido en Salerno (Italia) y formado en Río de Janeiro con Vítor Meireles, Visconti marcharía en 1893 a París. Luego del habitual paso por la Academia Julian de Laurens, se formaría en artes decorativas junto al suizo Eugène Grasset, en la Academia Guérin, decisión que le permitiría dar un salto anticipado y seguro de modernidad. El mismo Grasset sería referente de otro simbolista y modernista latinoamericano de enjundia, el colombiano Marco Tobón Mejía.

Su pintura de esos años, al decir de Dos Reis, se mueve entre las reminiscencias de Botticelli y ciertas filiaciones al prerafaelismo de Rossetti en lo que atañe a la idealización de las formas y el ambiente; obras como *Saida da vida pecaminosa* (1896), *Recompensa de São Sebastião* (1898), *Gioventú* (1898) y *Oréadas* (1899), pintados todos en la capital francesa y que se conservan en el Museu Nacional de Belas Artes, en Río de Janeiro, son testimonios de un artista consolidado en los lineamientos simbolistas, sin los titubeos propios de un pintor en formación. Las dos últimas obras citadas serían premiadas



Eliseu D'Angelo Visconti. *Recompensa de São Sebastião* (1898). Óleo sobre lienzo, 218 x 133 cm. Museo Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro.

en la Exposición Universal de París en 1900, año anterior al retorno de Visconti a Brasil.

En este recorrido no debe soslayarse otro lienzo que adquiere una trascendencia especial dada su vinculación con la historia de Brasil: *A providência guia Cabral* (1899), conservado en la Pinacoteca do Estado do São Paulo. De similares connotaciones históricas, existe otro pintado el mismo año, *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, magnífica obra simbolista con reminiscencias de Puvis de Chavannes, que se exhibe en el Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty, en Río de Janeiro. Ambas



Eliseu D'Angelo Visconti. *A providência guia Cabral* (1899). Óleo sobre lienzo, 180 x 108 cm. Pinacoteca do Estado do Sao Paulo.

composiciones anticipaban la celebración, en 1900, del IV Centenario del Descubrimiento del Brasil por Pedro Álvares Cabral.

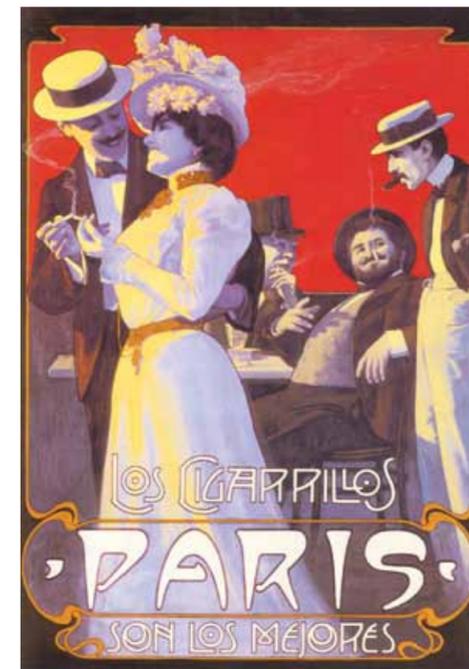
EL ART NOUVEAU Y LA EFERVESCENCIA DE LAS ARTES GRÁFICAS

Unas notas argentinas

El primer gran impulso para la aceptación del *Art Nouveau* en Buenos Aires, lo darán dos concursos internacionales convocados en 1900 y 1901, con el fin de dotar a los *Cigarrillos París* de carteles publicitarios. La iniciativa partiría de un conocido empresario catalán, Manuel Malagrida i Fontanet, radicado en la Argentina desde 1890 y dedicado a regentar fábricas de tabaco.

El segundo concurso de *Cigarrillos París* es el que alcanzaría mayor trascendencia y significación, siendo considerado por Antoni Monturiol i Sanés como "el mejor y el más grande concurso de este tipo de todos los que se han celebrado". Varios artistas latinoamericanos, europeos y asiáticos presentaron obras que, junto a las de los locales, sumaron un total de 555 trabajos —155 enviados desde la Argentina y el resto desde otros países—, y expuestos durante octubre de 1901 en Buenos Aires. En este segundo concurso participaron creadores tan notables como el moravo Alphonse Mucha —que en esos tiempos realiza también una alegoría recientemente conocida de la República Argentina¹⁵—, el brasileño Belmiro de Almeida o los españoles Ramón Casas y Xavier Gosé. La importancia fue tal que Malagrida partió hacia Europa en 1902 llevando consigo los 31 carteles premiados, los que se exhibirían en la Sala Parés de Barcelona.

Además de estos concursos, debemos referirnos a la obra del italiano Alfonso Bosco, notable grabador y exhibista de tintes simbolistas, considerado pionero en Italia como introductor del aguafuerte en colores. Había arribado a la Argentina en



Pío Collivadino. *Santa Rosa* (1901). Cuarto premio del segundo concurso de carteles para los Cigarrillos París, Buenos Aires, 1901. Óleo sobre lienzo, 129,5 x 89 cm. Inv. MCGO 2867.

1882 aunque su radicación se producirá cuatro años después, al fungir de director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. En 1900 ilustrará, con claros tintes simbolistas, el decadentista libro *La raza de Caín* del uruguayo Carlos Reyles. Es evidente que Bosco mantuvo los contactos con Turín, sede de la importante exposición del *Liberty* en 1902, y es muy probable que recibiera periódicamente libros y revistas enviados por amigos y compañeros desde su ciudad natal y desde otras localidades italianas. Ligado a su afición por el libro, desarrollará una magnífica labor como exhibista, en la que es "constante una sinuosa presencia femenina, así como elementos relativos a las vanitas y la vida después de la muerte como calaveras y efigies"¹⁶.



En lo que a pintura respecta, además de la gráfica mencionada, se da la labor de artistas como Eduardo Schiaffino o Ernesto De la Cárcova, ambos destacados en la ejecución de desnudos con tintes simbolistas, como lo evidenció Laura Malosetti Costa en sus trabajos revisitando ese período en la Argentina¹⁷. En el caso de Schiaffino, fue autor, en 1896, de la ilustración de la cubierta de la primera edición de *Los raros* de Rubén Darío. La mención de estos artistas, vinculados a la Academia y al Museo, y sus inclinaciones estéticas, hablan a las claras del establecimiento de senderos de modernidad en el ámbito oficial del arte argentino durante el cambio de siglo, y del afianzamiento de ciertas vertientes del Simbolismo.

Artes gráficas brasileñas

Párrafos atrás reseñamos la epigonal figura de Eliseu D'Angelo Visconti, su formación junto al suizo Grasset, figura esencial del proto *Art Nouveau*, en la Academia Guérin, su producción simbolista efectuada en París a finales del XIX y sus proyecciones tras retornar a Brasil en 1901. En estas líneas recogemos brevemente su actividad en el campo de las artes gráficas y decorativas, las que, afortunadamente, han ido teniendo la justa puesta en valor dentro de la historia del arte brasileño, a través de varias exposiciones celebradas en los últimos años¹⁸.

Curiosamente, tras ese señalado regreso de la experiencia europea y ante la posibilidad que se le abrió de exponer su obra en la Escola de Belas-Artes, bien podría Visconti haberse centrado en exhibir únicamente óleos, pero optó, en actitud y con convicción moderna, por arriesgar y brindar una muestra atípica y novedosa. Aunque no comprendida del todo, en esta incluyó piezas de arte aplicado e industrial, un versátil muestrario de obras en hierro, cerámica, vitrales, estampados para textiles, papeles pintados para paredes, exlibris, etc. La semilla de Grasset germinada en el espíritu de Visconti, la comprensión sobre la múltiple labor del artista, y por ende la pluralidad de testimonios, trazaba lazos con el magisterio de William Morris,

que, en el caso de Grasset, le habían llegado a través de su amistad con Walter Crane. Simbolismo, modernismo, medievalismo, son todos signos plausibles de ser aplicados a la producción de Visconti en esos años.

Entre la documentación conservada por los descendientes de Visconti se halla un boceto para cartel de los *Cigarrillos París*, lo que abre la posibilidad aún no confirmada, de su participación en el segundo certamen convocado en Buenos Aires por dicha empresa en 1901. Sin embargo, conocemos que participó Belmiro de Almeida, artista con varios parentescos estéticos respecto a la obra de Visconti, y que inclusive recibió un accésit por uno de sus proyectos¹⁹.

La primera década del XX resulta un momento proclive a las innovaciones estéticas, no solamente por la acción de artistas como los señalados Visconti y Belmiro de Almeida²⁰, sino por la veloz renovación de las técnicas gráficas, la publicación de revistas destinadas a propagar dichos avances (algo similar se advierte claramente en la Argentina, y suponemos en otros países) y de la circulación de magazines de gran calidad gráfica que difunden las estéticas *Nouveau* en sus diseños, así como en las publicidades que las financian, tal el caso de revistas como *Kósmos* y *Renasçença*, ambas aparecidas en Río de Janeiro en 1904²¹.

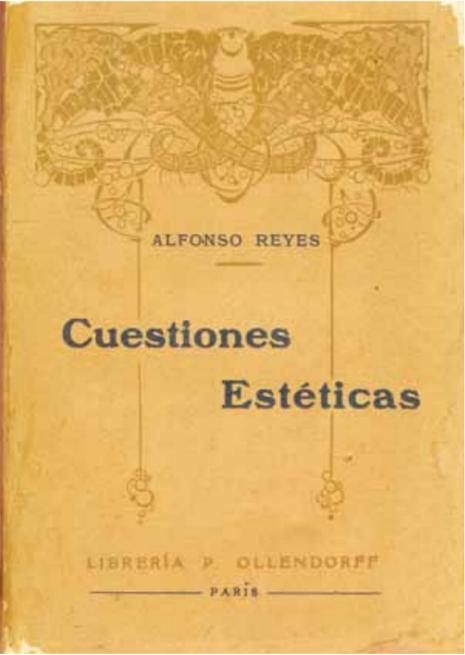
ENTRE LAS ARTES GRÁFICAS Y LA ESCULTURA EL COLOMBIANO MARCO TOBÓN MEJÍA, MODERNISTA INTEGRAL

En párrafos anteriores mencionamos la trayectoria simbolista desarrollada por Francisco Antonio Cano en París. Tras su retorno a Medellín, Cano pondrá especial atención a la producción gráfica,

teñida ya entonces por el *Art Nouveau*, con sus contenidos simbólicos y resabios medievalistas. Esta esencia captará el interés de uno de sus discípulos, el antioqueño Marco Tobón Mejía, quien le incitará en julio de 1903 a iniciar la publicación de la revista *Lectura y Arte*, de la que aparecerán, al cabo de tres años, doce números ilustrados en buena parte por ambos artistas. En ésta Tobón también participará como caricaturista bajo el seudónimo Sempronio²². Para este entonces Tobón absorbía casi con obsesión todo lo que llegaba por esta línea a través de las revistas europeas; con especial aprecio a la obra gráfica del checo Alphonse Mucha y del suizo Eugène Grasset, así como la del joyero francés René Lalique, fuentes constantes en su trayectoria.

Tobón dejará Medellín en 1906 para radicarse durante tres años en La Habana, antes de pasar a París. En esta ciudad viviría prácticamente toda su vida hasta su muerte en 1933. Solo una estancia puntual en su país natal —entre 1927 y 1928— cortaría este largo ciclo de estancia parisina. En este creador se da el curioso caso de que, aun produciendo casi toda su obra en la capital francesa, lo más relevante de su trabajo estuvo destinado a satisfacer encargos públicos y privados de Colombia, de tenor “nacionalista”, valiéndose de los lenguajes del Simbolismo y el *Art Nouveau*.

En su corta etapa cubana llevará a cabo tareas como ilustrador, destacando la tapa con tintas rojas que realizó para el libro *La parroquia* (1906) de Juan D'Sola. Poco después de arribado a París, hará otras labores en la misma línea para la prestigiosa Librería Paul Ollendorff, que en esos años estaba abriendo sus puertas a varias ediciones de autores latinoamericanos y españoles. Recordemos alguna distinguida como *Burbujas de la vida* (1908) del argentino Manuel Ugarte con su destacada portada *Nouveau* del mexicano Roberto Montenegro. Tobón decorará, entre otras, la cubierta de *Cuestiones estéticas* (1911), el primer libro del mexicano Alfonso Reyes, así como las de *Mis buenos tiempos* de Raimundo Cabrera o *Dilectos decires* de Antonio Bórquez-Solar.



Marco Tobón Mejía (ilustrador). Alfonso Reyes. Cuestiones estéticas. París, Librería Paul Ollendorff, 1910. Colección MLR.

Este relieve —Plegaria— nos sumerge en un silencio impresionante conseguido por la extraña e inexplicable unión de elementos clásicos griegos, desarrollados al lado de un arquetipo femenino moderno... coexiste la contradicción profunda entre el modelado armónico y viril del torso y la delicadeza femenina; aquí han sido unidos deliberadamente los ideales helenísticos y los modernistas como parte de un camino que el escultor creyó que era necesario resolver y del cual hicieran parte fundamental la unción y el silencio, la delicadeza femenina en contraposición a la fortaleza varonil, cualidades que alcanzan al fin una singular elocuencia23.

Por estos años a Tobón se le agudiza el daltonismo, unas de las razones por las que dará un giro hacia la escultura y en la que mantendrá viva las huellas del Simbolismo y del Modernismo que había expresado tanto en ilustraciones y diseños, como en las escasas pinturas que conocemos de las que realizara durante los primeros años del XX, entre ellas la titulada *Inspiración* (1911), hoy en el Museo de Antioquia, quizá la más notable. A la admiración que, al igual que su maestro, tenía por la obra de Puvis de Chavannes, se sumaría la que sentiría tanto por Auguste Rodin como por Medardo Rosso.Y más adelante por Antoine Bourdelle, quien signaría su viraje hacia el *Art Decó*, ya en los años 20. En cuanto a Puvis,Tobón ejecutaría una placa en bronce representando en relieve una de sus obras insignes, *El pobre pescador*, al igual que haría con la imagen de la *madonna* de Filippino Lippi, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

En la segunda década del XX,Tobón Mejía realiza un sinnúmero de obras, de las que destacamos varios proyectos concretados de monumentos conmemorativos, relieves y medallas. De las más sobresalientes, por su factura o su iconografía, es *Plegaria* (1914) en la que se unen el ideal helenista, a través de la cita delTorso Belvedere y la acrópolis de Atenas, con una suplicante modernista que ruega porque le sean reveladas las esencias del arte griego. Jorge Cárdenas, el biógrafo más destacado de cuantos han escrito sobre su obra, afirma:

Este relieve —Plegaria— nos sumerge en un silencio impresionante conseguido por la extraña e inexplicable unión de elementos clásicos griegos, desarrollados al lado de un arquetipo femenino moderno... coexiste la contradicción profunda entre el modelado armónico y viril del torso y la delicadeza femenina; aquí han sido unidos deliberadamente los ideales helenísticos y los modernistas como parte de un camino que el escultor creyó que era necesario resolver y del cual hicieran parte fundamental la unción y el silencio, la delicadeza femenina en contraposición a la fortaleza varonil, cualidades que alcanzan al fin una singular elocuencia23.

En esos años coincidentes con el inicio de la Primera Guerra Mundial, así como en los que siguen,Tobón Mejía acentúa sus producciones en la línea simbolista, donde la figura femenina, en posturas evanescentes, se convierte en *leit motiv* de su obra, combinando en muchos casos con la referencia *floreale* heredada de sus inicios como ilustrador en Medellín. Mantiene sus lazos con Cuba, realizando una alegoría del Centenario de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, vanas placas y medallas, muchas de las que felizmente se conservan en el Museo de Antioquia.El recurso alegórico lo aplicará también a otras placas conmemorativas como la que realiza para la inauguración del monumento al filósofo y educador cubano *José De la Luz Caballero* (1913) en La Habana, en la que sobresalen tanto el ángel coronando al personaje en el anverso, como la figura de la Patria señalando el horizonte al escolar; a la que acompañan las leyendas “Sólo la verdad nos pondrá la toga viril” y “Quien no aspira no respira”.



Ya en los 20, muestra la prolongación de estas líneas estéticas en otras varias obras, como el relieve que realiza para el monumento al escritor Jorge Isaacs, con una musa de líneas modernistas que se postra apoyando como en suave caricia su mano sobre una placa que muestra el rostro en perfil del homenajeado. Asimismo, los relieves ubicados en el pedestal del *Monumento a Francisco Javier Cisneros* (1923) en la plaza homónima en Medellín. Cisneros había sido el fundador de los trabajos del ferrocarril en Antioquia,Tobón no dudó en añadir una serie de alegorías del trabajo y de la gloria, en relieve y de clara composición monumentalista. Este relieve anticipa algunas esculturas de bulto de su compatriota José Domingo Rodríguez de principios de los años 30, en las que asume como motivos las figuras de diferentes trabajadores (segadores, desgranadores, cargadores, hilanderas) en plena faena, a manera de tardío seguidor del belga Constantin Meunier; pero ya dotados de una estética *decó* y monumentalista aprehendida en Madrid junto aVictorio Macho.

La temática cristiana también fue centro de su repertorio artístico. En este tipo de representaciones intenta alejarse al máximo de un tipo de imagen “historiada”, apartando las narraciones bíblicas para exaltar lo espiritual. No siempre, puesto que ciertos encargos como las losas sepulcrales, trasuntan una visión más realista. O parcialmente el Sagrario que realiza en 1922 para la catedral de su ciudad natal, Santa Rosa de Osos, ejecutado en mármol de Siena con incrustaciones de plata, en el que la nota simbolista la ponen los ángeles de la parte superior.

Estos vínculos afectivos y contractuales con Colombia derivarán en un fugaz retorno a su patria en 1927, más de veinte años después de haberla abandonado. Este momento coincide con la doble inauguración de monumento conmemorativo y túmulo funerario de Pedro Justo Berrio, en Santa Rosa de Osos y en el Cementerio de San Pedro de Medellín, respectivamente. Para la sacristía de la Catedral de la primera de dichas localidades, realizaría también la urna que contiene el corazón de Berrio

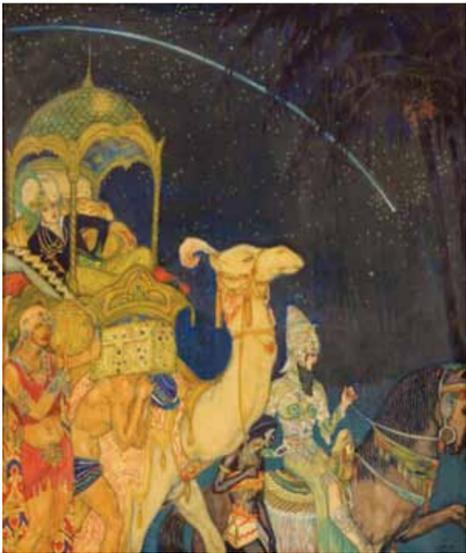
(1927). Una de sus últimas obras será el *Monumento a la bandera* (1931) para Barranquilla, en el cual mantiene con absoluta vigencia su alto sentido simbolista, aliado nuevamente con un sentir patriótico que dejó evidenciado en varias composiciones, tal como se ha señalado.

LA ILUSTRACIÓN SIMBOLISTA

Una generación argentina²⁴

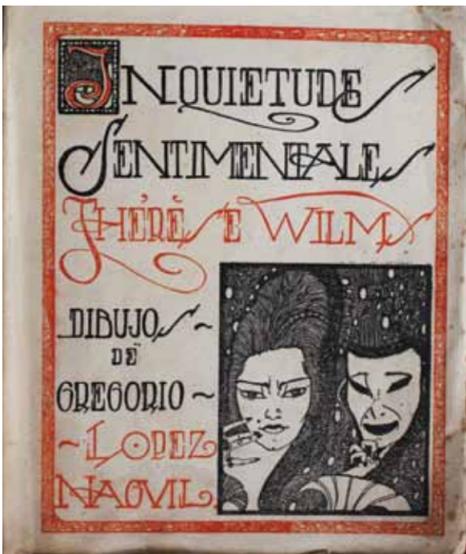
A partir de la segunda década del XX irá incorporándose paulatinamente al campo de la ilustración de libros y revistas una nueva camada de jóvenes argentinos que cultivaron las vertientes simbolistas y decorativistas haciendo suya la estética *nouveau*. En ese listado podríamos mencionar a Rodolfo Franco, Atilio Boveri, Octavio Pinto, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Jorge Larco, Oscar Soldati, Hugo Garbarini o Cayetano Donniss, entre muchos otros. La fascinación por las ilustraciones de dibujantes ingleses de la talla de Aubrey Beardsley, en especial las muy difundidas que hizo para la *Salomé* de Oscar Wilde, así como de otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del XX, resultaría reveladora y estimularía la imaginación de aquellos²⁵. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, fueron muy difundidos en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado en revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio*.

En la Argentina, papel esencial lo jugará López Naguil, perfeccionado en París y en Mallorca junto a Anglada Camarasa, quien regresó de la “isla dorada” hacia 1916 y estuvo activo en Buenos Aires desde ese año hasta 1919 en que retorna a Pollensa. Su papel como ilustrador de libros y revistas en nuestro medio,



Jorge Larco. *Lo que contó Schahrazada* (1924). Témpera sobre cartón, 55 x 47,5 cm. Colección MLR.

Gregorio López Naguil (ilustrador). Thérèse Wilms Montt. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires, Impr. Antonio Mercatali, 1917. Colección MLR.



sus presentaciones exitosas al Salón Nacional como pintor, con lienzos de la calidad de *Laca china* (1918), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el que el orientalismo de las *chinoseries* y los mantones de Manila fueron demostrativos de sus inclinaciones, además de sus actividades vinculado al Salón de Artes Decorativas creado en ese mismo año, le proporcionarán una presencia decisiva. Gracias a su convencida labor, serán estos años esenciales para el desarrollo del decorativismo y simbolismo en el ámbito argentino.

Entre los variados libros exquisitamente ilustrados por López Naguil, indudablemente son los más relevantes los dos tomos de los *Diálogos olímpicos* de Carlos Reyles, tanto el volumen dedicado a *Apolo y Dionisos* (1918) como el de *Cristo y Mammon* (1919), quizá las obras literarias más lujosamente editadas hasta ese momento en la Argentina. Estas publicaciones marcaron una clara distinción entre la edición de bibliófilo y la edición popular, ya que existió una versión más modesta y sin ilustraciones. En los *Diálogos* se recupera en cierta forma la idea de los libros miniados medievales, tonos y recursos decorativos arcaizantes que podrían emparentarlo con las obras simbolistas de los ingleses de fin de siglo. Por otra parte, sobresale la utilización de dorados, elemento recurrente en las estampas japonesas a los que todos estos ilustradores fueron tan afectos.

Otro autor a mencionar es quizá el más renombrado de los dibujantes actuantes en la Argentina en el primer tercio de siglo, el asturiano Alejandro Sirio²⁶. Su incursión simbolista se dio mayoritariamente en revistas, especialmente en *Plus Ultra*. Algunos libros muestran destellos de esta faceta, como *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria* (1917) de René Zapata Quesada, *Nieve* (1919) de Margarita Abella Caprile, *Devociones de nuestra señora la poesía* (1921) de Enrique Méndez Calzada, autor para el que ilustraría varias obras, o *Historias y proezas de amor* (1925), de Alberto Gerchunoff. Decorativismo, vanguardia, geometría, caligrafía, silueta, indigenismo, japonismo, humorismo, son todos términos factibles de ser aplicados a



Alejandro Sirio (ilustrador). René Zapata Quesada. *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria*. *Poemas de dolor y de rijo que compuso para su propio halago*. Buenos Aires, Edición del autor, 1917. Colección MLR.

los libros ilustrados por Sirio en esos años. Así iba el nutrido menú de la Modernidad.

De los formados en el país, el ilustrador simbolista por antonomasia fue el rosarino Alfredo Guido. Contaba con una formación en las ramas de la escenografía y la ornamentación forjada en su ciudad natal junto al italiano Mateo Casella. Posteriormente se tituló como dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Pío Collivadino²⁷. Entre 1914 y 1915 ya descollaba como dibujante en numerosas revistas de Buenos Aires, ilustrando obras de autores como Manuel Rojas Silveyra o José Ingenieros entre muchos otros. Sobresalen los diseños sobre fondos dorados que realiza en 1914 para la serie de *Los siete pecados capitales* del primero de los citados. A ello se suman, en esas épocas tempranas,

dos libros del granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor* (1916), y *Sortilegio* (1917), y *Arco sobre el mar* (1919) de Enrique de Leguina. Ya en los 20, podemos destacar entre otras producciones *Aguas serenas* (1923) de Arturo Vázquez Cey, *Las horas alucinadas* (1924) de Evar Méndez, y dos ediciones de tirada limitada del médico y poeta brasileño Aloysio de Castro: *Rimario* (París, 1926) y *As sete dôres e as sete alegrías da Virgem* (Río de Janeiro, 1929), magníficos ambos.



Alfredo Guido (ilustrador). Aloysio de Castro. *Rimario*. París, Ducros et Colas, 1926. Colección MLR.

Será extenso referirnos aquí a la versátil labor de Alfredo Guido como ilustrador y grabador simbolista; baste señalar que llegó a concitar la atención y el aplauso del conocido crítico español José Francés, quien haría una presentación sobre su trabajo en Madrid, en el Salón de Otoño de 1924. Allí Francés señalaría que:

... *Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroca, magnificente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo. Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación²⁸.*

Uruguay: trayectos hacia la xilografía simbolista

En la otra orilla del Plata, en Montevideo, las realizaciones modernistas y simbolistas discurrirán en forma paralela a la de Buenos Aires, aunque con tintes diferentes. Alfonso Bosco en las ilustraciones para *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles, o el catalán Vicente Puig en las que realiza para *Los arrecifes de coral* (1901), primer libro de Horacio Quiroga, marcan un sendero *nouveau* que se incrementará en esos años con variadas realizaciones, tanto en libros como en revistas ilustradas.

En este escenario surgirá la figura de Carlos Alberto Castellanos, autor de la clasicista cubierta de *Motivos de Proteo* (1910) de José Enrique Rodó, tarea que luego proseguirá con creaciones como la modernista tapa del poemario *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (1913), autora considerada por Ildefonso Pereda Valdés como la precursora de la poesía femenina en Uruguay. Es interesante destacar aquí la temprana asimilación por parte de Castellanos de las tendencias modernas: una serie de fotografías tomadas en su taller de la montevideana calle Cerrito a principios de siglo, antes de su primer viaje a Europa (1904), lo muestra rodeado de carteles publicitarios franceses de la época, de marcada tendencia *nouveau*.

Castellanos²⁹ fue en todo el sentido de la palabra un “moderno”, añadiendo a la citada producción de libros, una amplia labor cartelística, diseños de textiles, y fundamentalmente una muy original obra pictórica, revalorizada en las últimas décadas. Su obra tuvo un fuerte componente simbolista y mitológico, obra que incluye realizaciones murales como las de su casa en Puerto Pollensa, durante la segunda década de siglo. A esta producción la caracteriza una factura posimpresionista unida en ocasiones a un estridente colorido, que le confieren un sabor “tropicalista”, seguramente producto de sus viajes a Paraguay, Bolivia y Brasil, entre 1911 y 1913. Por ello se erige en un artista singularísimo de la plástica latinoamericana, que, así como el

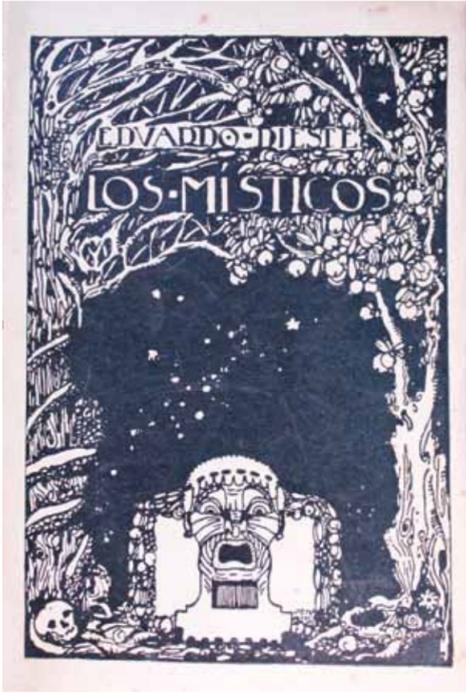


Carlos Alberto Castellanos. *Faune et nymphe* (c. 1925). Óleo sobre lienzo, 71 x 86,5 cm. Colección MLR.

ecuatoriano Víctor Mideros, aguardan aun el reconocimiento a nivel continental.

Otros dos artistas de los años 20, conocidos por su obra escultórica de fuerte acento bourdelliano, desarrollarán una importante labor como ilustradores de libros modernistas: José Luis Zorrilla de San Martín y Antonio Pena. Del primero podemos destacar la interesante cubierta medievalista en *Cantos del camino*, de Francisco Gómez Haedo (1912), tan inusual en el Uruguay como la orientalista que hace para *Humo de incienso* (1917) de Fernán Silva Valdés. De Pena, podríamos citar la cubierta de *Los místicos* (1915) de Eduardo Dieste, o la de *Raíz salvaje* (1922) de Juana de Ibarbourou.

Si tuviéramos que aludir a una única figura dentro de la ilustración uruguaya, más allá de la importancia de los señalados, sin duda mencionaríamos a Federico Lanau, considerado, tras su estancia en París, el introductor de la moderna xilografía en Uruguay en torno a 1920. Este género, junto al linóleo, alcanzará importante difusión en el país, tal como resaltó Gabriel Peluffo, en buena medida gracias a la aparición de revistas literarias como *Los Nuevos* (1919), *La Cruz del Sur*



Antonio Pena (ilustrador). Eduardo Dieste. *Los místicos*. Montevideo, Renacimiento, 1915. Colección MLR.

(1924), *La Pluma* (1927), *Vanguardia* (1928), *Cartel* (1929) y otra de las paradigmáticas, *Alfar* (publicada primero en La Coruña en 1923 y luego en Montevideo a partir de 1929). Peluffo también menciona el *Boletín de Teseo*, del grupo homónimo fundado por Eduardo Dieste, y la *Revista de Arte*, del Círculo de Bellas Artes³⁰.

Entre las obras de Lanau vinculadas a la ilustración de libros y al Simbolismo, hemos de destacar fundamentalmente las que realiza para el literato Carlos Sabat Ercasty, *Poemas del hombre*. *Libro del mar* (1922), el poemario *Vidas* (1923) y *El vuelo de la noche* (1925), grabados estos últimos sobre los que José Mora Guarnido, autor de varios artículos sobre Lanau, escribiría:

Federico Lanau (ilustrador). Carlos Sábat Ercasty. *El vuelo de la noche*. Montevideo, Maximino García Editor, 1925. Colección MLR.



*La noche, mujer alada, vuela desnuda con celeridad de flecha por los cielos en los que las estrellas sostienen su luz. Viñetas de astros atormentados, con cuerpos humanos en fatales actitudes, o sosteniendo sobre los hombros la esfera de la luz, o precipitados en vertiginosa caída por el espacio infinito y negro, o recibiendo la ducha de fuego de una estrella implacable, o marchando, rígidos los miembros, en giro dócil de satélites, en torno al astro mayor que los ilumina*³¹.

A ello podemos añadir las reflexiones de Gabriel Peluffo sobre los integrados en *Vidas*, destacando la representación cargada de dramatismo en la representación de la figura humana, en especial la femenina. A esta la intenta secularizar o laicizar; “desterrando —dice— la tradición mariana de la Virgen... En Lanau la figura de mujer adquiere tanto un sentido diabólico-angelical..., como un sentido de alegoría pagana en torno a la juventud y a la naturaleza”³².

José Sabogal y otros ilustradores peruanos

El arraigo de las corrientes modernistas en la plástica peruana se da de una manera tardía, en torno a 1919, año en que se producen dos hechos a los que este suceso estará vinculado: por un lado, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por otro, el arribo a Lima de José Sabogal para exponer

en la Sala Brandes, tras su larga estancia fuera del país, entre Europa y la Argentina.

En realidad, la estética *nouveau* había echado raíces en revistas ilustradas, sobre todo en la limeña *Varietades* (aparecida en 1908), las que, como vimos en otros casos, fueron por lo general por delante de la pintura, incluyendo en sus páginas ilustraciones, viñetas y caricaturas que reflejaban la vida moderna, con sus galanterías, indumentarias y un creciente dinamismo social³³.

También podríamos añadir aquí la labor de ilustrador desempeñada por el peruano José García Calderón en París, adonde había arribado en 1906 para estudiar arquitectura en la École des Beaux Arts. En 1912 la revista *L'Architecte* le premió con una bolsa de viaje que le permitió recorrer varios países de Europa; dos años después, tras estallar la Guerra, se alistó en la Legión Extranjera del ejército francés y murió en el campo de batalla de Verdún en mayo de 1916. En 1917 sus hermanos Francisco, Ventura y Juan García Calderón editaron una carpeta titulada *Reliquias*³⁴, en la que incluyeron textos del “Diario íntimo” de José acompañados por viñetas suyas, 43 reproducciones de dibujos urbanos realizados en sus viajes por Francia, Italia, Alemania y España, y, en cuanto a nuestro interés directo, ocho dibujos modernistas a color; publicados en la revista parisina *Gazette du Bon Ton*.



José García Calderón. Ilustración para la *Gazette du Bon Ton*. En: *Reliquias*. París, 1917. Colección MLR.



Pasando ya a la trayectoria de José Sabogal y a sus años de formación, los mismos determinarían los caminos que tomaría su pintura y su labor como ilustrador y grabador. De sus viajes a Europa, iniciados en 1908, le quedarían fundamentalmente las enseñanzas del regionalismo español, con sus colores amarronados, y la admiración por Zuloaga. Hacia 1911 marcha a Buenos Aires, donde se vincula a la Academia de Bellas Artes. Entre 1913 y 1918 se instala en la localidad jujeña de Tilcara, en el norte de Argentina, donde el contacto con José Antonio Terry, y fundamentalmente con Jorge Bermúdez, regionalista argentino también en la línea estética de Zuloaga, inclinará la balanza y consolidarán su trayecto hacia lo costumbrista, que en su caso será la representación del indio cuzqueño.

Pero hay otra línea del artista que ha sido poco estudiada y que para el efecto de esta exhibición y estudio interesa: su producción como ilustrador. Es evidente que en sus años argentinos conoce revistas ilustradas como *Caras y Caretas*, pero fundamentalmente la lujosa *Plus Ultra*, que aparece en 1916 como suplemento de aquella. En la misma, ilustradores de renombre como los citados López Naguil, Larco, Franco o Guido, dejan su huella simbolista a lo Aubrey Beardsley. Es indudable que Sabogal, desde su retiro jujeño, estaría atento a los ecos que llegaban desde Buenos Aires. No olvidemos que el citado Guido había sido compañero suyo en la Academia.

Cuando retorna al Perú, se dirige al Cuzco, donde realiza varios óleos de temas indígenas que expone allí y luego en Lima, ya en 1919, quedando vinculado también a la naciente Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1920, Sabogal iniciará una estrecha y efímera, pero trascendente, colaboración con el escritor Daniel Ruza, a quien ilustrará su libro *Así ha cantado la naturaleza* (1920), del que se tiraron 5.000 ejemplares que no fueron suficientes ya que se publicó una segunda edición al año siguiente, de 2.000, para la cual Sabogal cambió la estampa de cubierta. En los dibujos de dicho libro Sabogal queda atado —aun existiendo claras muestras de su interés simbolista— a un



José Sabogal (ilustrador). Daniel Ruza. *Madrigales*. Lima, 1921. Colección MLR.

dibujo más realista, lo que comenzará a modificar en el siguiente libro de Ruza, *Madrigales*, que se publica en 1921 y donde se dirige con más firmeza hacia una representación linealmente sintética, hasta situarse en un término medio en *El atrio de las lámparas* (Madrid, 1922), también de Ruza, en el que repite ilustraciones de los dos libros anteriores y agrega alguna que otra nota de avanzada.

No fueron los únicos libros ilustrados de este periodo sabogaliano. Debemos señalar la cubierta de *Los hijos del sol* (1921), libro póstumo de Abraham Valdelomar, que le muestra ya en la vertiente *incaísta* que se prolongará en diseños posteriores, y el *Santa Rosa de Lima* (1922) de quien sería su esposa a finales de ese año, María Wiesse (Myriam), ilustraciones en las que se vuelve a mostrar más cercano a la tradición simbolista. Una característica constante en las producciones arriba detalladas es que eran mayoritariamente dibujos a tinta, tal como las que habría visto en las producciones argentinas señaladas.

A principios de los años 20, otros artistas se verían estimulados por las producciones simbolistas de Sabogal y el apoyo mostrado en las aulas de la ENBA por maestros como Daniel Hernández, junto a quien se formó Carlos Quípez Asín, o el español Manuel Piqueras Cotoí; discípulos de éste como Raúl Pro o Alejandro González Trujillo, dejarán testimonios notables,



Carlos Quípez Asín (ilustrador). Alberto Guillén. *Deucalion*. Lima, Librería Francesa E. Rosay, 1920. Colección MLR.

pudiendo señalar del primero la simbolista cubierta de *Prosas poemáticas* (1921) de Félix del Valle, en la que recurre al uso de la silueta para dar mayor expresividad, o inclusive la más tardía para *Joyería* (Roma, 1927) de Juan Lozano y Lozano. En 1924, coincidiendo con el centenario de la batalla de Ayacucho, ambos, Pro y Gonzáles Trujillo, participarían en una de las ediciones ilustradas más relevantes que conocemos en la línea simbolista en el Perú, de José Santos Chocano *El Hombre Sol. Trazo de una epopeya panteísta. Canto IV Ayacucho y los Andes*, del que también toman parte como ilustradores Raúl Vizcarra y Efrén Apesteguía. Este libro muestra, como pocos, esa conjunción de simbolismo con historia patria, tan propio de aquellos años, tal como podemos apreciar en el ensayo de Alexandra Kennedy para el caso ecuatoriano.

El citado Vizcarra, autor de ilustraciones y collages fotográficos en la revista *Varietades*, en 1926 diseñaría la cubierta del libro *Democracia*, de Roberto Mac-Lean Estenós. En él hallamos otras ilustraciones simbolistas de Alfredo Quípez Asín (más conocido por su seudónimo César Moro y hermano del ya citado Carlos) y de Jorge Seoane (exlibris), y otra vanguardista de Emilio Goyburu, quien curiosamente había sido discípulo, en la ENBA, de Daniel Hernández, a menudo señalado como el más tradicionalista de los maestros de la institución.

Emiliano Di Cavalcanti, simbolista brasileño

En las áreas de la ilustración *Art Nouveau* y simbolista, podemos destacar varios nombres de brasileños como el de Fernando Correia Lima, y, fundamentalmente, Emiliano Di Cavalcanti. Este último, figura esencial de la vanguardia “modernista” brasileña, dedicó buena parte de su trayectoria a la ilustración de libros

y revistas, siendo esta tarea suya tan relevante que ha sido objeto de estudios monográficos, tal como *Un maestro más allá del caballete*³⁵. En él puede apreciarse un creador que navega entre el caricaturista consumado y el ilustrador *nouveau* de los años 20; por estas mismas fechas Siqueiros en México realiza labores similares³⁶. Imbuidas de Simbolismo están sus ilustraciones para varias revistas como *Vida Moderna* (1917), *Panóplia* (1917-1918), *Revista do Brasil* (1919) e *Ilustração Brasileira* (1921-1923), y numerosos libros entre los que sobresalen dos ediciones de Oscar Wilde traducidas por Elycio de Carvalho, *Ballada do enforcado* (1919) y *Uma tragédia florentina* (1924).

Para entonces, Di Cavalcanti aceleraba sus procesos estéticos, dejando gradualmente de lado las propuestas en blanco y negro a lo Beardsley, referente que él mismo reconoció, y abrigando nuevas sendas como la que Mário de Andrade llamó “realismo macabro” al reseñar la edición de *Fantoches da Meia-Noite* (1921). Es un álbum de ilustraciones que Di Cavalcanti publicaría bajo el patrocinio de Monteiro Lobato, y que el mismo Andrade definiría entonces como la primera edición de lujo —que no “lujo de edición”— producida en Brasil. Al año siguiente realizaría la legendaria cubierta del catálogo de la Semana de Arte Moderna de São Paulo, y, tras viajar a Europa entre 1923 y 1925, retornaría, en cuanto a las artes gráficas, con propuestas poscubistas y *decó*, que literalmente invadirían las páginas de revistas como *Para todos*, de Río de Janeiro, desarrollando temáticas de la vida social, crónicas cotidianas y ciudad cosmopolita³⁷.

Artistas ecuatorianos en torno a la revista *Caricatura*

En el ámbito ecuatoriano será decisiva, para la construcción de un escenario de modernidad, la llegada, en 1910, del catalán José María Roura Oxandaberro, quien potenciará el crecimiento de una nueva generación de dibujantes y caricaturistas en la Escuela de Bellas Artes de Quito, hacia 1915³⁸. Trascenderán

en esa década revistas como la quiteña *Caricatura*, aparecida en 1919, reeditada en facsimilar en 1989, que acomete un proyecto de renovación:

*En la lucha por el triunfo de lo nuevo y lo espontáneo sobre lo convencional y lo consagrado; nuevas modalidades intelectuales y estéticas que prescindan por completo de recetas para hacer arte y academismos clásicos. Los iconoclastas —aunque inspiren risas— tienen su razón de ser, porque su empeño significa renovación y renovarse es vivir*³⁹.

En *Caricatura*, Camilo Egas y Víctor Mideros primero, y Nicolás Delgado y Pedro León después, dejarán su impronta como ilustradores, situándose en lineamientos que van de lo simbolista al *nouveau*, por los que Guillermo Latorre, cuando no transita la caricatura a lo Bagaría, también se deja seducir, como se ve en notables composiciones como *La flor de la corte*⁴⁰. Magnífica, dentro de las que se ven de Mideros en esas páginas, es la que ilustra el “Valse triste” de Jean Sibelius para el drama *La muerte de Armas Järnefelt*, en la que, en un paisaje tenebroso y cementerial en el que sobresale “la mísera claridad de una luna menguante”, la muerte sostiene en sus brazos el cuerpo de una mujer; “envuelta en su blanca túnica, que la fantasmagoría nocturna” había transformado en mortaja⁴¹.

La mujer como motivo supone una remisión constante, oscilando entre el misterio *nouveau* y la jovialidad que anticipa una nueva era de optimismo tras la Primera Guerra Mundial, en tanto los latinoamericanos nunca habíamos dejado de mirar hacia Europa; destacan aquí los rostros femeninos de Egas y alguna que otra visión de la vida moderna por parte de Delgado, a quien Jorge Diez situaría, en 1938, “aquí en América, a no muy grande distancia de los Ribas, de los Sirio, de los Roberto Montenegro, de los Alonso, de los Málaga Grenet”⁴², menciones que, al día de hoy y en perspectiva histórica, no dejan de sorprendernos por lo que encierra de conocimiento del tema por parte de Diez, que a la vez nos hablan de la

circulación de revistas argentinas y mexicanas por distintas latitudes del continente.

En torno a 1920 se producirá la deseada diáspora de esta generación, marchándose sus más conspicuos representantes a Europa y más concretamente a Roma. Para un ámbito como el quiteño, la Ciudad Eterna, como meca del clasicismo y del arte religioso, era sitio ideal, aunque con una perspectiva más moderna, quizá el no haber optado por otro destino (la propia Milán, por supuesto París, inclusive Barcelona) evitó el desarrollo de una verdadera vanguardia en Ecuador; aun cuando hubo contactos con ámbitos más “avanzados” (Egas en París y Nueva York, Víctor Mideros y su hermano Luis, el escultor, también en esta última). En Guayaquil sobresale la figura de Antonio Bellolio, que sería conocido como el “Mideros guayaquileño”, aunque para ese entonces caminaba tras la huella de Aubrey Beardsley.

Ilustradores en Chile. Una modernidad por recuperarse

En Chile, los inicios del siglo XX muestran un panorama en el que el *Art Nouveau* alcanza difusión eficaz gracias fundamentalmente a las revistas y a artistas vinculados a ellas. Es el caso del italiano José Foradori y de uno de los precursores chilenos en este sentido, además recientemente revalorizado, Alejandro Fauré⁴³. Ambos artistas fueron los máximos responsables de ornar la revista *Chile Ilustrado*, aparecida en 1902, magnífico testimonio modernista. Fauré también ilustraría en *Noticias Gráficas* (1903), mientras que a Foradori lo veremos en *La Ilustración* (1905) dando rienda suelta a un repertorio *floreal*, cubiertas en las que deja impregnado un claro gusto por el japonismo⁴⁴.

Alejandro Fauré. Cubierta de *Chile Ilustrado* #9 (abril de 1903). Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

José Foradori. Cubierta de *Chile Ilustrado* #27 (octubre de 1904). Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.



Raúl Pro (ilustrador). Félix del Valle. *Prosas poemáticas*. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1921. Colección MLR.

Entre los ilustradores chilenos posteriores, sobresalen algunas figuras de las que en este momento solamente estamos en condiciones de esbozar sus trayectorias muy brevemente, considerando importante, de cara a la construcción de ciertos capítulos de la modernidad chilena, indagar más en su obra e incorporarlos a dichas sendas con peso propio. En este sentido brilla con luz propia Luis Meléndez Ortiz, al que conocemos fundamentalmente por libros ilustrados, como la edición chilena de las *Rubaiyats* (1927) de Omar Khayyam⁴⁵, traducida por Enrique Ponce de la versión inglesa de Edward Fitz-Gerald; las *Primicias de "Oro de Indias"* de José Santos Chocano⁴⁶, publicadas a principios de los 30; la cubierta *decó* del libro *Desde lejos. Crónicas de fe y de arte* (1930) de Francisco Donoso, entre otros. De fechas muy posteriores a estas producciones, data un relieve escultórico ejecutado por Meléndez, mural que da nombre al Edificio de los Elefantes (Estados Unidos 237 esquina Namur), en el barrio del Parque Forestal en Santiago. En el mismo edificio Meléndez realizó otro mural en el hall de entrada aun más modernista que el anterior:

A la misma época pertenece Alfredo Molina La-Hitte, de reconocida labor sobre todo como fotógrafo retratista, pero que desarrolló tareas de escenógrafo en el teatro Peláez de Talcahuano y fue un estupendo ilustrador modernista en los



Alfredo Molina La-Hitte (ilustrador). María Rosa González. *Samaritana*. Santiago, Editorial Nascimento, 1924. Colección MLR.

años 20. Quedan testimonios de su aporte como ilustrador en libros de la talla de *Samaritana* (1924) de María Rosa González, o la cubierta de la novela *Confesiones de una profesora* (1930) de Rafael Maluenda. Molina La-Hitte transita con pie firme hacia la vanguardia, como lo demuestra en la tapa e ilustraciones de *La niña de la prisión* (1928), primer libro de cuentos de Luis Enrique Délano, una expresión vanguardista que se acentuó en otros ilustradores de la época como Huelén, hijo del prestigioso pintor chileno Juan Francisco González, que inclusive se adaptará a visiones simbolistas para encajar junto a Meléndez en las citadas *Primicias* de Santos Chocano del cual participó.

Meléndez, Molina La-Hitte y Huelén no son más que tres puntas de las que en algún momento será oportuno tirar, dado que su estudio abrirá nuevas puertas a la comprensión de la modernidad artística en el ámbito chileno. Nombres como los de Pedro Sienna, Estrada Gómez, Jorge Délano (quien también firmaba como Coke), Francisco Donoso, Pedro Olmos y otros muchos, merecen una revisión en sus trayectorias como ilustradores.

ESCENARIOS COSTUMBRISTAS ATRAVESADOS POR EL SIMBOLISMO

La modernidad del colombiano Coriolano Leudo

Dentro de la modernidad colombiana, un breve apartado debe asignarse a la obra del pintor y dibujante Coriolano Leudo, que transitará varias de las sendas establecidas en este ensayo, y en especial el dibujo de tintes modernizantes, que mezclará con ciertas estéticas provenientes del regionalismo español a lo Zuloaga. Se iniciará en la pintura con Domingo Moreno Otero,

y poco antes del Centenario, en 1909, realizará un viaje casi iniciático, con rumbo a Venezuela y varios países centroamericanos, en calidad de escenógrafo de una compañía teatral, experiencia que complementará luego con tareas en los campos de la publicidad y la ilustración gráfica (sobre todo las de la reputada revista *Cromos*).

Como varios de los artistas de su época, Leudo partirá a la aventura europea. En 1913 emprende viaje a Madrid y se enrola como estudiante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ya desde entonces —y lo sería también en los años 20— tenía ganado prestigio para los jóvenes colombianos que optaban por la enseñanza reglada, por sobre las de las academias parisinas o italianas. De todas formas Leudo pasaría por París. De esta época y de los años siguientes datan una serie de paisajes oscuros, con alto grado de invención, mayoritariamente versiones diferentes de los *Nocturnos* del poeta José Asunción Silva, cuyo misterio le acercan al sentir simbolista. Así también lo hizo el venezolano Abdón Pinto, seguidor espiritual de Silva, y del grupo que, en Caracas, en aquellos años, visitaba junto a Ferdinandov el Cementerio de los Hijos de Dios, del que Pinto dejaría varias representaciones.

Dentro de lo “simbólico” en la obra de Coriolano Leudo, indudablemente su pieza cumbre será el tríptico *Madre Tierra* (c. 1916), de grandes dimensiones, que no es más que una teatralización del ciclo de la vida, tema caro a la pintura de época virreinal. Gustavo Santos, en visión de la época, la describirá así:

La Madre Tierra es la última y quizás la más importante obra de Leudo. Una mujer de ojos salvajes y melancólicos, preside, en medio de un paisaje sombrío, el desarrollo de la vida humana... Del otro lado la humanidad llega... Una marcha fúnebre acompaña su paso lento, fatigado, abrumado! Un pobre anciano parece volver gozoso a la Madre Tierra; un filósofo camina hacia ella, con paso indiferente; una novia con una flor roja en el pecho, emblema de amor inextinguible,

*llega melancólica; una madre solloza desesperadamente; heroico y altivo un militar avanza en un sueño de gloria... y detrás de ellos la multitud interminable aguarda rumorosa el turno fatal... es quizás la primera obra pictórica colombiana de importancia que se inspira en un problema filosófico*⁴⁷.

Nicolás Ferdinandov. Una efímera modernidad simbolista en Venezuela

Una de las exposiciones más recordadas de la historia del arte venezolano es la colectiva que llevaron a cabo en 1920 el ruso Nicolás Ferdinandov junto a dos artistas que en ese momento



le seguían en sus estéticas *nouveau* como Rafael Monasterios y Armando Reverón, además de Federico Brandt y Antonio Edmundo Monsanto. A la muestra se la recuerda como una de las primeras “modernas” no sólo en cuanto al tenor de ciertas obras sino a la concepción museográfica, planteada en este caso por Ferdinandov, añadiendo ambientación musical, efectos lumínicos, colorido de los muros de acuerdo con el cromatismo de las obras exhibidas, según quien fuera el artista, adecuando el espacio a partir de la propia naturaleza de las obras, lo que, como destaca Simón Noriega, convertía al ruso “en nuestro primer museógrafo y en nuestro primer curador moderno”⁴⁸. Como otro gesto de modernidad puede señalarse el que ninguno de los cuadros de Ferdinandov llevaba un nombre que lo identificase.

Indudablemente en cualquier recorrido por el arte simbolista en Venezuela el nombre de Ferdinandov calza por méritos propios, y la citada exposición en la Universidad de Caracas fue el escenario en donde mejor quedó reflejado ese quehacer. Poco antes de la inauguración, el escritor José Juan Tablada publicaba una nota que anticipaba la muestra, destacando del ruso no solamente su lenguaje *Art Nouveau*, sino también su versatilidad, ya que a sus acuarelas sumaba diseños arquitectónicos (entre ellos un salón de bailes de carnaval), trazados de jardines, piezas de orfebrería, escenografías e ilustraciones entre otros aspectos, que quedarían recogidos en la exhibición. Respecto de las acuarelas (también trabajó el gouache), es notoria, en los paisajes, la impronta dejada por el arte japonés tanto en elementos particulares como en el sabor global del conjunto. Afortunadamente, varios se conservan en la Fundación Museos Nacionales, en Caracas, al igual que un álbum de 1921 con más de setenta diseños de orfebrería.

Algunos títulos de las obras presentadas por Ferdinandov hablan a las claras de su tendencia: *El jardín alucinado*, *Fantasías submarinas*, *El reino de la noche*, *El bosque de los recuerdos*, *El palacio del futuro*, *El pájaro azul* (conjunto de ilustraciones para el libro homónimo de Mauricio Maeterlinck), *Capilla del Angelus*, *El Palacio de la reina de la noche*. De éste último, el crítico Fernando Paz Castillo decía: “En él ha conseguido, perfectamente, el elemento maeterlinckiano de misterio, de cosa rara...”⁴⁹, agregando en otra nota: “Ferdinandov orienta el espíritu hacia cumbres de poesía y belleza, sacándolo de las visiones cotidianas, del dolor de vivir, transportándolo, siquiera unos instantes, a las regiones del ensueño”⁵⁰.

Otro de los críticos destacados de la época, Enrique Planchart, resaltaba de *El jardín alucinado* que bien

Armando Reverón. *Procesión de la Virgen en El Valle* (1920). Óleo sobre lienzo, 62,7 x 69,3 cm. Colección privada.

*podiera ser una ilustración de Verlaine, es Pierrot que, sorprendido, ve aparecérsese en el borde de una fuente, bajo el cielo estrellado y entre los grandes árboles, la desnuda enmascarada y el pavo real simbólico. El cuadro tiene una riqueza de colores verdaderamente oriental...*⁵¹.

En 1922 Ferdinandov partiría a Curazao, en donde fallecería en 1925 de tuberculosis, no sin antes dejar testimonios tan notables como las decoraciones de la sala de reuniones de la villa privada de Elías M. Penso (luego Club Chino) en Scharlooweg, realizadas el año anterior; y uno de los escasos testimonios de su labor como decorador interiorista.

Algunas sendas ecuatorianas

Si bien el presente proyecto se plantea desde Ecuador; y tanto en la muestra como en el presente libro-catálogo se desarrollan extensa y profundamente los temas vinculados al Simbolismo y Modernismo en este país, consideramos oportuno incluir aquí una mención, casi sintética diríamos, que situara unas notas ecuatorianas dentro de este discurso continental que venimos trazando.

Fecha clave marcada en la historiografía del arte ecuatoriano contemporáneo es la de 1912 con la irrupción del francés Paul Bar que traerá aires impresionistas y posimpresionistas, junto a un concepto moderno del paisaje y del decorativismo, a un ámbito marcadamente academicista. Como diría Jorge A. Diez, hablando de Quito: "Por entonces, en esta ciudad pueblerina, que no sufría aun el latigazo de las consecuencias de la conflagración europea, se hablaba ya mucho de 'decadentismo' y de 'modernismo', sin acertar a comprender el contenido de estas palabras"⁵². Esto se explica también en parte por la injerencia que las vertientes esteticistas finiseculares habían alcanzado en la literatura, provocando la reacción de las artes plásticas en dicho sentido. Como decía José Alfredo Llerena, los literatos ecuatorianos "habían vivido hasta antes con su mente en otras latitudes, pero sin mirar la casa propia; hubo

quienes escribieron novelas que 'sucedian' en París, sin haber salido nunca del Ecuador"⁵³.

Junto a Bar; y al escultor italiano Luigi Cassadio, se dará en esos años una renovación artística de la que se verá beneficiada una generación de artistas integrada entre otros por Camilo Egas, Víctor Mideros, Nicolás Delgado, José Abraham Moscoso (autor de la estupenda *Cleopatra* de 1920 que se conserva en el Museo Kingman) o Pedro León. Todos ellos se dedicarán no solamente a la pintura, cada uno desde su óptica, sino también a la ilustración gráfica, que será una vía que les permitirá mayor innovación.

Camilo Egas, quien había manifestado pioneramente en sus obras, como lo señaló Trinidad Pérez⁵⁴, una tendencia a idealizar el indio ecuatoriano (la litografía *Idilio indiano* en 1909, *Las floristas* de 1916 o *El Sanjuanito* de 1917), tendrá un punto de apoyo importante en Jacinto Jijón y Caamaño, quien continuaría la obra arqueologista de González Suárez en la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos y quien será uno de sus primeros mecenas adquiriéndole algunas obras, además de encargarle 14 lienzos para su biblioteca en 1926⁵⁵.

La visión de Egas no será la de un documentalista a la manera de los artistas del XIX sino que tenderá a una dignificación estética de la figura del indio, a buscar el "alma de la raza" como señalaban habitualmente los críticos de la época, en la línea que lo harían José Sabogal en Perú o Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia. Esta senda simbolista buscará entronques en Italia, pautas para enriquecerlas, y allí Egas reconocerá como uno de sus referentes a una de las grandes figuras de la renovación escultórica en el cambio de siglo, paradigma del *liberty*, Leonardo Bistolfi. Dispuso transitar en su obra sendas simbolistas y mitológicas, aunque ganando paulatinamente lenguajes estéticos más innovadores que otros congéneres. Esto se puede apreciar perfectamente en las escenas de unas grandes obras inconclusas, con ninfas y sátiros, que realiza en 1927 (hoy en el Museo Nacional del Ecuador).

En el caso de Mideros, entrevistado a principios de 1919 por Xiro Varela, dejaba establecido como sus referentes a los españoles Zuloaga, Sorolla y Anglada Camarasa, y en especial éste y su sentido decorativista. Relata Varela que, al visitar su taller; le llamó la atención un cuadro de figuras, "en un fondo de la ciudad nocturna, iluminada por una azuleja claridad de luna, que da al conjunto un aspecto bellísimo de poesía y romanticismo", al que titularía *Los bohemios*⁵⁶; título y descripción nos revelan una sustancia modernista y romántica previa a su viaje a Europa.

En la nota también se cita a dos ibarreños, Rafael Troya y Luis Toromoreno, quienes introdujeron a Mideros en el paisajismo. Desde 1916, Toromoreno se radicó en Bolivia tras haber viajado como pintor escenógrafo en la Compañía Fábregas. Realizaría allí obras de trascendencia como las pinturas del Teatro Palais Concert de Oruro (1920), seis pinturas murales verticales, de claro sentido alegórico (alguno con paisajes simbolistas de fondo), en donde no faltan las referencias a egregios de su época como el poeta Rubén Darío o la bailarina rusa Ana Pavlova. Luego retornaría a Ecuador; se radicaría en Cuenca y continuaría por los derroteros modernistas.



Luis Toromoreno (ilustrador). César Andrade y Cordero. *Barro de siglos. Cuentos*. Cuenca, Indoamérica, 1932. Colección MLR.

LO INDÍGENA SIMBOLIZADO UNA VERTIENTE PRO-PIAMENTE AMERICANA

Alfredo Guido, artista integral en la Argentina⁵⁷

En apartados anteriores hicimos referencia al artista rosarino Alfredo Guido, imbricado en el proceso de las artes decorativas y en la promoción del arte de temática indígena, labor en la que se expresó a través de la ilustración de revistas, de la realización de muebles indigenistas —sólo, con José Gerbino o, más adelante, con Luis C. Rovatti—, de sus aguafuertes con temáticas recogidas durante sus viajes al altiplano peruano-boliviano a principios de los años veinte, de óleos como *Chola desnuda*, con el que se coronó en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, en 1924, y varias pinturas murales pocos años después.



Alfredo Guido (ilustrador). Diploma del VI Salón. Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Aguafuerte, 52 x 38 cm. Buenos Aires, 1923. Colección MLR.

Su papel como ilustrador, ineludible en el espectro nacional y continental, contempla una doble huella, por un lado el Simbolismo a lo Aubrey Beardsley y otros estetas y decadentes europeos de entre siglos, a lo cual hemos hecho somera referencia en el apartado anterior; y por otro, el decorativismo indigenista, que desarrolló fundamentalmente en las páginas de *Plus Ultra* y de *La Revista de "El Círculo"*, del Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono, que codirigiría junto a Fernando Lemmerich Muñoz. *Páginas de Bolivia* (1928), libro de Horacio Carrillo, quien fuera gobernador de Jujuy y ministro plenipotenciario en Bolivia, tendrá una de las pocas cubiertas indigenistas realizada por Guido. Fue también autor de una paradigmática ilustración reproducida en el libro de Ricardo Rojas *Eurindia* (1924), titulada *El templo de Eurindia*, que sintetizaba las dos claves centrales de la teoría de Rojas en cuanto al arte mestizo: "técnica europea" y "emoción americana". El original, una tinta sobre papel, se conserva en la Casa Museo Ricardo Rojas, en Buenos Aires.

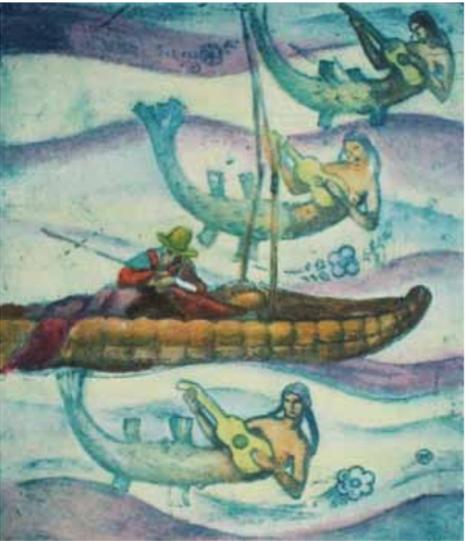
Las actividades de Alfredo Guido en la órbita de lo indigenista tienen su cenit en el periodo que va de 1918, cuando gana junto a Gerbino el primer premio del Salón Nacional de Artes Decorativas, hasta 1929 en que sus escenas sobre el campo argentino ornamentan el pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Entre esos dos hechos referenciales podemos ubicar a la citada *Chola desnuda*, a la que el crítico español José Francés se referiría como,

*curioso tipo este femenino en que hallamos una reminiscencia andaluza bajo la melancolía de sus rasgos de india y que, como la andaluza, sugiere la idea de la voluptuosidad casi mística, de la extraña fusión entre la imagen suntuosa de los altares aromados de las flores sensuales del Sur y la mocita de las rejas floridas y los patios de umbrátil frescura*⁵⁸.

Razones tendría José Francés ante la visión de la *Chola* para traer a colación el recuerdo de lo andaluz. Indudablemente la

estética de pintores españoles del momento, en especial de Ignacio Zuloaga y quizá más aún, del simbolista Julio Romero de Torres, admirado en la Argentina, latía en la conciencia de Guido.

Dentro del intercambio hispano-argentino se encuadró también la exposición de "aguafuertes bolivianas" que Guido había presentado bajo el título "Motivos del Altiplano. Bolivia" en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1923, y que mostraría también en el Salón de Otoño de 1924, en Madrid. En 1930, en Rosario, publicaría *Aguafuertes del Altiplano*, una carpeta de tan sólo 15 ejemplares compuesta por dos series de quince aguafuertes impresos tanto en color como en blanco y negro. En varias deja ver una impronta simbolista, producto tanto de la formación estética del artista como de la recurrencia a mitologías altoperuanas.



Alfredo Guido. *Leyenda. De la carpeta Aguafuertes del Altiplano*. Rosario, 1930. Ejemplar N° 7 de una tirada de 15. Colección MLR.

Vinculamos esta producción a las pinturas decorativas realizadas para la casa de José Pedro Majorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba (1924)⁵⁹, actual Museo La Loma, pintadas por Guido poco después de retornar de sus itinerarios por el altiplano peruano-boliviano y en coincidencia con el premio en el Salón Nacional. Fueron sus temas *Idilio incásico*, *Huancaras* y *pinquillos*, *Un día de fiesta* y *Mercado del Altiplano*. *Principios del siglo XIX*, y en ellas se advierte una asombrosa cercanía estética con los aguafuertes ejecutados tras esos viajes y con las ilustraciones que venía publicando en la *Revista de “El Círculo”*, en Rosario.

Tras haber participado en la ornamentación del pabellón argentino de la Exposición de Sevilla en 1929, y ya durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de series de aguafuertes del Altiplano de las que Juan Zocchi⁶⁰ destacó “la alegría de vivir” que trasuntaban, en contraposición a “ese foso de tristeza... atado a un indigenismo sociológico y romanción”. “Está muy lejos de la tragedia”, apuntó el crítico, destacando asimismo “el triunfo espiritual” y la “armonía” de las obras de Guido.

Cecilio Guzmán de Rojas. “Indianismo” simbólico en Bolivia

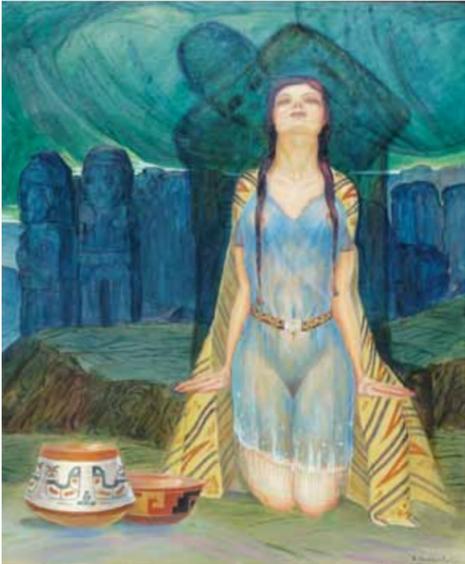
Cuando se analiza a fondo la pintura de temática indígena producida fundamentalmente desde los años 20 en la región andina, se hace evidente que se trata de testimonios plásticos que llevaban consigo cargas simbolistas, aun cuando ya los lenguajes y los intereses se alejaban gradualmente de aquella “pintura del alma” que había caracterizado al simbolismo europeo, y que es la que en estos ensayos hemos intentado instrumentar como límite. En el ámbito peruano, además de cierto Sabogal, bien hubieran cabido propuestas de Francisco González Gamarra, Felipe Cossío del Pomar o Mariano Fuentes Lira, interesantes autores que llegarían a acentuar lo metafórico hasta llegar a empalagosas composiciones.

En cuanto a Bolivia, los referentes “simbolistas” serán Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge De la Reza, ambos desde una óptica *indianista*, aunque el más notable terminará por ser Arturo Borda, autor de *Yatiri* (1918), un cuadro con significaciones

mitológicas más allá de su representación casi realista. Fue un artista que, tardíamente, en los años 40, realizará obras notabilísimas desde el punto de vista simbólico como las tituladas *Crítica de los ismos* y *triumfo del arte clásico* (1948), que se halla en el Museo Costumbrista de La Paz, o la *Alegoría de la perfección de las artes*, en colección particular:

Volviendo a Guzmán de Rojas, de origen potosino, conocemos que en 1918 se dirige a La Paz para perfeccionarse, lo que simplemente se convertiría en una escala, ya que el año siguiente marcha a España y se inscribe en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde su referente principal será el cordobés Julio Romero de Torres. Casi con seguridad influirá en su trayectoria su encuentro en España con el argentino Alfredo Guido quien exponía allí sus aguafuertes del Altiplano peruano-boliviano, y que sin duda le abrirá la mente en cuanto a la necesidad de mirar lo propio con un lenguaje estético contemporáneo. Ambos tendrían a su cargo, años después, decoraciones para los pabellones de sus respectivos países en la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁶¹.

La estancia europea se prolongará por toda una década y tras el retorno en 1929, Guzmán de Rojas expondrá sus producciones en las que podemos hallar parentescos con Guido y Romero de Torres, en la temática indigenista por un lado y la carga simbolista por otro. Lienzos como *El beso del ídolo* o *El triunfo de la naturaleza*, pintados y expuestos en España en 1928, marcarían una senda que iría *in crescendo* con otros lienzos del mismo tenor: La línea irá cobrando cada vez más protagonismo⁶², inmerso en una creciente estilización de las figuras, siempre alentado por la idea de “hacer arte nacional”. Al decir de Salazar Mostajo, las figuras indígenas de Guzmán de Rojas quedan al margen de cualquier realismo: sus mujeres carecen “de las deformaciones que son producto del trabajo esclavista: su vientre se contrae, los senos se hacen pequeños y turgentes, las caderas se estrechan, los rasgos se afinan...”; en cuanto al indio, en su pintura, comenta, “es un ente pasivo, inerte, exhibido como en una vitrina, como un bello espécimen... Es una raza fuerte pero mansa, de inocencia adámica, plena de juventud, sin problemas íntimos, sin interioridad⁶³.



Cecilio Guzmán de Rojas. El beso del ídolo (1926). Óleo sobre lienzo, 108 x 85 cm. Museo Casa de la Moneda, Potosí.

Algunas de esas obras, como *Mujeres andinas* (1932), un lienzo de más de cuatro metros de altura ejecutado para ornar el cine París de La Paz, testimonia el gran sentido decorativo de su obra, cuya brillantez y síntesis llega a veces a recordar a los peruanos Gonzáles Trujillo y Manuel Domingo Pantigoso en alguna de sus pautas. Ese mismo año estallarí la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay y a la cual Guzmán de Rojas marcharía, quedando abruptamente marginada de su producción esta línea de indianismo simbolista, arrumbada por trágicas escenas de la contienda⁶⁴.

En 1926, poco antes del retorno de Guzmán de Rojas de su experiencia europea, se había producido un hito en el arte boliviano con la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz, institución que, al decir de Salazar Mostajo, nacería “con el pecado original de su anacronismo”⁶⁵. En esos años, destacaría otro nombre, el de Jorge De la Reza, quien, junto a Guzmán de Rojas es de los artistas que recurrirá al drama escenográfico y el estereotipar al indígena como medio de expresión. Composiciones suyas como *La conquista* (1929) resultan reveladoras.

Trayectos “Bachué” en Colombia: Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo y José Domingo Rodríguez

En párrafos anteriores mencionamos la producción artística del colombiano Francisco Antonio Cano, su estancia en París en el entre siglo y su trayectoria en Medellín, en la que por diferentes rutas se fue diluyendo la carga de Simbolismo y *Art Nouveau* aprehendida en la capital francesa. Comentamos asimismo de su principal discípulo, el dibujante y luego eximio escultor Marco Tobón Mejía, de larga andadura en la Ciudad Luz.A una generación posterior de discípulos de Cano pertenecerá otro artista colombiano de trascendencia, el maestro santandereano Luis Alberto Acuña, perfeccionado como escultor en la Europa de los años 20, quien finalmente sería más conocido por su trayectoria pictórica.

En 1924 cuando Acuña llega a Europa, visita Alemania obedeciendo a su admiración por Anselm Feuerbach y por los Nazarenos. Allí esperaba seguramente encontrar, como diría Juan Fride, “un arte idealista, que era el suyo”. De ahí pasa a París, aunque en 1926 retornará a Alemania, para visitar Nüremberg, cautivado por Dürero, y conocer a fondo la obra de Holbein, Grünewald y Cranach. En 1928 el destino será Italia, y con ese viaje se compenetrará con los maestros del Alto Renacimiento⁶⁶.

En París, tomó contacto con los escultores Jean Boucher,Antoine Bourdelle y Paul Landowsky, estos dos últimos recordados en Latinoamérica por la realización de monumentos tan emblemáticos como el de *Carlos María de Alvear* (1926) en Buenos Aires, y el *Cristo Redentor* (1931) en Río de Janeiro, respectivamente. En 1927 Acuña pasaría a Madrid, vinculándose aVictorio Macho, de quien el año anterior se había publicado una lujosa monografía con reproducciones fotográficas de sus obras, no solamente las escultóricas sino también numerosos diseños y proyectos que mostraban a las claras su inclinaciones *decó*. Macho tendría una prolongada experiencia sudamericana a partir de los años 30, con varios monumentos de su autoría en Colombia (los de Belalcázar para Cali y Popayán, el de Rafael Uribe Uribe para Bogotá), y más adelante en Perú, donde se radicaría.



Rómulo Rozo. Detalles escultóricos indigenistas en una de las torres del Pabellón de Colombia, Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). (Foto del autor).

El vínculo deVictorio Macho con Colombia, previo al encuentro con Luis Alberto Acuña, venía, entre otros aspectos, por la permanencia en su taller; en 1924, de otro escultor que haría fama, Rómulo Rozo y que el año anterior había ingresado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Rozo participaría con cierto éxito en la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925, y al año siguiente crearía la iconografía escultórica de la diosa Bachué, que daría nombre a un grupo de artistas nacionalistas colombianos en los cuales Acuña se encuadraría como líder.Rozo se encargaría de la dirección artística del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a la que se ligarían otros artistas de su país como Domingo Moreno Otero y Miguel DíazVargas, éste último con una reconocida trayectoria en las líneas estéticas del hispanismo y autor; en esos mismos años, de varios paisajes y tipos costumbristas de Granada.

Otro escultor colombiano, José Domingo Rodríguez, seguiría itinerario con similitudes a los de Rozo y Acuña, y con ellos conformaría el núcleo duro del grupo Bachué, una agrupación de ideales comunes pero a la que finalmente le faltó cohesión para dejar una huella colectiva al margen de las caminos individuales que lo sustentaron. En 1927 pasó también por el taller deVictorio Macho, quien le ayudaría a desprenderse de la carga academicista que llevaba consigo. Bajo su influjo *decó* realizaría al año siguiente dos obras alegóricas salientes, el *Monumento a la aviación*, en la que representa un Ícaro caído de espaldas que se apoya en sus alas

abiertas, y *Eva*, que sería ampliamente elogiada en el Primer Salón de Artistas Colombianos en 1931, y que muestra “un desnudo femenino arrodillado sobre una serpiente que pasa ondulante entre sus piernas y se desliza por el vientre”⁶⁷. Las dos pautas señaladas, estética *art decó* y representación simbolista, las veremos en otros escultores colombianos de la misma generación como José Ramón Montejo y Ramón Barba, estudiados ambos por Álvaro Medina.

Pero volvamos a Luis Alberto Acuña, y a los años de su formación europea, en los que Medina señala el paso “del helenismo a lo Puvís de Chavannes patente en *Naso seduciendo a Dejanira* (1926) al tenebrismo español de *Muchacha de Galtzia* (1928 aprox.) y a la más pura academia de *Retrato de dama española* (1928)”⁶⁸. Juan Fride, al hablar de la primera de ellas, la vincula al idealismo de Feuerbach y brinda una interesante descripción:“Allí los pavos reales del fondo; los árboles de masas plásticas y desnudos de follaje; el centauro en su actitud tradicional, con la dulce doncella en el centro del cuadro, contienen ya el equilibrio y apacibilidad que caracteriza a toda su futura obra”. Agrega que el cuadro fue reproducido a toda página en la parisina *Revue Internationale* y vendido al Musée de Luxemburgo en 30.000 francos⁶⁹.

La huella simbolista y la estética *decó* asimilada junto a Macho, se impondrá en sus ilustraciones de principios de los 30 para la revista *Cromos*, en la que no faltarán las propuestas historicistas, tanto medievalistas como prehispanistas. Esta senda indianista marcaría su pintura a partir de entonces, en un decorativismo idealista comparable al simbolismo que Víctor Mideros, por las mismas fechas, aplicaba a sus representaciones religiosas. No debemos olvidar el paso, con notable repercusión a nivel artístico y de coleccionismo, del ecuatoriano por Bogotá y otras ciudades colombianas en 1940⁷⁰.

Dentro de una estética monumentalista muy propia de los años 30, estimulada en parte en el muralismo mexicano de gran irradiación continental, Acuña “no hizo sino parodiar los ritmos geométricos de las tallas de piedra, las ornamentaciones arquitectónicas, los objetos de adorno y los utensilios de la América prehispánica”⁷¹. Aplicó estos conceptos a sus estudios sobre las mitologías aborígenes colombianas, dotándolas además de un

peculiar colorido tropical, si se quiere barroquizante, que bien

se podría comparar con el que décadas atrás había desarrollado el uruguayo Carlos Alberto Castellanos en el tratamiento estético de sus motivos míticos.

Acuña transitó, como hemos comentado, por la ilustración gráfica.

Haría lo propio respecto de la escultura monumental. Ejemplos al canto: el monumento a Rafael Pombo en 1933; a los próceres caleños en 1935; el funerario del general Benjamín Herrera al año siguiente; el monumento a Diego Uribe en 1937; y poco después la estatua yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada para la Catedral metropolitana, entre otros. Hacia 1938, año del IV centenario de la fundación de Bogotá, acentuará su faceta pictórica con las grandes composiciones inspiradas en la raza chibcha, de

tinte épico, como las representaciones de las divinidades Bachué o Chiminigagua⁷², una práctica que prolongará a lo largo de su vida y que tiene otros momentos destacados de realización tardía

como el mural *Los dioses tutelares de los chibchas* (1974), ubicado en el hall principal del bogotano Hotel Tequendama.

NOTAS

^[1] Salvador Albiñana, (coord.), México ilustrado, 1920-1950, México, RM Editores, 2010.

^[2] Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, Temas de la Academia, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

^[3] Beatriz Sogbe, Emilio Boggio (1857-1920), Caracas, El Nacional, 2008.

^[4] Alberto Junyent, Emilio Boggio, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.

^[5] Juan Calzadilla, “Emilio Boggio”, en: VVAA, Pintores venezolanos, Vol.I, Caracas, Ediciones Edime, 1969, pp. 121-123.

^[6] Marco Tobón Mejía, “Jean Paul Laurens (a su discípulo Francisco A. Cano)”, El Gráfico, # 899 (marzo de 1921), en: Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002, p. 11.

^[7] Ibid., p. 22.

^[8] Juan Camilo Escobar Villegas, Francisco Antonio Cano. Creando cerebros, Medellín, Museo de Antioquia, Medellín, 2008, p. 20.

^[9] No solamente en los últimos tiempos; podemos señalar el libro de Frederico Barata: Eliseu Visconti e seu tempo, Río de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944, obra de gran formato con apartado dedicado a las artes decorativas; y la exposición retrospectiva que se le dedicó a Visconti en el marco de la II Bienal de São Paulo (1953).

^[10] Angyone Costa, A inquietação das abelhas, Río de Janeiro,

Pimenta de Mello & Cía., 1927, pp. 155-165.

^[11] Walter Zanini, História geral da arte no Brasil, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 444. Una nota aclaratoria: los marajoara son diseños prehispánicos de la isla de Marajó en el Amazonas brasileño.

^[12] Jose Maria Dos Reis Junior, História da pintura no Brasil, São Paulo, Editora “Leia”, 1944, p. 366 y lám. 217.

^[13] Ibid., p. 293.

^[14] Ver: Valéria Ochoa Oliveira, A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas, , Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

^[15] Conservada en la Biblioteca Nacional de España, la dimos a conocer en la exposición celebrada en dicha institución, entre abril y agosto de 2011, América Latina 1810-2010. 200 años de historias.

^[16] María Isabel Baldassare, “La vida artística de Mario A. Canale”, en: Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 45.

^[17] Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; y Laura Malosetti Costa, (coord.), Primeros modernos en Buenos Aires, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

^[18] Podemos citar por caso: Irma Arestizábal, (coord.), Eliseu Visconti e a arte decorativa, Río de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983; Rafael Cardoso, (coord.), Eliseu Visconti. Arte e design, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008; Mirian Seraphin, Eliseu Visconti. A modernidade antecipada, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

^[19] El cartel, bajo el lema Briomel (anagramable con “Belmiro”), se conserva hoy en el Museu Comarcal de la Garrotxa, en Olot (Gerona, España). Antoni Monturiol i Sanés, (coord.), Els concursos de cartells dels Cigarrillos París, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995, p. 92. Belmiro fue un eximio caricaturista, otro de los artistas brasileños de aquella generación premodernista que, si bien cuenta con alguna monografía de cierta importancia - José María Dos Reis Junior, Belmiro de Almeida, 1858-1935, São Paulo, Edições Pinakotheke, 1984-, bien valdría revisar su trayectoria a partir de nuevos discursos historiográficos.

^[20] También podríamos citar a Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), estupendo dibujante y grabador simbolista de alto voltaje erótico y “satánico”, como diría Zanini, radicado desde adolescente en Europa, en 1892, y que desarrolló casi toda su labor entre París y Bruselas, donde falleció en 1910. Ver: O desejo na Academia 1847-1916, , São Paulo , Pinacoteca do Estado, 1991, pp. 74-83.

^[21] Este proceso es recogido en: Margarida Cintra Gordinho, (ed.), Gráfica. Arte e indústria no Brasil, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991. De esta obra hay una segunda edición ampliada, del año 2003. También remitimos a: José E. Mindlin, “Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945”, The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945, # 21 (Miami, 1995): 60-85.

^[22] Ver Santiago Londoño Vélez, La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, pp. 81-86.

^[23] Jorge Cárdenas, Vida y obra de Marco Tobón Mejía, Medellín, Museo de Antioquia, 1987, pp. 41-42.

^[24] Estos textos, con ligeras variantes, son un extracto de nuestro ensayo “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, en: Temas de la academia, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

^[25] VVAA, The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930, London, Scala, 2007.

^[26] Lorenzo Jaime Amengual, Alejandro Sirio, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

^[27] Jorge A. Diez, La pintura moderna, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

^[28] José Francés, “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”, El Año Artístico (Madrid, 1924): 367.

^[29] Raquel Pereda, Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.

^[30] Gabriel Peluffo, El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 8.

^[31] José Mora Guarnido, “La inquietud y la aspiración de Federico Lanau”, La Pluma, año II, # 5 (Montevideo, 1928): 96.

^[32] Gabiel Peluffo, El grabado y la ilustración, p. 9.

^[33] Al respecto, recomendamos: Raúl Rivera Escobar, Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931), Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

^[34] Edición de 400 ejemplares numerados.

^[35] Piedade Epstein Grinberg, Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete, São Paulo, Metalivros, 2005.

^[36] David Alfaro Siqueiros, Dibujos lineales en estilo art nouveau, México, Editorial Libros de México-Editorial Domés, 1984; VVAA, Siqueiros. Primeras obras: Neoimpresionismo y art nouveau, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,1996.

^[37] Piedade Epstein Grinberg, Di Cavalcanti, 2005.

^[38] María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”, en: Xavier Bonilla, (coord.), Historia del humor gráfico en el Ecuador, Lleida, Editorial Milenio, 2009, p. 44.

^[39] Alonso Quijano, “Por el arte nacional”, Caricatura, año I, #10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

^[40] En el número 4 de la revista, 1º de enero de 1919.

^[41] “Valse triste, por Jean Sibelius”, Caricatura, año I, # 10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

^[42] Jorge A. Diez, La pintura moderna en el Ecuador, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, p. 22.

^[43] Mariana Muñoz Hauer y María Fernanda Villalobos Fauré, Alejandro Fauré. Obra gráfica, Santiago, Ocholibros Editores, 2009.

^[44] Un amplio recorrido por la obra de estos artistas y otras del periodo puede verse en: Felipe Antonio Bruna Pouchucq, Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones, Santiago, Pehuén Editores, 2010.

^[45] Las ilustraciones de Menéndez ornarían la edición colombiana del mismo libro, hecha por Enrique Uribe White entre finales de los 30 y principios de los 40.

^[46] El libro Alma América (1906) de Santos Chocano, con ilustraciones modernistas de un joven Juan Gris, fue uno de los primeros libros de estas estéticas que circularon profusamente a lo largo y ancho del continente americano.

^[47] Gustavo Santos, “Coriolano Leudo”, Cromos, vol. II, # 31 (Bogotá, 19 de agosto de 1916), en: Eduardo Serrano, La Escuela de la Sabana, Bogotá, Museo de Arte Moderno/Novus Ediciones, 1990. p. 134.

^[48] Simón Noriega, Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002, pp. 78-81.

^[49] Fernando Paz Castillo, “Nicolás Ferdinandov”, El Nuevo Diario, Caracas, 26 de febrero de 1920, en: Simón Noriega, Al filo de los años veinte, p. 84.

^[50] Ibid., p. 162.

^[51] Enrique Planchart, “Nicolás Alexeevich Ferdinándov”, Caracas, Actualidades, 8 de febrero de 1920, en: Ibid., p. 156.

^[52] Jorge A. Diez, La pintura moderna, p. 10.

^[53] José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 11.

^[54] Trinidad Pérez, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)”, en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.

^[55] Hernán Crespo Toral et. al., Camilo Egas, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.

^[56] Xiro Varela, “Nuestros artistas. Víctor Mideros”, Caricatura, Año I, #6 (Quito, 9 de enero de 1919).

^[57] Estos textos, con ciertas variantes, son extractos de escritos nuestros incluidos en: Elizabeth Kuon et al., Cuzco-Buenos Aires., Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.

^[58] José Francés, “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”, El Año Artístico, (Madrid, 1924): 365.

^[59] Graciela Scocco, “Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna”, en: VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Buenos Aires, 2006, pp. 227-228.

^[60] Juan Zocchi, “Un artista y su hora”, La Nación, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

^[61] Otro encuentro seguro entre Guzmán de Rojas y Guido se produce en La Paz en 1936; conservamos en nuestra biblioteca un ejemplar del libro Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea (1934) del mexicano Luis G. Serrano, que el boliviano regala y dedica a su colega argentino.

^[62] Salazar Mostajo alude al influjo del japonés Foujita.

^[63] Carlos Salazar Mostajo, La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico, La Paz, Librería Editorial “Juventud”, 1989, p. 64.

^[64] Pedro Querejazu, “La pintura boliviana del siglo XX”, en: Pintura boliviana del siglo XX, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989, pp. 21-23.

^[65] Carlos Salazar Mostajo, La pintura contemporánea de Bolivia, p. 56.

^[66] Juan Fride, Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946, pp. 18-21.

^[67] Alvaro Medina, El arte colombiano de los años veinte y treinta, Bogotá, Colcultura, 1995, p. 66.

^[68] Ibid., p. 128.

^[69] Juan Fride, Luis Alberto Acuña, p. 20.

^[70] Mideros en Colombia, 1940, Quito, Editorial El Comercio, 1940.

^[71] Alvaro Medina, El arte colombiano de los años veinte y treinta, p. 134.

^[72] Cristina Salazar et al., Acuña, pintor colombiano, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988, pp. 109-110.

BIBLIOGRAFÍA

Albiñana, Salvador, (coord.), México ilustrado, 1920-1950, México, RM Editores, 2010.

Amengual, Lorenzo Jaime, Alejandro Sirio, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

Arango Restrepo, Sofía y Alba Gutiérrez Gómez, Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

Arestizábal, Irma, (coord.), Eliseu Visconti e a Arte Decorativa, Río de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983.

Baldassare, María Isabel, “La vida artística de Mario A. Canale”, en: Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
Barata, Frederico, Eliseu Visconti e seu tempo, Río de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

Bedoya, María Elena, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”, en: Xavier Bonilla, (coord.), Historia del humor gráfico en el Ecuador, Lleida, Editorial Milenio, 2009.

Bruna Pouchucq, Felipe Antonio, Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones, Santiago, Pehuén Editores, 2010.

Calzadilla, Juan, “Emilio Boggio”, en: VVAA, Pintores venezolanos, vol.1, Caracas, Ediciones Edime,1969.
Cárdenas, Jorge, Vida y obra de Marco Tobón Mejía, Medellín, Museo de Antioquia, 1987.

Cardoso, Rafael, (coord.), Eliseu Visconti. Arte e Design, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008.
Cintra Gordinho, Margarida, (ed.), Gráfica. Arte e indústria no Brasil, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991.

Costa, Angyone, A inquietação das abelhas, Río de Janeiro, Pimenta de Mello & Cía., 1927.

Crespo Toral, Hernán, et al., Camilo Egas, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.

Diez, Jorge A., La pintura moderna en el Ecuador, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.

Dos Reis Júnior, José María, História da pintura no Brasil, São Paulo, Editora “Leia”, 1944.

-----, Belmiro de Almeida, 1858-1935, São Paulo, Edições Pinakotheke, 1984.

Epstein Grinberg, Piedade, Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete, São Paulo, Metalivros, 2005.

Escobar Villegas, Juan Camilo, Francisco Antonio Cano. Creando cerebros, Medellín, Museo de Antioquia, 2008.

España, José de, Alfredo Guido, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.
Fride, Juan, Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946.

67 Alvaro Medina, El arte colombiano de los años veinte y treinta, Bogotá, Colcultura, 1995, p. 66.

68 Ibid., p. 128.

69 Juan Fride, Luis Alberto Acuña, p. 20.
70 Mideros en Colombia, 1940, Quito, Editorial El Comercio, 1940.
71 Alvaro Medina, El arte colombiano de los años veinte y treinta, p. 134.

72 Cristina Salazar et al., Acuña, pintor colombiano, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988, pp. 109-110.
-----, “Alejandro Sirio en Buenos Aires. Arte y cosmopolitismo”, en: La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela, 1908-2008. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008.

-----, “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, en: Temas de la academia, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.
----- y Pedro Pérez Herrero, (coords.), América Latina 1810-2010. 200 años de historias, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.

Junyent, Alberto, Emilio Boggio, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.

Londoño Vélez, Santiago, La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.

Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.

Malosetti Costa, Laura, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

-----, (coord.), Primeros modernos en Buenos Aires, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

Medina, Alvaro, El arte colombiano de los años veinte y treinta, Bogotá, Colcultura, 1995.

Milliet de Oliveira, María Alice, “A pintura e o desejo”, en: O desejo na Academia 1847-1916, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

Mindlin, José E., “Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945”, The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945, # 21 (Miami, 1995): 60-85.

Monturiol i Sanes, Antoni, (coord.), Els concursos de cartells dels Cigarrillos París, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995.

Muñoz Hauer, Mariana y María Fernanda Villalobos Fauré, Alejandro Fauré. Obra gráfica, Santiago, Ocholibros Editores, 2009.

Noriega, Simón, Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002.

O desejo na Academia 1847-1916, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

Ochoa Oliveira, Valéria, A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas, Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

Peluffo, Gabriel, El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003.

Pereda, Raquel, Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.

Pérez, Trinidad, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)”, en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.

Querejazu, Pedro, “La pintura boliviana del siglo XX”, en: Pintura boliviana del siglo XX, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.

Rivera Escobar, Raúl, Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931), Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

Salazar, Cristina et al., Acuña, pintor colombiano, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988.

Salazar Mostajo, Carlos, La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico, La Paz, Librería Editorial “Juventud”, 1989.

Scocco, Graciela, “Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna”, en: VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Buenos Aires, 2006.

Seraphin, Mirian, Eliseu Visconti. A modernidade antecipada, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

Serrano, Eduardo, La Escuela de la Sabana, Bogotá, Museo de Arte Moderno/Novus Ediciones, 1990.

Sogbe, Beatriz, Emilio Boggio (1857-1920), Caracas, El Nacional, 2008.
VVAA, The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930, London, Scala, 2007.

Zanini, Walter, História Geral da Arte no Brasil, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

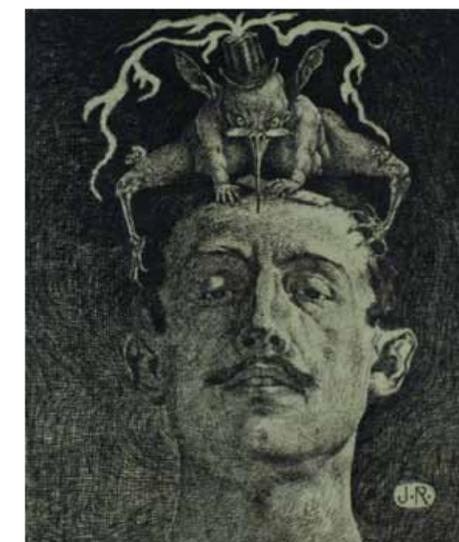


EL SIMBOLISMO EN MÉXICO

Fausto Ramírez

El Simbolismo surge en México en la última década del siglo XIX: 1898 resulta una fecha clave. Es el año en que empieza a publicarse la *Revista Moderna* (1898-1911), que habrá de convertirse en vocero representativo del Modernismo en Hispanoamérica, y adquirirá celebridad notoria merced, entre otras razones, a las ilustraciones de Julio Ruelas (1870-1907)¹. En aquel año se organizó también la que sería la última de las exposiciones que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron por sede a la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos): la vigésimotercera exposición cuya inauguración se pospuso, por problemas de último momento, hasta enero de 1899. En las salas de esta muestra multitudinaria, donde por primera y única ocasión alternaron artistas nacionales y españoles, el público mexicano se enfrentó a las creaciones de los por entonces neófitos escultores Fidencio Nava (1869-1938) y Enrique Guerra (1871-1943), tocadas por el simbolismo rodiniano propio del fin de siglo, introducido a México por Jesús Contreras (1866-1902); y de los pintores Germán Gedovius (1867-1937) y Julio Ruelas, quienes habían completado su formación profesional en Munich y Karlsruhe, donde asimilaron los muy carnales modos expresivos del simbolismo germánico à la *Boecklin*². Pese a los predecibles anatemas de críticos tradicionalistas, las modernas formas de expresión llegarían a aclimatarse en el propio ámbito académico al correr de unos cuantos años, cuando en 1903 Gedovius y Ruelas fueron incorporados al claustro profesoral de la Escuela³.

En septiembre de 1910, el régimen dictatorial de Porfirio Díaz celebró con fiestas muy rumbosas el Centenario de la Independencia de México, como una suerte de apoteosis triunfalista de los logros obtenidos luego de más de treinta años de paz y bajo la doble consigna de "orden y progreso" y "poca política y mucha administración". Entre los múltiples eventos organizados con tal motivo, tuvo lugar una importante exposición de artistas mexicanos en patio y salones de la Escuela de Bellas Artes⁴. La mayor parte de los exponentes fueron



Julio Ruelas. *La crítica* (1907).
Aguafuerte, 19 x 15 cm. Museo
Nacional de Arte, México.

alumnos y profesores del plantel, algunos artistas simpatizantes, ajenos al establecimiento incorporados por los organizadores; entre otros, concurrieron con sus obras los estudiantes que hasta aquel año miliar habían estado pensionados en Europa, "perfeccionando" sus estudios. Pues bien, lo que en aquella muestra prevalecía eran obras impregnadas de los principios estéticos simbolistas. Podría afirmarse que para estas fechas el Simbolismo había llegado a ser el estilo dominante en el propio recinto académico, mechado con expresiones tardías de un impresionismo con ribetes "primitivistas" y algunas otras alineadas con el naturalismo.

Lo que la exposición de 1910 también puso en evidencia era que los asuntos de carácter "cosmopolita", que dieron materia a las reflexiones plásticas de Contreras, Ruelas, Gedovius y Alberto Fuster (1870-1922), es decir; a los simbolistas de la primera hora, así como a los jóvenes pensionados recién desembarcados de Europa —Diego Rivera (1886-1957), Roberto Montenegro

(1887-1968), Ángel Zárraga (1887-1946)— estaban siendo desplazados, en la obra de los artistas locales, por una temática enraizada en la iconografía "propia" (leyendas y mitos, figuras y paisajes nacionales), sin perder por ello el sello Simbolista. Un fenómeno adicional fue que dentro del simbolismo internacional, en las expresiones de países como Finlandia, Polonia y otros que, por problemas políticos o de otra índole, requerían afirmar su identidad nacional⁵.

Lo mismo podría decirse en el caso de España, con cuyas expresiones artísticas los mexicanos acabaron por reconocer de nuevo una afinidad profunda. No hay duda de que el desastre del '98, al arrollar con los últimos vestigios del antiguo imperio hispánico y marcar el concomitante ascenso meteórico del protagonismo estadounidense, obligó a replantearse en nuevos términos la espinosa relación con la "madre patria". Los ominosos presagios del imperialismo yanqui, que tanto gravitaría en la futura historia continental, fueron captados de inmediato por la intelectualidad iberoamericana: piénsese en Rubén Darío y en José Enrique Rodó, quien desarrollaría al respecto toda una teoría político-cultural, el *ariélismo*, que habría de conocer una honda repercusión. La requerida afirmación de la identidad mexicana (en un país que ya había sufrido, medio siglo antes, los primeros embates de la voracidad territorial yanqui) se tradujo en una búsqueda de expresión del "alma nacional", una noción que se le tomó prestada a Ernest Renan⁶. Tal búsqueda acabó por cifrarse en la idealización del "mestizaje", lo cual supuso una reivindicación simultánea, no sin problemas, de la doble raíz constitutiva de la nación: la indígena y la española. Sin duda, el artista más significativo de esta fase fue Saturnino Herrán (1887-1918).

El estallido de la Revolución Mexicana en noviembre de 1910 y, cuatro años después, de la Gran Guerra, y el largo y difícil periodo consiguiente en términos de condiciones materiales, de retracción y aislamiento, retrasaron la continuidad de la renovación artística local según los mutables lineamientos de

la vanguardia internacional —con la excepción consabida de casos aislados como los de Rivera y Zárraga y, a su modo y manera, de José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974)—. Esto explicaría, para el caso mexicano, que el Simbolismo haya prolongado desmesuradamente su ciclo cronológico hasta el arranque de los años 20.

LOS “CIENTÍFICOS” Y EL POSITIVISMO; EL SIMBOLISMO COMO REACCIÓN

No es casual que las profundas transformaciones que tuvieron lugar en la antigua Academia capitalina hayan coincidido con el arribo de Justo Sierra a la gestión de las políticas educativas y culturales del estado porfiriano. En efecto, en 1901, Sierra fue nombrado Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública; en 1905 se escindieron las funciones a cargo de dicho ministerio, creándose la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuya cartera le fue encomendada al antes subsecretario.

Con Sierra, el grupo de los “científicos” extendió su posición hegemónica al campo educativo y cultural, tal como previamente había logrado imponerse en el dominio de la política económica y en el de las relaciones exteriores. Uno de los rasgos caracterizadores del grupo “científico” era su adscripción formativa a las premisas del positivismo comtiano, implantadas por Gabino Barreda en 1869 como modelo educativo a nivel superior; con la Escuela Nacional Preparatoria como sede del experimento. Sierra fue en sus mocedades un positivista convencido, como lo fue también Jesús Valenzuela, el fundador, director y principal sostén de la *Revista Moderna*, y como lo fueron no pocos de los colaboradores de éste y otros órganos culturales del modernismo finisecular. La fe en el ininterrumpido progreso

futuro, fundado en la noción experimental, analítica y racional del conocimiento científico y en su aplicación práctica en todos los campos de la experiencia humana, iluminó el pensamiento de todos aquellos jóvenes formados en los años 70.

Pero para la última década del siglo, muchos de ellos no se mostraban tan optimistas: la ciencia, en su avance incontenible, parecía estar abriéndole más puertas a la incertidumbre y al misterio que las respuestas que aportaba. Después de todo, el conocimiento del mundo suponía algo más, mucho más, que la acumulación de conocimientos parciales y fragmentarios. Una sensación de falta de coherencia, de pérdida de sentido, en la relación del hombre con el cosmos, percibida a veces como un sentimiento de orfandad metafísica, se apoderó de los espíritus a medida que el siglo se aproximaba a su fin. Este era precisamente el campo de cultivo abonado para que la sensibilidad simbolista floreciese.

Las lamentaciones por la pérdida de una dimensión trascendente y el deterioro de la experiencia de unidad con el mundo, junto con las invectivas contra el materialismo y el pragmatismo prevalecientes en la modernidad “burguesa” y, como antídoto, la postulación del arte como camino de redención (y del artista como una suerte de oficiante o profeta iluminado), forman parte del discurso filosófico y literario de las revistas prototípicas del modernismo mexicano: *Azul* (1894-1896) y, desde luego, *Revista Moderna*.

Carlos Díaz Dufoo (quien, junto con el poeta Manuel Gutiérrez Nájera dirigía la revista *Azul*) lo declaraba en un artículo allí publicado: “Nuestra generación es una generación de tristes”. Y se esforzaba por encontrar una explicación, refiriéndose al profundo cambio de mentalidades que había tenido lugar en el último tercio del siglo: “El hombre del siglo XIX, educado en el Cristianismo, ha substituído la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia, no importa en qué...”. Para advertir, como corolario que: “Reina en nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito: es una

humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esta dolencia extraña que invade nuestros espíritus como una onda amarga”⁷. Con mayor simplicidad y contundencia lo había expresado ya Gutiérrez Nájera, por boca de un suicida, en un relato de 1888 también publicado en *Azul*: “¡Hijos del siglo, vosotros y yo, todos somos huérfanos!”⁸.

La *Revista Moderna* acogió igualmente variadas y hondas reflexiones sobre la perplejidad ante las nuevas y más acuciantes preguntas que la ciencia contemporánea venía a plantearle a la mente humana y el descontento con la fragilidad de las certezas que el positivismo prometiera; entre otras, varios ensayos y poemas del propio director, *Chucho Valenzuela*⁹. Y el conflicto entre la fe tradicional y la moderna duda dio asunto a no pocos poemas finiseculares¹⁰.

José Juan Tablada, en un cuento alegórico concebido como una suerte de manifiesto estético y social de los jóvenes poetas que, bajo la égida de Valenzuela, empezaban a hacer de la *Moderna* su principal órgano de expresión periódica, y no por acaso incluido en las primeras páginas de su número inaugural (con el título de “Exempli gratia o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”), planteaba la conflictiva situación del artista en la sociedad contemporánea, regida por los “falsos” valores del utilitarismo y el lucro¹¹. El tema resultaba de una actualidad palpitante. Tablada alardeaba de que “los siete trovadores” caminaban “con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo”. El artista, desafiando los valores “burgueses”, pretendía definir para sí una exaltada personalidad social como integrante de una auténtica “aristocracia del espíritu” y dedicado a una actividad tan “improductiva” como era el arte, cuya absoluta autonomía de toda otra función social fue proclamada entonces. Pese a la indiferencia generalizada, le correspondía al “trovador” afinar cada vez mejor la perfección de su canto, como signo de elección. He aquí otra de las características de la expresión artística finisecular en todas sus manifestaciones, literarias y plásticas: el refinamiento de los recursos formales y expresivos hasta alcanzar el grado límite de la artísticidad.

Y aquí es bueno referirse a la firme determinación de nuestros artistas finiseculares por sintonizar cabalmente con las corrientes estéticas más avanzadas de su tiempo. Como lo han señalado repetidas veces los estudiosos del Modernismo en las letras hispanoamericanas, se difunde por vez primera en nuestros círculos artísticos la voluntad de apropiarse de los instrumentos expresivos más genuinamente contemporáneos y establecer un diálogo al tú por tú, y en sincronía perfecta, con la más innovadora creatividad a nivel mundial.

EL IDEARIO ESTÉTICO DE UN SIMBOLISTA

Entre las actitudes por las que nuestros modernistas optaron para impugnar a la sociedad porfirista, opulenta y pragmática, se hallaba la vida de bohemia inspirada en el modelo francés. Jugaron así, con mayor o menor grado de compromiso personal, según los casos, con la idea de “irregularidad” y marginación respecto de las convenciones sociales. Ruelas dejó no escasos testimonios visuales de las “faunalías”, o celebraciones carnales y étlicas, de sus compañeros de la *Revista Moderna*, entre ellos una escena prostibularia ejecutada en su propia paleta de pintor¹². Lo cierto es que el abuso inusitado de “excitantes” (drogas, alcohol) acabó por diezmar las filas de esta bohemia artística¹³, alucinada por la obtención y el goce de “paraísos artificiales”, como un recurso para aguzar la sensibilidad a la vez que como un escape a la sensación de tedio y desencanto que los embargaba de cara a la civilización moderna.

Pero también se señalaron mediante la construcción de una imagen idealizada de su persona social, como ya queda dicho, y por la definición de un ideario estético que había de guiar sus tareas creativas. En lo que concierne a la pintura, resulta muy revelador un texto remitido por Ángel Zárraga a la revista

juvenil *Savia Moderna* (1906), en donde, sin ocultar su perplejidad, hace un “examen de conciencia” de su propia producción reciente, expuesta como parte del “grupo modernista” en el último “salón” madrileño, y articula sus reflexiones incipientes frente al panorama del arte que ha tenido oportunidad de conocer durante los primeros tiempos de su estancia formativa en Europa¹⁴. Apoyado en citas de Delacroix y de Whistler, Zárraga argumenta:

Es preciso convencerse de que el arte: música, poesía, pintura, escultura, nada tiene que ver directamente con la naturaleza, sino que ésta es simplemente tema conductor sobre el cual el artista sinfoniza y armoniza sus rimas y sus ritmos de notas, palabras, líneas y colores.

[...] *La fiebre naturalista que hoy domina en los pintores de España y tal vez en los de México, es la mitad del camino: es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación. Y a la creación hay que tender para dejar en los cuadros la visión de nuestro sueño.*

[...] *Mi convicción actual es la busca de lo expresivo... El pintor tiene que decir un estado de su espíritu al que contemple su obra y los medios de expresión son la armonía y el ritmo que su línea, su color y su claroscuro sigan, por lo que es preciso que llegue al dominio absoluto de los medios de su arte; es decir: al estilo que es la intensificación de los medios expresivos. Y el pintor habrá dado un gran paso en su arte cuando el estudio definido y abstracto del dibujo le enseñe cómo la dirección de una línea puede sugerir una idea, y cuando tenga la convicción absoluta de que por variable que sea el efecto de los colores, cada uno de ellos tiene su carácter propio que está en relación con nuestros sentimientos*¹⁵.

Y, luego de pasar revista al “acento propio” de determinados colores (el blanco y el negro, el amarillo, el rojo y el azul), concluye:

La perfecta autonomía individual es la característica de nuestros tiempos... Sírvanos la naturaleza para documentarnos, para

*poder elegir en ella los elementos que más respondan a nuestro reino interior. Procedamos como el poeta y como el músico, por una selección de ritmos y de armonías, y llegaremos a pintar esa obra que está en todas partes y no está en ninguna*¹⁶.

Me excuso por lo largo de la cita. Pero tengo para mí que el texto del joven pintor es un compendio de los ideales simbolistas¹⁷, la noción del arte como “la expresión de un estado espiritual”; la naturaleza como mero punto de partida del trabajo creativo; la exigencia de labrarse un acendrado “estilo” personal como manifestación del propio “reino interior”; la experimentación con las potencialidades expresivas de línea, color y claroscuro, considerados en sí mismos y desligados del asunto al que sean aplicados; la interrelación de las artes en la persecución de un ideal expresivo análogo, y la postulación (implícita) de la música como el modelo por excelencia (nótese el vocabulario empleado: “sinfonizar”, “armonía”, “notas”, “ritmos”)¹⁸.

En fin, basta con darle un repaso a la crítica contemporánea (la suscrita por comentaristas asiduos como José Juan Tablada y Ricardo Gómez Robelo, y por ocasionales *dilettanti* bien enterados como Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto, Carlos González Peña y Jesús T. Acevedo), para constatar que las premisas estéticas del Simbolismo europeo, y el conocimiento de las obras de sus practicantes más representativos, estaban bien asimilados en el medio intelectual mexicano a principios del siglo XX¹⁹.

Y lo propio ocurría en lo tocante a los asuntos tratados: es factible establecer un diálogo entre piezas originales de diversos artistas, tanto europeos y estadounidenses como mexicanos y latinoamericanos, que pondrían de manifiesto profundas afinidades compartidas, como resultado y expresión de una actitud análoga adoptada frente al arte y a la vida, que permeó diferentes latitudes y contextos hasta alcanzar un carácter plenamente transnacional. José Pierre ha acuñado al respecto el sugestivo término de “La Internacional Simbolista”²⁰, una cuestión sobre la que habremos de volver en el epílogo de este ensayo.

EL SIMBOLISMO Y SUS PROTAGONISTAS

¿Quiénes eran los mecenas que patrocinaron en México la producción de los pintores y escultores simbolistas, y qué imagen de sí mismos proyectaban éstos? No por azar, algunas de las obras que mejor nos ilustran al respecto giran en torno a la *Revista Moderna*, y se deben a su ilustrador más representativo.



Julio Ruelas. *Retrato de Jesús Luján* (1901). Óleo sobre lienzo, 175 x 140 cm. Museo Francisco Goitia-INBA, Zacatecas.

En efecto, Julio Ruelas nos ha dejado dos cuadros reveladores: el *Retrato de Jesús Luján* (1901) y *Entrada de don Jesús Luján a la Revista moderna* (1904)²¹. El primero, enmarcado en un soberbio alarde de áureos entrelaces, diseñado por el propio artista, y que parece prolongar la composición del cuadro en el ámbito del espectador, nos presenta al modelo como prototipo del *dandy* o “esteta”, espiritual y refinado, a quien los moder-

nistas tenían en mente como interlocutor ideal. Las estampas y el ejemplar abierto de la revista que están sobre la mesa, así como el lujo del mobiliario y de la ambientación, son indicio del exigente gusto “modernista” del retratado; pero la densa escena boscosa que le sirve de fondo, con un par de jinetes medievales que huyen sobresaltados ante la súbita aparición de un sátiro, no sólo es la expresión perfecta del mundo visual del pintor, sino que parece materializar también lo que está cruzando por la imaginación del ensimismado personaje.

La convivencia y mezcolanza de tiempos y espacios culturales diversos, como una estrategia para evadir la insatisfactoria realidad presente y que constituía uno de los rasgos iconográficos más reiterados en el primer momento del Simbolismo en México, se hace todavía más explícita en el segundo de los cuadros mencionados. En homenaje al mecenas generoso, que evocaba los fastos renacentistas, Ruelas imaginó una composición fantástica (“capricho al óleo”, la designó Tablada)²², con claros ecos de pinturas botticellianas y de tapices tardomedievales, donde la pandilla de colaboradores en pleno de la *Revista Moderna*, transfigurados en criaturas semibestiales mediante significativas metamorfosis y bajo el liderazgo de Valenzuela en figura de centauro, le dan la bienvenida al amigo millonario, un jinete en un magnífico unicornio. El pintor se autorretrató bajo la figura de un sátiro que pende ahorcado del árbol, poniendo así en evidencia su talante autodestructivo y su obsesión con la muerte.

La crítica (1907), uno de los aguafuertes que Ruelas trabajó en París, poco antes de morir, corrobora el talento del artista, que oscilaba entre lo terrorífico y lo grotesco y que le labró un nicho singular en el desarrollo y la difusión del Simbolismo de veta fantástica y sombría en México. Se trata de un autorretrato, cortado abruptamente a la altura del cuello, e impregnado por un sentimiento ambivalente de agonía y placer: un innoble monstruo, escarabajo humanizado de género incierto (lleva un sorbete o sombrero masculino pero al frente le brotan unas tetas enormes y luce coquetos ligeros en sus muslos),

miope y armado de gruesos anteojos, le clava la lanceta de su agujón en medio de la frente. Una multitud de apretadas curvas concéntricas emanan de la cabeza, arremolinándose hasta los límites del soporte, para transmitir (como en una suerte de reverberación que acaba por envolvernos) los efectos del tormento al que el artista está sometido. Se pone de manifiesto la voluntad de servirse de la línea y el claroscuro para intensificar, en términos puramente abstractos, la potencialidad expresiva de la composición.

NATURALEZA Y SIMBOLISMO

En opinión de Jean Clair, el Simbolismo constituye el último gran *estilo* aparecido en Europa, en el sentido que Meyer Schapiro le daba a este concepto. Se trataría del último movimiento artístico que pretendió dar una explicación coherente y comprensiva a la situación del ser humano en el cosmos²³.

Reformulando los principios de la *Naturphilosophie*, los simbolistas postulaban la estrecha interdependencia de todos los reinos de la naturaleza y la simbiosis con el ser humano: un universo recorrido por la misma energía biológica y obediente a un complejo sistema o red de *correspondencias*, que enlazaba y confería sentido a todos los fenómenos²⁴. Contra la tendencia analítica disgregadora del cienticismo positivista, y la correlativa parcialización del conocimiento, el Simbolismo se aferraba a la noción del mundo como un inmenso “organismo” totalizador en que el hombre se refleja y reconoce. No por acaso, Wagner teorizará sobre la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total o síntesis de todas las artes, como el ideal a perseguir.

Clair señala tres estrategias que el Simbolismo adoptó, en su intento, final y desesperado, de restaurar los antiguos lazos “na-

turales” que el ser humano, como ente pensante, estableciera con el entorno. En primer lugar, con Wagner y Nietzsche, pretendió hacer una recapitulación monumental del legado mítico del ser humano: legado denso, fabuloso y legendario, erigido como una prueba de aquella interrelación unificadora. En segundo lugar, con los grandes sensualistas Baudelaire y Debussy, llevó a cabo la exploración de las correspondencias que, en la fisiología humana, son evidencia de la armonía predicable entre nuestros sentidos y el mundo exterior. Por último, se empeñó en la búsqueda de esos estados límites de la conciencia, en las fronteras entre lo normal y lo patológico, que ofrecen atisbos de lo que subyace en lo más íntimo de nuestro ser; llámese el espíritu, la mente o la imaginación²⁵.

La espiritualización del paisaje o el Edén recobrado

La estética simbolista concebía la naturaleza como el punto de partida para la expresión de una visión interior; que el artista hubiese intuido o “soñado” delante de aquélla, y que debía plasmar mediante los recursos visuales que le eran propios (línea, color, texturas), alejándose de una visión puramente “materialista” y externa. La pintura de paisaje fue uno de los géneros preferidos para dar cuerpo a estas nociones, al renunciar a la recreación metódica de planos y detalles de una localidad específica (lo habitual, como punto de partida, en la tradición “realista” de este género pictórico), para convertirse en una proyección de la espiritualidad del pintor; en una revelación de las fuerzas cósmicas o de cualquier otra noción o visión surgida en su interior. Son paisajes vistos al trasluz de una subjetividad, dotados a menudo de una cualidad onírica o visionaria y ajenos a un mero propósito descriptivo o narrativo, que demandan la respuesta del contemplador en términos de atmósfera y emotividad.

Ricardo Gómez Robelo, uno de nuestros jóvenes críticos mejor informados, legitimaba en sus notas periodísticas esta novedosa

concepción del paisaje: “la obra de arte no es sino un estado de alma al que le prestan elementos expresivos las cosas exteriores”²⁶. Concebía al verdadero artista como una suerte de vidente que, penetrando en las secretas armonías que la naturaleza posee en bruto, logra plasmarlas y hacérmolas perceptibles:

La naturaleza no tiene más fin que el de balbucear con incoherencia, ofreciendo vagas formas, para que el artista defina, descifre y perfeccione, encadenando al ritmo de su alma viva y vidente, las locas voces incompletas e inconscientes. Y allí donde el azar ha creado armonías, toca al artista revelar qué secreto las une, pues nada existe si no hay un ser que lo perciba y comprenda²⁷.

Los artistas genuinos, afirmaba, “...transforman la materia en idea, la idea en imagen”²⁸. Abogaba por la formulación de un arte sintético e interpretativo, alejado de la meticulosidad enumerativa y la complejidad fatigosa. De allí, sus elogios a los paisajistas de nuevo cuño —como Enciso, Francisco de la Torre (1883-1943), Gonzalo Argüelles Bringas (1877-1942) y Joaquín Clausell (1866-1935)— que, con disciplina y dominio de los recursos expresivos, habían acertado a descifrar “algunos de los oráculos de la tierra”, y a hacer perceptible “la esencia eterna y divina que se oculta en el universo”²⁹.

Tal vocación de *shintetismo* casi “profético” diferenciaba tajantemente los cuadros de estos pintores respecto del paisajismo decimonónico local de corte académico, cuyo prototipo por antonomasia era José María Velasco (1840-1912), que adquirió celebridad por sus minuciosas vistas del Valle de México, con los nevados conos volcánicos del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl proporcionando el horizonte de una planicie poblada de detalles³⁰. Basta ver las sorprendentes versiones de estos mismos volcanes que, en el certamen de 1910, expusieron Adolfo Best Maugard (1891-1965) y Armando García Núñez (1883-1965) para percibir tal diferencia: la montaña nevada se alza como único motivo del paisaje, con apenas, si acaso, una

leve indicación del terreno donde se desplanta. Y a menudo ni siquiera eso, produciéndose un perturbador efecto de flotación casi espectral, como el que logró Clausell en *La nube verde*.



Joaquín Clausell. *La nube verde*. Óleo sobre lienzo, 59 x 116 cm. Museo Nacional de Arte, México.

El propio Clausell, en su *Tríptico del Iztaccíhuatl*, nos proporciona un buen ejemplo de esas visiones del paisaje en que los artistas pretendían invocar o evocar, desde las conflictivas circunstancias de la modernidad urbana y no siempre sin tensiones, la nostálgica memoria de un perdido entorno paradisíaco o arcádico, en donde el ser humano convivía armoniosamente, sintonizado con los ritmos de una naturaleza benevolente y pródiga. Bajo las amplias y familiares curvas del Iztaccíhuatl (“La mujer dormida”, según la nomenclatura indígena) se desarrollan distintas actividades agrícolas: el labrado de la tierra, la recolección de la cosecha, la formación y acumulación de gavillas... En el primer término del tablero central, un variopinto grupo de niños y mujeres sugiere una suerte de triunfal paralelismo con la fecundidad de la tierra. Destaca en primerísimo plano un irregular segmento de círculo de color encarnado, rematado por un pedúnculo, y que semeja la parte superior de una descomunal manzana. Habida cuenta, además, de que el propio formato ternario comportaba añejas connotaciones religiosas, ¿sería posible leer este tríptico como la evocación simbólica de una gran Maternidad cósmica?

Las personificaciones alegóricas de la naturaleza

Como una variante de estas visiones paradisíacas, debemos incluir aquéllas en que el artista, retomando y actualizando una antigua tradición iconográfica, se propuso personificar mediante figuras femeninas de carácter alegórico, distintos aspectos del mundo natural, ya sea relativos a las fuerzas vitales (como la fecundidad o fertilidad), ya a los ciclos temporales (las horas del día, las estaciones del año), en correlación con la vida humana. La diferencia principal respecto a las obras precedentes residiría en el protagonismo visual asignado a tales figuras.

Me estoy refiriendo a obras como *Bugambilias* (c.1911), de Herrán o *La dádiva* (1910), de Zárraga. La primera nos produce la sensación de una energía primigenia y desbordada: hay una alegría voluptuosa y “salvaje” en el gesto y la actitud de la mujer figurada por Herrán, sobre un denso fondo rameado, echando hacia atrás la cabeza para aspirar la vida con fruición. El pintor ha recurrido a una franca erotización de la naturaleza, mediante una doble metáfora organicista, al enlazar a la mujer con el mundo vegetal en una suerte de florecimiento paralelo³¹, y al subrayar la noción del placer carnal como fuente de vida, un tema igualmente afín al de los “despertares adolescentes”, muy propios de la pintura simbolista³².

No hay que olvidar, por lo demás, la condición efímera de la belleza floral y la posibilidad consecuente de aludir; dado el caso, a momentos ulteriores del ciclo vital (este es el origen del *topos* finisecular de “las tres edades”, al que nos referiremos posteriormente). De allí la confrontación de sendas parejas de muchachas y ancianos pordioseros en *La dádiva*, de Zárraga, mediante la cual se subraya el contraste entre el esplendor de la vida y su caducidad, que es también promesa de renovación, como lo sugieren las connotaciones simbólico-religiosas de las uvas (asociadas con los ritos dionisiacos y con el culto de Deméter y la cíclica fertilidad de la tierra).



Ángel Zárraga. *La dádiva* (1910). Óleo sobre lienzo, 180 x 220 cm. Museo Nacional de Arte, México.

EL JARDÍN Y LA CIUDAD

Dentro del paisaje simbolista ocupan un papel importante dos subgéneros temáticos: la pintura de jardines y las vistas de ciudades; pero por lo regular ofrecen una alternativa no del todo positiva a la representación de la naturaleza en su crecimiento “libre”. En especial, el tema de la ciudad presenta inflexiones iconográficas (y, en el fondo, morales) muy singulares.

Jardines modernistas: entre el artificio y la mortalidad

Es innegable la fascinación que los simbolistas experimentaron por los antiguos jardines asociados a las grandes residencias palaciegas, y que evocaban grandezas perdidas y en ruinas. A menudo estas visiones, afines a la aguda noción de fragilidad y caducidad de la vida y las obras humanas que caracteriza a la sensibilidad decadente, están asociadas a la presencia, explícita o implícita, de la muerte. Resulta ejemplar un dibujo de Roberto Montenegro titulado *Pórtico*, que representa justamente

la entrada a un jardín poblado por un par de estatuas, a través de una reja enmarcada por pilares, en uno de los cuales está empotrada una calavera como siniestra advertencia³³. Sin duda, la influencia de Paul Verlaine y sus evocaciones de un fantasmagórico mundo “galante”, deambulando por jardines cortesianos en pleno abandono, matizó en buena medida el abordaje del tópico en las ilustraciones de nuestros modernistas. Sobresalen los trabajos dibujísticos y gráficos de Julio Ruelas en este campo iconográfico. No es insólito que incluyan la presencia de pierrots, arlequines y colombinas, como parte del universo dieciochesco recreado por Verlaine, cuya asimilación por los modernistas hispanoamericanos (encabezados por el nicaragüense Rubén Darío) fue contundente. Mas, sin duda, el ejemplo pictórico más misterioso y emotivo del tema del jardín ominoso se debe a Germán Gedovius, cuyo *Paisaje romántico* se antoja una paráfrasis inspirada en alguna de las versiones de *La isla de la muerte* de Arnold Böcklin. Tenemos la impresión de aproximarnos a los dominios de Thanatos, luego de surcar aguas estancadas y sombrías e invitados, por la blanca y velada estatua que parece imponernos silencio, a trasponer el arco enflorado al final de la escalera de mármol.

Pero, como bien lo ha estudiado Lily Litvak para el caso español³⁴, los jardines significan también una muestra y celebración del artificio humano, capaz de imponer el orden de una belleza idealizada al caos de la naturaleza. Diego Rivera mostró un interés temprano por el tema, como puede constatare en las vistas que, en 1904 y 1906, pintó de los jardines de La Castañeda (una antigua hacienda ubicada en las afueras de Mixcoac, un pueblo aledaño a la capital), y cuya composición se halla dominada por un sendero enarenado y flanqueado por setos que, con un vigoroso impulso perspectivo, se adentra en el jardín bajo la densa sombra de los árboles hacia una zona más abierta y fuertemente iluminada. El ordenamiento geometrizable de la naturaleza obedece a una alineación rigurosa, y no parece tolerar escape alguno. Ya durante sus años de aprendizaje en España, bajo la dirección de Eduardo Chicharro, Rivera pintó

otros cuadros de este género, por ejemplo, *Jardín interior* (*El Pardo*), de 1908, cuyas afinidades con las pinturas españolas de jardines (por ejemplo, los de Santiago Rusiñol) saltan a la vista.

Las ciudades desiertas

Mediante un conjunto de paisajes urbanos, por lo regular desolados y sombríos, los simbolistas pusieron de manifiesto su conflictiva relación con el entorno moderno, su firme voluntad de transfiguración idealizadora y su anhelo de refugiarse en la evocación de un pasado preindustrial.

En el fondo hay una desconfianza en los logros reales del progreso tecnológico que, para la ideología burguesa dominante en el “fin de siglo”, había llegado a convertirse en un artículo de fe colectiva. La visión finisecular del presente está presidida por el desencanto, por el malestar ante la civilización urbana avanzada, que crea un cruel sentimiento de incertidumbre, de indecisión entre el pasado y el futuro, una suerte de grieta liminal que llevará incluso a plantearse la noción del ocaso de la cultura: la “decadencia de Occidente” es uno de los *topoi* de la época, que Oswald Spengler acabará por recoger y teorizar.

Prevalece, entre los simbolistas, una sensación de extrañamiento y alienación ante la cultura urbana y burguesa, autocomplaciente y satisfecha. La ciudad es vista como algo artificial, opuesto a la “verdad” raigal de lo agrario³⁵. No por acaso, como ya queda dicho, este movimiento de nostálgico repliegue (más cerebral que práctico, y siempre en la órbita del escepticismo y el desaliento de la modernidad), coincide con el entusiasmo revalorativo de los mitos de antaño y con una resignificación de las experiencias religiosas de todo signo.

Durante su primera estancia en Europa, a principios del siglo XX, Roberto Montenegro pintó un cuadro muy característico del talante con que los simbolistas abordaron el tema de la ciudad contemporánea: una vista distante, transfigurada por

los prestigios de la noche y de la niebla, capaces de borrar todo rasgo de singularidad identificadora. *Ciudad en brumas* (*Nocturno*) es una composición hecha a base de manchas y reflejos, con algún ocasional destello “artificial” despojado de peligrosidad: un poema de tonos y colores restringidos, pleno de resonancias musicales, a la manera de Whistler³⁶.

Pero, más que las ciudades “tentaculares” y febriles, energizadas por la industria y el comercio contemporáneos, la sensibilidad fin de siglo se gozó en evocar el ritmo desmayado y monótono de las viejas ciudades dejadas al margen del flujo modernizador. Los artistas mexicanos, durante sus temporadas de estudio en el viejo continente, asimilaron el tópico de la “ciudad muerta” y anclada en el pasado. Y luego, al regresar al país, reinterpretaron esta idea en sus propias versiones del paisaje urbano local.

Diego Rivera pagó su tributo al prestigio simbólico de ciudades como Brujas, Toledo y Ávila. *La casa sobre el puente* (1909)



es un cuadro de gran formato, imbuido de la fascinación finisecular por *Brujas, la muerta* (título de una célebre novela que Georges Rodenbach publicara en 1892, y que consagró el culto a aquella ciudad antañona y medio abandonada, silenciosa y mística, ratificado luego en la plástica por pintores como Khnopff y Degouve de Nuncques); fue realizado luego de un viaje que hizo Rivera en octubre de 1909. El motivo que escogió fue una de las fachadas de la antigua Casa Arents (hoy Museo Brangwyn), construida sobre el Canal Reie, a la altura del palacio Gruuthuse, cuyas gárgolas desaguan sobre el canal y cuya fachada tardomedieval cierra la composición por el flanco izquierdo. Como lo advierte Ramón Favela,

el cuadro hace pensar en el gusto de los pintores simbolistas por las grandes mansiones consumidas por el tiempo y vencidas por la naturaleza, que aún siguen en pie temerosas de esas fuerzas o en consonancia con ellas, como la desgarradora pintura de Edvard Munch La enredadera roja (1893)... o La maison rouge, o La maison aveugle (1892) del simbolista belga-francés William Degouve de Nuncques³⁷.

El gusto finisecular por lo informe se trasluce en los manchones y chorros de pintura, encuadrados por el rigor geométrico de las viejas arquitecturas; semejante desmaterialización cromática tiene por objeto sugerir la fluidez de las aguas del canal y los reflejos movedizos en su superficie (un tema que le atrajo particularmente a Rivera en aquella temporada de aprendizaje); pero también, no sé qué perturbador misterio oculto en sus profundidades.

Diego Rivera. *La casa sobre el puente* (1909). Óleo sobre lienzo, 146 x 140 cm. Museo Nacional de Arte, México.

EL ARTE COMO RITMO Y ARMONÍA: LA EXPERIENCIA MUSICAL COMO IDEAL ESTÉTICO

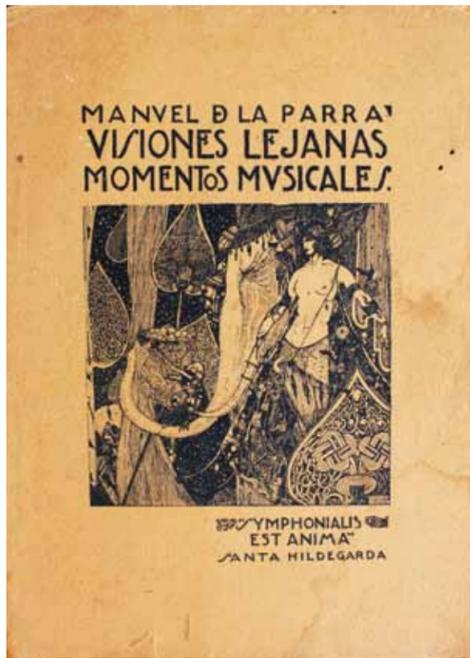
En el pensamiento estético simbolista, la experiencia musical tuvo una importancia central, no sólo en términos de los asuntos provistos por la ópera y otros géneros musicales, sino por el fomento de estrategias no narrativas, cuya elocuencia derivaba de la utilización autónoma de los recursos técnicos y formales. En el caso de la plástica, los artistas se dieron a la tarea de explorar la expresividad de la línea, del color; de los elementos compositivos en sí, y de sus combinaciones, repeticiones y contrastes sobre la superficie pictórica, haciendo relativa abstracción del asunto representado.

Sin duda, la experiencia de percibir la realidad como un devenir ininterrumpido (con la persistente evolución de la subjetividad operando a manera de íntima y reiterada constatación), acabó por darle al mundo la apariencia de algo efímero y sin sustancia, “hecho sólo de colores, formas y sonidos. La realidad está en perpetuo flujo, cambia sus colores como un camaleón”, según lo expresara el científico Ernst Mach³⁸. Semejante experiencia de la modernidad le sirvió de fundamento a Henri Bergson para sus especulaciones filosóficas; tampoco le había sido ajena, previamente, a Schopenhauer:

Tengo para mí que la renovada importancia que los simbolistas le asignaron a la musicalidad de la línea y el color por sí mismos, como algo que fluye y se transforma constantemente, tiene su correlato con esta percepción de una modernidad “movidiza”³⁹. Por lo demás, las reflexiones de Zárraga, transcritas más arriba, acerca de las inquietudes y prioridades impuestas por la estética

moderna y el pertinaz recurso a términos extraídos del léxico musical, vuelven ocioso insistir en el asunto.

Hay ejemplos mexicanos de obras directamente ligadas con asuntos musicales, como la serie de dibujos que Montenegro dedicó a *Nijinsky*, encarnando sus personajes dancísticos más connotados. O bien, una escultura de Enrique Guerra, *El sueño de Sulamita* (1904), inspirada en *El cantar de los cantares* y que representa el tránsito de Sulamita, del sueño a la vigilia, al escuchar el amoroso reclamo nocturno del Esposo visualizado mediante un concierto angélico con cítara y flauta. La profusión de curvas y la fluidez de contornos con que están resueltas las figuras cargan de voluptuosidad la composición, muy a tono con el talante del poema bíblico.



Roberto Montenegro (ilustrador). Manuel De la Parra. *Visiones lejanas. Momentos musicales*. México, Talleres tipográficos del “Diario oficial”, 1924. Colección MLR.

Pero hay obras despojadas de toda referencia anecdótica y que se gozan en la musicalidad abstracta de su disposición figurativa y colorística, *panneaux décoratifs* sincronizados al gusto de los tiempos y cuya práctica se prolongaría hasta los inicios de los años veinte. Tanto Gedovius, como Herrán y Montenegro pintaron cuadros de colorido rutilante y denso diseño compositivo, con un contenido narrativo atenuado o nulo, que podrían ser calificados como ejercicios de musicalidad plástica.

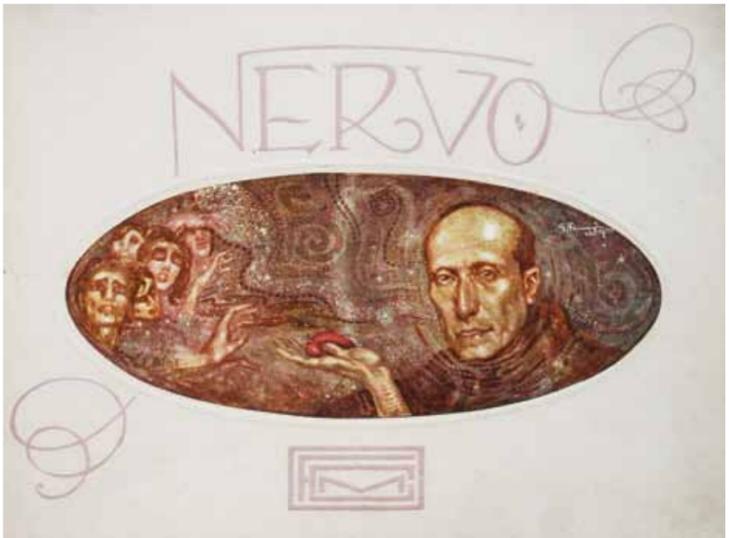
EL RENACIMIENTO MÍSTICO: DIMENSIONES SUBJETIVAS DE LA TRASCENDENCIA

Como se ha aludido, páginas arriba, a las inquietudes trascendentales del fin de siglo, el afán de búsqueda de nuevas certidumbres que viniesen a colmar el vaciamiento metafísico del cosmos operado por el positivismo y el materialismo. Más que de las expresiones ortodoxas de una religión tradicional, puesta en crisis por la adopción de las premisas conceptuales de la modernidad, se trata de manifestaciones personalizadas de distintas formas de espiritualidad. Comprenden, desde las reinterpretaciones subjetivas y a menudo sorprendentes del santoral y los símbolos del cristianismo (no pocas veces desde una óptica completamente “heterodoxa”, e incluso “satánica”), hasta las exploraciones de los misticismos orientales y, sobre todo, de las ricas tradiciones del esoterismo. Es la época en que se difunde y adopta con entusiasmo las doctrinas teosóficas y se resignifica la masonería en sus facetas simbólico-filosóficas.

Bajo distintos principios y formas, los simbolistas intentaron expresar la visión de un dominio sagrado, invisible, impalpable y eterno, más allá de la experiencia limitante de lo sensorial, de la circunscripción a la materia como única certidumbre; pero,

más que nada, de la normatividad impuesta por la religión institucionalizada. Intentaron restituírle al arte su función de instrumento de mediación y reenlace (*reiligare, religio*) con un orden trascendente. Al mismo tiempo, se advierte en todos sus esfuerzos un sentimiento subyacente de futilidad y de frustración. Édouard Schuré, en su introducción a uno de los libros de cabecera de los años simbolistas, *Los grandes iniciados*, advertía: “Jamás tuvo el alma humana un sentimiento más profundo de la insuficiencia, de la miseria, de la irrealdad de su vida presente; jamás aspiró de más ardiente modo a lo invisible del más allá, sin llegar a creer en su existencia”⁴⁰.

Sin lugar a dudas, las premisas conceptuales y visuales del credo católico en que los artistas mexicanos se habían formado, afectaron la forma expresiva e identitaria que su producción adoptó. No debe sorprender que, entre las primeras expresiones simbolistas en México, el conflicto con la fe tradicional y la entronización de la duda haya dado tema a varias obras, tanto literarias como plásticas. Un caso de entrecruce entre poesía y arte lo proporciona el busto de *El beato Calasanz*, trabajado por Jesús Contreras a mediados de los años 90 como su interpretación personal a un texto de Justo Sierra acerca de la pérdida de la fe en el trance mismo de la muerte. O bien, las ilustraciones de Julio Ruelas a textos de Jesús Valenzuela y de Amado Nervo, como *Piedad e Implacable*, respectivamente. Con este par de imágenes, Ruelas da inicio a la subversión iconográfica de la figura de Cristo, cargando de sexualidad la representación del hombre en la cruz⁴¹, en un rumbo análogo al establecido por el belga Félicien Rops (por ejemplo, en su serie *Les diaboliques*). La comprobada admiración de Ruelas por los trabajos de Rops nos explica, en buena medida, la profusión de asuntos satánicos en el largo catálogo de sus colaboraciones gráficas para la *Revista Moderna*, pobladas de íncubos y súcubos y toda la caterva de quimeras que forman la parafernalia “oscura” del Simbolismo europeo. Una inclinación compartida por el grupo modernista de la primera hora: advertimos que, entre las razones que a la postre llevaron a la fundación de aquella revista, está el de las



Gabriel Fernández Ledesma (ilustrador). *Nervo. Selección breve de sus poesías*. México, Talleres Tipográficos de “La Helvetia”, 1919.



Julio Ruelas (ilustrador). Amado Nervo. *Los jardines interiores*. México, Imp. Suc. de F. Díaz de León, 1904. Colección MLR.

medidas represivas que suscitó, a finales de 1892, la publicación de un poema erótico y “blasfemo” de Tablada, “Misa negra”, en la sección literaria del periódico *El país*⁴².

Por lo demás, el espíritu de “profanación” y el entrevero de misticismo y sensualidad es una constante que recorre nuestra literatura (de Tablada a Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde) tanto como nuestra plástica finiseculares. Una buena muestra la tenemos en el así llamado *Desnudo barroco*, de Gedovius y en el *Exvoto o San Sebastián*, (1910), de Zárraga. Sabemos que el primero es un “cuadro de arreglo” pintado en el taller del artista, quien tenía acumulados allí un par de columnas salomónicas y otros fragmentos de retablos de madera dorada. Gedovius colocó a la modelo yacente sobre un lecho paralelo al plano pictórico, delante de aquel fondo de áureos despojos. Pero, a decir verdad, la impresión que tenemos es la de una mujer desnuda tendida sobre un altar; en una suerte de transgresor ritual amoroso que no deja de evocarnos algunas estrofas del mencionado poema de Tablada (“¡Noche de sábado! En tu alcoba/ flota un perfume de incensario,/ el oro brilla y la caoba/ tiene penumbras de santuario”). Contribuyen a resaltar el erotismo de la escena elementos como el velo



Germán Gedovius. *Desnudo barroco (Desnudo recostado)* (1910). Óleo sobre lienzo, 116 x 206 cm. Museo Nacional de Arte, México.

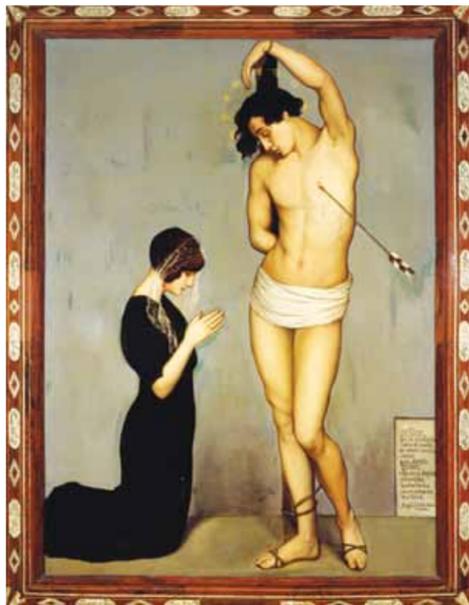
de figuras y fondo, que le da a la imagen una ambigüedad perturbadora y fascinante, e invita a lecturas disímboles⁴³. Una de las posibles tiene que ver con la exaltación del amor carnal a la categoría de lo divino, mediante una transfiguración idealizadora que sublima la evidencia sensorial hasta convertirla en experiencia mística: la dimensión espiritual de la unión amorosa, ya no desligada de los sentidos, sino nuevamente interconectada, *religada*⁴⁴. La perfección física es recobrada como imagen reverencial de un mundo superior:

Un entrecruce de culturas religiosas de signo muy diferente es el que llevó a cabo Herrán en el tablero central de su inconcluso tríptico *Nuestros dioses* (1914-1918). La idea del artista era construir una imagen visual del mestizaje, como rasgo de identidad de la nación mexicana —o, como entonces solía decirse, del “alma nacional”—. Imaginó, para ello, una doble procesión de adoradores, indígenas y españoles, que acudía por ambos lados portando ofrendas y entonando preces ante la imagen convergente de sus respectivas deidades. Inventó, pues, un ícono central logradísimo en donde un sangrante Cristo barroco (muy afín al que pintó Ignacio Zuloaga en *El Cristo de la sangre*, 1911) se funde con la aterradora mole pétreo de la Coatlicue, diosa azteca de la tierra, asociada con la vida y la muerte, y devoradora de pecados. La agudeza conceptual corre aquí parejas con la exquisita destreza dibujística y compositiva, dando origen a una de las cumbres del Simbolismo mexicano.

La obra inconclusa de Herrán (destinada a ornar un muro del Teatro Nacional, entonces en proceso de construcción) nos remite a una de las tareas artísticas que pueden ser relacionadas con el reavivamiento finisecular de lo religioso, a saber, la recuperación del antiguo formato del tríptico, originalmente

transparente que ondula a lo largo del cuerpo femenino, como en una dilatada caricia, y la calidez del color multiplicado en el derroche de las rosas esparcidas en torno de la Venus (“Quiero en las gradas de tu lecho/ doblar temblando la rodilla.../Y celebrar ferviente y mudo/ sobre tu cuerpo seductor/ lleno de esencias y desnudo/ la Misa negra de mi amor!”).

La adoración “ferviente y muda” de la belleza, cualquiera que sea su género, da asunto al *Ex voto* de Zárraga. El “cuerpo seductor”, lánguido y sinuoso del adolescente remite a la tradicional imagen de San Sebastián, capitán de la guardia del emperador Diocleciano, amarrado a una columna o tronco de árbol y asaeteado, como castigo por haberse hecho cristiano y ayudar a sus correligionarios encarcelados; por su parte, la mujer vestida de terciopelo negro y puesta de hinojos a sus pies, como una antigua donante, evoca la segunda parte de esta leyenda hagiográfica, con la figura de la viuda Irene, quien encuentra aún vivo al santo martirizado y lo cura de sus heridas. Con arreglo al gusto modernista, la mujer lleva un atuendo contemporáneo, produciéndose así un típico cruzamiento de tiempos y culturas, subrayado por el tratamiento acentuadamente bidimensional



Ángel Zárraga. *Ex voto o Martirio de San Sebastián* (1910 - 1912). Óleo sobre lienzo, 185 x 134.5 cm. Museo Nacional de Arte, México.

asociado al altar en la liturgia católica. Ya puramente escultóricos o pictóricos, ya combinando ambas artes, los trípticos (o polípticos) que adornaban altares y capillas de las iglesias tardomedievales y renacentistas permitían la convivencia, visual y conceptual, de distintos personajes y episodios sagrados en complejas narrativas espaciotemporales.

REINVENTANDO LAS MITOLOGÍAS

El subjetivismo interpretativo propio de la modernidad finisecular se extendió al vasto campo de las tradiciones literarias, produciéndose versiones novedosas y sorprendentes de las iconografías convencionales, en una época en que las artes plásticas estuvieron profundamente impregnadas de literatura.

Hubo un interés particular en hacer nuevos usos y lecturas del gran legado mítico universal. Pero, a contracorriente de la lectura académica, literal y arqueologizante, los simbolistas percibieron que el atractivo de los antiguos mitos radicaba en su honda resonancia psíquica. Se exploró, pues, su capacidad para evocar visiones personales en las que afloraban nostalgias y deseos yacentes en los fondos de la conciencia, otorgándole así consistencia representativa a los grandes impulsos, pasiones y enigmas que han pautado el desenvolvimiento de la existencia humana a través de los siglos: las apetencias y aspiraciones de toda índole, el enfrentamiento con el destino, la experiencia de la muerte.

Se redescubrió y calibró, pues, la portentosa novedad de lo antiguo, su perpetua recurrencia, lo que dio pie al planteamiento de una visión transhistórica y cíclica del tiempo humano, una idea propugnada justamente por Wagner⁴⁵. Es, pues, otra de las formas que adoptó la voluntad de “repoetización” del mundo, característica de la cultura finisecular:

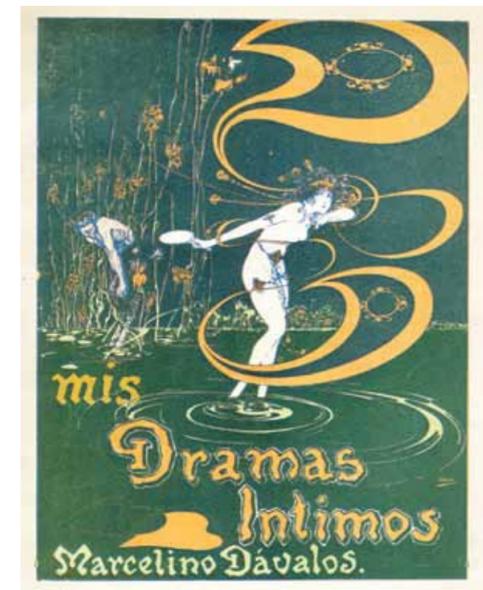
Igual que a Puvis de Chavannes, a Alberto Fuster le interesaba evocar los vínculos entre naturaleza y arte, y se complacía en evocar una Arcadia rediviva, poblada con figuras a un tiempo antiguas y modernas, reimpulsando el género pictórico del idilio pastoral, a la vez sofisticado y llano, pleno de resonancias cultas bajo una aparente rusticidad elemental. En “*Ensueño*” (un título que no es el original), Fuster se autorretrató en un paisaje campestre, a guisa de un moderno París, asediado por las ofertas de Juno, Minerva y Afrodita para que les otorgue el galardón reservado a la máxima belleza. Pero, significativamente, el artista cierra los ojos al soborno y, ensimismado, pareciera atender sólo a sus voces interiores.

Entre las distintas tradiciones mitológicas revisitadas por el Simbolismo, ocupan un lugar preponderante tanto las pertenecientes al mundo grecolatino como las de la Edad Media y los pueblos nórdicos; pero hay que añadir también las aportaciones del oriente, cercano y lejano. Y, para el caso mexicano, en especial de 1910 en adelante, no faltaron alusiones al legendario pasado prehispánico.

La renovación interpretativa de figuras y asuntos inspirados en las letras clásicas, ya no estuvo restringida preferentemente a su dimensión “apolínea” sino también, y muy particularmente, a la “dionisiaca”, en una época imbuída del pensamiento de Nietzsche. Acaso en este rubro ningún artista mexicano puede competir con la representatividad de Julio Ruelas, totalmente poseído por el entusiasmo “pánico” difundido en los círculos germánicos en las postrimerías del siglo XIX. Él fue, entre nosotros, el artista que con mayor asiduidad y vigor recreó el culto a Pan, el sátiro con cuernos y patas de chivo, símbolo del erotismo viril, como una invocación de los excesos de una naturaleza desbordada en su fecundidad. No por acaso, como ya queda dicho, los modernistas calficaban de “faunalias” los desahogos orgiásticos que regularmente se concedían, y a los que nuestro pintor asistía como partícipe un tanto distante⁴⁶. El universo visual de Ruelas está poblado por faunos o sátiros y satiresas (él mismo se retrató

con rasgos faunescos, como puede verse en la *Entrada de don Jesús Luján a la Revista moderna*); pero también por centauros y centauresas, tritones y sirenas, y todo el elenco de “monstruos de doble naturaleza”⁴⁷, que en el mundo pagano y dionisiaco encarnaban la terrible energía telúrica en sus manifestaciones primigenias, instintivas e irracionales: una caterva de criaturas salvajes, a la vez destructivas y vitales.

Junto a la reinterpretación de los mitos clásicos, abundaron las referencias a los mitos nórdicos y medievales, ya revalorados por el Romanticismo y recreados por Wagner; una de las figuras señeras (“faros”, diría Baudelaire) de la época. Se propició así la difusión de una “estética de lo nebuloso” frente a la proverbial (pero ya cuestionada) transparencia mediterránea. De nuevo Ruelas fue la figura rectora en este campo iconográfico, en decenas de sus ilustraciones para la *Revista Moderna*, y en



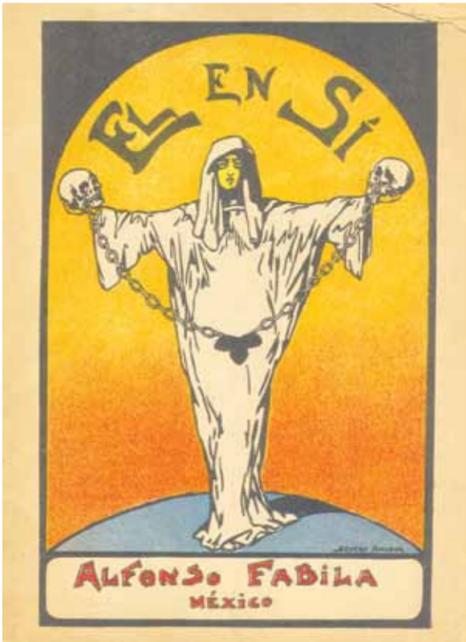
Carlos Neve (ilustrador). Marcelino Dávalos. *Mis dramas íntimos*. México, Dirección General de Educación Pública, 1917. Colección MLR.



Ernesto García Cabral (ilustrador). Alfonso Camín. *Alabastros*. México, Librería Española, 1919. Colección MLR.

algunos de sus grabados y pinturas, donde fue construyendo un mundo caballeresco, con trovadores, cruzados y caballeros andantes, castillos roqueños y bosques tupidos, propicios a apariciones súbitas aptas de suscitar efectos sobrecogedores (un recurso narrativo y expresivo aprendido en la pintura de Arnold Böecklin)⁴⁸. Así ocurre en el tapiz que sirve de fondo al *Retrato de Jesús Luján*, enmarcado en un ambiente de confort y elegancia absolutamente moderno.

Pero la literatura europea “moderna”, de Dante y Shakespeare a Baudelaire, Verlaine, Wilde y Mirbeau, suministró igualmente muchos otros asuntos a la plástica finisecular; lo mismo en Europa que en México: así lo atestiguan Ruelas y Montenegro. Como lo hizo también la producción literaria nacional, habida cuenta de la estrecha relación amistosa y profesional entre los



Severo Amador (ilustrador). Alfonso Fabila. *El en sí*. Toluca, Ediciones “Nosotros”, 1922. Colección MLR.

hombres de letras y los artistas plásticos, quienes se encargaron de ilustrarles las revistas y los libros que daban a la imprenta. Hay que advertir, con todo, que en la mayoría de los casos se trata de una colaboración que trasciende la categoría de mera “ilustración”, e implica una compleja relación entre textos e imágenes, al ser concebidas éstas como reinterpretaciones de visuales de carácter muy personal, aportando una “plusvalía” que rebasa y complementa la invención del poeta.

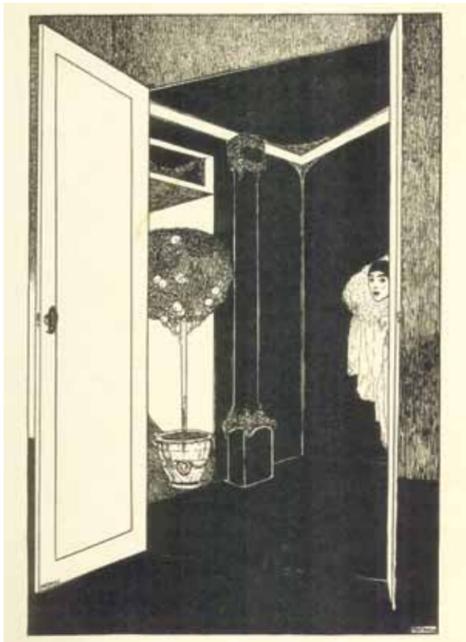
Como ya queda dicho, una buena proporción de estas imágenes están dedicadas a la representación de monstruos y quimeras de toda laya, reveladoras del lado tenebroso de la imaginación de fin de siglo, fascinada por lo prohibido y lo maldito, que redescubrió la íntima relación entre dolor y placer y llegó a postular una exasperada y cerebral “estética de la crueldad”.

LA VISIÓN DECADENTISTA DE LA CONDICIÓN HUMANA

El *Autorretrato con calavera* (c.1918), de Saturnino Herrán, es una buena imagen para hacer referencia al trágico sentimiento de la vida que los simbolistas compartieron. Es un dibujo de un despojamiento absoluto: sobre el fondo blanco resaltan en primer término los contornos del rostro del artista, recalcados por un trazo firme; está captado de tres cuartos a la izquierda y de la mandíbula para arriba, lo que le da un extraño aspecto de decapitado. La nota siniestra se hace más insistente con el surgimiento de una calavera detrás de la cabeza del pintor; vista frontalmente y en forma parcial, en una posición que nos produce la impresión de estar hablándole al oído. El joven artista nos mira directamente, pero su expresión no revela asombro ni terror. La composición presenta afinidades obvias con el célebre *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872), de Böecklin.

Montenegro, en *La crainte* (uno de los *Vingt dessins* del álbum publicado en París en 1910), asoció las referencias a los personajes de la *Commedia dell'arte* como una de las posibles encarnaciones del artista moderno (pensemos en el Picasso *azul y rosa*, así como en Ruelas) con el sentimiento de alienación y malestar propio de la civilización contemporánea: una figura arlequinesca se asoma al exterior de la imagen (es decir, al mundo que los espectadores habitamos), medio ocultándose tras de la puerta de una habitación vista al sesgo, y cuyo piso y la mayor parte de cuyas paredes no son más que una mancha negra indiferenciada que niegan toda idea de apoyo. De allí la sensación de miedo, que el título nombra explícitamente.

En última instancia, lo que estas composiciones ponen en evidencia es la compleja y ambigua visión de la existencia humana, propia de la sensibilidad decadentista, y el intento de los



Roberto Montenegro. *La crainte*. Del álbum *Vingt dessins de R. Montenegro*. Con prólogo de Henri de Rénier. París, 1910. Ejemplar N° 36 firmado por el autor de una tirada de 50 ejemplares sobre papel imperial de Japón. Dedicado a Carlos Noel. Colección MLR.

artistas por abarcar y fundir las aparentes contradicciones que la rigen: vida-muerte, placer-dolor; materia-espíritu... En buena medida, semejante visión fue el resultado de una exploración en profundidad, desde una perspectiva agnosticista, o cuando menos escéptica, de aquellas preguntas fundamentales que dieron asunto y título a un célebre tríptico de Gauguin: *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?* (1897). Planteadas desde las circunstancias de la modernidad, y habiendo cortado amarras con las certidumbres del pasado, los simbolistas se asomaron a las zonas oscuras e inexploradas de la interioridad psicológica, en donde Eros y Thanatos entran en juego y entablan complejas relaciones.

El reino interior

El carácter introspectivo, intimista y subjetivo de la sensibilidad “fin de siglo” dejó una marca tangible en la iconografía simbolista, poblada por una legión de figuras pensativas, ensimismadas o soñadoras, solitarias y silenciosas. No importa que se trate de retratos o de personificaciones alegorizantes.

Un ejemplo sobresaliente es el *Retrato de Angelina Beloff* (1910), de Diego Rivera. El artista había conocido en 1909 a esta joven pintora rusa, esbelta y rubia, que estudiaba en París con Hermen Anglada Camarasa, y con quien el mexicano viajaría a Brujas en octubre de aquel año. Pocos meses después la convertiría en su amante y musa. El delicado trasunto que le pintó (una de sus obras más acusadamente simbolistas), está plagado de referencias a variados modelos artísticos, desde los retratos de los prerrafaelistas ingleses, a los de Fernand Knopff, operando sobre una alusión de base: *La Gioconda*, de Leonardo, “venerada por Rivera en el Louvre”⁴⁹, y uno de los íconos fundamentales del simbolismo finisecular, consagrado por Walter Pater en *El Renacimiento* (1873)⁵⁰. En el misterioso paisaje fluvial que le sirve de fondo a la modelo, Ramón Favela encuentra, además, “alusiones al romántico encuentro de Diego y Angelina en los Países Bajos, al Valle del Sena que discurre lento y sinuoso, a la Ile de France...”, tanto como a ciertas cualidades tonales propias de la pintura de Puvis de Chavannes. “El cuadro rezuma un silencio, una melancolía, replegados, interiores; sentimientos que nos transmiten la mirada abstraída y la actitud reflexiva de la figura, monumental, aislada”⁵¹.

Versiones “mexicanizadas” de esta vertiente las hallamos en obras como *La raza dormida*, de Herrán, un sugerente “nocturno” dibujado al carbón, que representa a un par de indígenas sentados en la tierra, durmiendo bajo un cielo estrellado. Los collares, pulseras y adornos que llevan, por sus connotaciones prehispánicas, los sitúa en una vaga zona del pasado, absortos y ensimismados en un mundo al que nos está vedado asomarnos.

La mujer fatal y sus encarnaciones

Walter Pater hizo una lectura sorprendente de *La Gioconda*, muy reveladora de lo que sería la visión finisecular de la mujer:

*Es más vieja que las rocas entre las cuales se sienta; como el vampiro, ha estado muerta muchas veces y conoce el secreto de la tumba, ha descendido a mares profundos y conserva en torno de ella su luz mortecina... Podría considerarse a Monna Lisa como la encarnación del sueño antiguo y como el símbolo de la idea moderna*⁵².

En la mujer parecía subyacer un misterio insondable; y el peligro de ser “devorado” por ella convivía en el hombre con la fascinación por su belleza. Crueldad y belleza es otro de esos binomios paradójicos a los que la sensibilidad finisecular fue tan proclive. Uno de los arquetipos mayores fue justamente la figura de la mujer como dominadora inmisericorde, que somete al hombre bajo su imperio. *La belle dame sans merci*; peligrosa siempre y, en muchas ocasiones, letal. Ya se la caracterice como “mujer-vampiro” o “mujer-serpiente”, como esfinge o arpía, será siempre la *femme fatale*: la “mujer de fuego” opuesta a la “novia de nieve”, desmaterializada e intangible, que fue su contrafigura cultural⁵³.

La “mujer fatal” conoció entonces múltiples encarnaciones, desde las asociadas a figuras bíblicas (como Salomé y Judith) o a mitos mediterráneos (Elena de Troya, Circe), hasta las de apariencia y frecuentación cotidianas, pero no menos seductoras y dominantes. Ruelas fue el artista que más contribuyó a su aclimatación en la iconósfera mexicana, ya en las páginas de la *Revista Moderna*, ya en sus estampas y pinturas. *La domadora* (1897), un cuadro inspirado en Rops (*Pornokrates*), representa a una “cortesana” desnuda, enfundada en medias y guantes negros y tocada con un sombrero *canotier*, que látigo en mano orquesta el movimiento perpetuo, en torno suyo, de un cerdo con un simio trepado en el lomo: una imagen perfecta de la

dominatrix, en versión “fin de siglo”, y de la “algolagnia” que permeaba el erotismo de la época. Como Lily Litvak advierte: “Incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento”⁵⁴.

La mujer que asesina valiéndose de sus encantos aparece en una de las ilustraciones a “La bella Otero”, un poema que Tablada le dedicó a la célebre bailarina y *grande horizontale*, de origen español, que hacía estragos en el París galante⁵⁵. Del cuerpo de la Otero volando por los aires (“Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella!”), se desprenden numerosas caudas que la atan con las órbitas desencajadas de una porción de esqueletos, congregados a sus pies a manera de séquito fúnebre. Ostenta en todo su vigor la exuberancia animal de las mujeres dominadoras, tal como Ruelas las concebía: el magnetismo sensual emana de sus ojos, de su larga cabellera y, sobre todo, de entre sus faldas como una fuerza materializada y visible, incontrastable y mortal. Aquí tenemos un ejemplo patente del poder seductor de la cabellera femenina, otro de los *topoi* literarios y visuales de la época⁵⁶.

Por último, en la viñeta de “Lirio”, un poema de Manuel Machado⁵⁷, el dibujante zacatecano nos ha dejado una imagen representativa del temor decadentista al abrazo letal que esclavizaba al hombre, preso en las redes femeninas y sometiendo su “razón” a las oscuras fuerzas del “instinto”. Una imagen emblemática de la cultura, que el hombre representa, retrogradando ante la naturaleza, simbolizada por la mujer⁵⁸. Aquí, los laberintos lineales que semejan disolver las formas tienen un propósito desmaterializador, restándoles individualidad y sometiénolas a una suerte de simbólica fusión con el magma indeciso de la vida telúrica. Los amantes recostados (Gerineldos y la reina), compenetrados al máximo, han comenzado a perder autonomía y a enlazarse con el mundo vegetal circundante: son ya parte del remolino de raíces que dan sustento a los árboles.

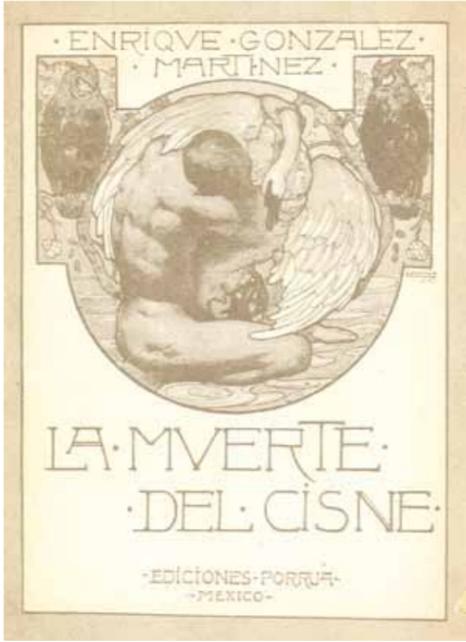
El temor masculino a perder sus atributos genéricos se expresó en la obsesiva multiplicación de cabezas de hombres degollados, un motivo visual que prolifera en las ilustraciones de Ruelas. El vehículo narrativo más popular para esta iconografía fue la leyenda bíblica de Salomé (con muy precario apoyo escritural): Salomé, la destructora por un Eros desbordado, fue una figura desarrollada en la literatura por Flaubert y por Wilde, e interpretada visualmente por Gustave Moreau (comentado a su vez por J.K. Huysmans), con una larga descendencia en Klimt, Klinger, Beardsley... Tanto Ruelas como Montenegro dedicaron estampas a la figura de Salomé.

Lo que resulta más interesante, como algo peculiar del modernismo hispanoamericano, es la interpretación o trasvase regionalista de este prototipo iconográfico acuñado en la Europa finisecular. Acaso la versión más lograda e impactante se encuentra en las diversas encarnaciones que esta figura tópica experimentó en manos de Saturnino Herrán, durante la segunda década del siglo XX. *El jarabe* (1913) es una de las visiones más explícitas del poderío incontrastable de una feminidad feroz, que se complace en hacer del hombre un auténtico pelele. Más sorprendente aún resulta *Tehuana* (1914), un “cuadro de arreglo” con la esposa del artista como modelo: una mujer de aspecto virilizado y avasallador, cubierta con las coloridas galas del traje regional del istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, cuya prenda más espectacular es un amplísimo y vaporoso tocado que, como una inmensa concha, resguarda y magnifica el poder seductor de la dama, regiamente sentada en un “equipal” (versión moderna del *icpalli* o sillón nobiliar prehispánico). La posición descentrada, los recortes inducidos por el marco y, sobre todo, el tratamiento dinámico y expresivo de la materia pictórica, con empastes densos y pinceladas francas, contribuyen a darle a la imagen una mayor energía vital. El reencuentro con el folklore, y su resignificación, van de la mano siempre, en Herrán, con una concepción y una factura propias del modernismo⁵⁹.

Misterios dolorosos

Uno de los rasgos arquetípicos del fin de siglo es la sensibilidad crepuscular, arraigada en el pesimismo que embargó a los “estetas” frente al fenómeno irreversible de la declinación, el envejecimiento, la enfermedad y la muerte. La conciencia de la fugacidad de la vida humana quedó expresada en múltiples obras, ya mediante metáforas organicistas (el motivo de “las tres edades”), ya en imágenes de un “realismo” estremecedor.

El ciclo biológico dio origen al tema de “las tres edades”, uno de los tópicos de la época, tratado por pintores tan variados como Puvis de Chavannes, Paul Gauguin y Gustav Klimt, y que hace hincapié en el contraste entre la perpetuidad de la especie y la fugacidad de la vida individual. En México tuvo una especial repercusión en la obra de Herrán. Uno de sus cuadros más intensos y emotivos tiene, como elemento iconográfico central, la referencia a aquel motivo: *La ofrenda* (1913). En uno de los antiguos canales del Valle de México, que comunicaban la ciudad capital con las grandes extensiones lacustres que en el pasado la circundaban, se desplaza un conjunto de “trajineras” o canoas cargadas con la flor de los muertos (o zempoasúchil): esas flores amarillas que se pone como ofrenda sobre los altares y las tumbas en los días dedicados a la conmemoración de los difuntos, al principiar noviembre. En la trajinera más próxima se ha acomodado una familia completa, como perfecta síntesis representativa de “las tres edades”. Ninguna de las figuras, taciturnas y meditativas, hace un solo movimiento; y sin embargo la canoa parece deslizarse por su propio impulso sobre las aguas verdosas. El lienzo tiene la gravedad de un rito, como si se tratase de una enigmática y lúgubre ofrenda a la muerte, que la familia entera hiciese de sí misma. Nos hallamos pues, como en tantos cuadros “fin de siglo”, en el umbral de los dominios de Thanatos: una metáfora del destino humano, al modo de un Böecklin mexicanizado.



Saturnino Herrán (ilustrador). Enrique González Martínez. *La muerte del cisne*. México, Ediciones Porrúa, 1915. Colección MLR.

Otro de los motivos ampliamente abordados por nuestros simbolistas fue el de la vejez y sus estragos: abundan las figuras de ancianos en dibujos y pinturas de las dos primeras décadas del siglo XX. Son particularmente expresivas tanto las primeras obras de Zárraga, muy teñidas de zuloaguismo (*Anciana de Segovia*, *El viejo del escapulario*), como las numerosas versiones que Herrán dibujó y pintó con este asunto (*Anciana con esfera de cristal*, *El último canto*, *Viejecita*, *El cofrade de San Miguel*). En la mayoría de ellas, la impresión de hastío, desencanto y derrota es apabullante. A veces, algunas cúpulas de iglesias se alzan al lado de los viejos, con un efecto todavía más devastador puesto que semejan aplastarlos, más que brindarles protección alguna (*Los ciegos*, 1914). La agonía está evocada, con toda su angustia y su dolor, en *El último canto* (1914).

Sobre la sensibilidad crepuscular gravitaba, pues, la tenaz, obsesiva presencia de la muerte, otro de los magnos temas del Simbolismo, que también en este rubro adoptó, resignificándolos, antiguos motivos iconográficos, como la danza macabra, los cuatro jinetes apocalípticos, la muerte amiga o consoladora y la muerte como emperatriz del mundo. Ruelas trató el tema con profusión e inventiva notables, haciendo de los esqueletos una de sus figuras predilectas y dotándolos de una gran movilidad expresiva (tal como, en la gráfica popular mexicana lo estaba haciendo, por entonces, José Guadalupe Posada. Y, en el panorama internacional, el belga James Ensor).

COLOFÓN

El desarrollo del Simbolismo en México, y el elevado logro artístico de algunas de sus expresiones, tanto las de temática “cosmopolita” como las de “afirmación nacionalista”, corroboran una observación que hizo Gilles Genty, en ocasión de la gran exposición del Simbolismo organizada en 1995 en Montreal: “La generación simbolista acertó en resolver la paradoja de satisfacer objetivamente las ambiciones nacionalistas y de ser partícipe, al mismo tiempo y a cabalidad, en el intercambio y la diseminación de cultura e ideas a escala internacional”⁶⁰.

El diálogo emprendido a lo largo de este texto entre obras y artistas de ambos lados del océano, no tiene otro propósito que invitar a extender el conocimiento de ese vasto territorio que ocupó la “Internacional Simbolista”. Aun cuando en su interior pueden distinguirse centros de irradiación y zonas receptoras, sin duda estuvo unificado por aspiraciones y tareas compartidas. Y si bien algunas de las regiones situadas en sus fronteras han quedado temporalmente en el olvido, desdeñadas y oscurecidas por el excluyente carácter metropolitano de la práctica historiográfica en el campo del arte, es de desearse que pronto sean reasumidas en un vasto panorama integrador; en donde sea posible deslindar y estimar analogías y divergencias.

NOTAS

¹ Sobre las colaboraciones de Ruelas ver Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, 1998. Sobre la revista en sí, Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1967; y Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defosse, (coord.), *Revista Moderna de México, 1903-1911*, 2 tomos, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

² La lista de obras expuestas, está recogida en Manuel Romero de Terreros, (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, IIE, UNAM, 1963, pp. 602-643.

³ Sobre la profunda transformación que experimentó la educación académica en los albores del siglo XX, ver Fausto Ramírez, “Tradición y renovación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en: *Las academias de arte*, México, IIE, UNAM, 1985, pp. 207-259.

⁴ Ver 1910: *El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, catálogo de exposición, México, MUNAL, 1991, con ensayos de Álvaro Matute, Fausto Ramírez y Pilar García de Germenos.

⁵ Véase *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catálogo de exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, con ensayos de Jean Clair, Guy Cogeval, Gilles Genty et als., pp. 19, 28-29, 251-252 y passim. Y, 1900: *Art at the Crossroads*, catálogo de exposición, Londres-Nueva York, Royal Academy of Arts-The Solomon R. Guggenheim Museum, 2000, con ensayos de Robert Rosenblum, et als., pp. 32-36 y passim.

⁶ Ernest Renan,*¿Qué es una nación?*, trad. y estudio preliminar de Rodrigo Fernández-Carvajal, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983. Se trata de una conferencia pronunciada originalmente en 1882 en la Universidad de La Sorbona, en París, y recogida en *Discours et conférences*, Paris, Calman Levy, 1887.

⁷ Carlos Díaz Dufoo, *Revista Azul*, tomo I, # 25 (México, 21 de octubre de 1894): 385-386.

⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “Carta de un suicida”, *Revista Azul*, tomo III, # 21 (México, 22 de septiembre de 1895): 322. El texto está fechado, al calce, en septiembre de 1888.

⁹ Por ejemplo, “Oremus” (*Revista Moderna*, t. II, # 5 (México, mayo de 1899): 136-137; “Credo...” (Ibid., II, 6 (junio de 1899): 184-187); “De un poema”, (Ibid., II, 11 [noviembre de 1899]: 327); “Poesía pronunciada... en la velada organizada en honor del eminente filósofo don Gabino Barreda, la noche del 19 de febrero de 1900” (Ibid, III, 7 [abril de 1900]: 123-125; “Fragmentos”, (Ibid., III, 17 [septiembre de 1900]: 272.

¹⁰ Mencionaré dos ejemplos representativos, entre otros muchos posibles: “El beato Calasanz”, de Justo Sierra (publicado en *Revista Azul*, t. II, # 1 [4 de noviembre de 1894]: 8-20; el poema aparece fechado en 1894) e “Implacable”, de Amado Nervo en la *Revista Moderna*, t. IV, # 19 (octubre de 1901): 305-308. Sobre el contexto literario y filosófico de *Azul*, ver el “Estudio preliminar” de: Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, México, Centro de Estudios Literarios,

UNAM, 1968; en especial, sobre el poema de Sierra, pp. 68-75.

¹¹ Un septeto de trovadores arribaba a un castillo sombrío, donde intentan compartir sus dones con los cortesanos, entonces el más excelso de sus cantos; mas al concluir contemplan atónitos cómo los castellanos, movidos sólo por sus groseros intereses materiales y ajenos al arte trovero, se han quedado dormidos. “Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Círcé, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores...”. Indignados, los poetas abandonan el castillo, para toparse con una nevasca desatada. En ese preciso momento, una bíblica y purificadora lluvia de fuego cae sobre los cortesanos y los reduce a cenizas, que el viento se encarga de esparcir, mientras que los trovadores permanecen transfigurados para siempre en “estatuas de nieve adamantina” (*Revista Moderna*, I, 1 (1º de julio de 1898): 2-3. Son innegables las semejanzas de fondo entre esta fábula de Tablada y “El rey burgués (Cuento alegre)”, que Rubén Darío recogió en su libro *Azul...* (1888).

¹² Sobre el nombre de “faunalia” dado por los modernistas a estas “expansiones”, ver Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaitzeff, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996, pp. 151-154.

¹³ Ver Julio Sesto, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1923. Y las ya referidas memorias de Rubén M. Campos, *El bar*.

¹⁴ Las obras de Zárraga fueron agrupadas con las de Lezcano, Regoyos, Isidro Nonell y Solana en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid, y resultaron objeto de las reflexiones de nuestro artista. Además de la exposición madrileña, se refiere a las obras que vio en la de La Libre Esthétique de Bruselas (Ensayor, Degouves de Nuncques, “mi maestro Toorop”, Mir, Rusiñol, entre otros). (“Algunas notas sobre pintura”, *Savia Moderna*, # 4 [México, junio de 1906]: 222-228. Recogido por Xavier Moysssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 1, México, IIE, UNAM, 1999, pp. 222-226. Cito por esta edición, pp. 222-223). Sobre otros artistas “modernos” admirados por Zárraga en París (Carrrière, Puvis de Chavannes, Bernard, Rodin...), ver ibid., p. 211.

¹⁵ Ibid., pp. 224-225.

¹⁶ Ibid., p. 226.

¹⁷ Hay que advertir que Zárraga utiliza el término “impresionismo”, y no “simbolismo”, para referirse a las tendencias últimas. Con todo, la diferenciación tajante entre estas opciones que la historia del arte haría posteriormente no les resultaba tan clara a la sazón a los propios artistas involucrados en los movimientos de renovación. Una reflexión profunda de índole psicológica y filosófica acerca de las causas de tal confusión, y de las relaciones y analogías que pueden establecerse entre ambas vertientes estilísticas, la hace Jean Clair en el ensayo “The Self Beyond Recovery”, en el catálogo *Lost Paradise*, pp. 126-127.

¹⁸ Vale traer a cuento el aforismo de Walter Pater que acabó por convertirse en la consigna estética del fin de siglo: “Todo arte aspira constantemente a la condición de música”. (Walter Pater, “La Escuela de Giorgione”, en: *El Renacimiento. Estudios de arte y poesía*, trad. Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Hachette, p. 141).

¹⁹ Remito al lector a la recopilación de la crítica antes citada de Xavier Moysssén, y al estudio introductorio respectivo de Julieta Ortiz Gaitán, que considero de consulta obligada para este tema.

²⁰ José Pierre, *L’univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, París, Somogy, 1991, pp. 342-350.

²¹ Jesús Luján era un rico “hacendado” (estanciero), dueño de grandes extensiones territoriales en el norte del país, quien lue-

go de incrementar su fortuna al participar en pingües negocios algodoneros, se instaló en la capital y, a través de su amistad con el también hacendado norteño *Chucho* Valenzuela, trabó una estrecha relación con el grupo de colaboradores de la revista dirigida por éste. Fungió de mecenas munificente, tanto de la propia publicación, como de sus nuevos amigos, a quienes colmó de dádivas, pagándoles viajes y caprichos. Al poeta Tablada, por ejemplo, le patrocinó el tan soñado viaje a Japón; y a Ruelas, después de haberlo acompañado durante su breve agonia (cuando el desventurado pintor estaba perfeccionando sus técnicas como aguafortista en París), le costeó su monumento funerario en el cementerio de Montparnasse (Sobre Luján y Valenzuela, y el origen de sus fortunas, véase Javier GarcíaDiego, “La modernización de la política”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, (coord.), *Revista Moderna*, t. 2, p. 40; también las memorias de Rubén M. Campos y de *Chucho* Valenzuela en: *El bar*, pp. 73 y 150; y Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manajo de rimas*, prólogo, edición y notas Vicente Quirarte, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 123, 124, 128 y 129.

²² “Exégesis de un capricho al óleo, de Julio Ruelas”, *Revista Moderna*, II, # 15 (México, noviembre de 1904): 127-129.

²³ Jean Clair, “Lost Paradise”, p. 20.

²⁴ Ibid., pp. 17-18. Por supuesto, ya el Romanticismo había convertido en un tópico la afinidad fundamental entre el hombre y la naturaleza, haciendo del paisaje uno de sus principales géneros expresivos, como proyección de la subjetividad del artista (véase, entre otros estudios ya “clásicos”, Hugh Honour, *Romanticism*, New York, Harper & Row,1979; y Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York, Harper & Row, 1975). Para una discusión reciente sobre las diferencias entre la así llamada “falacia romántica” y la posición simbolista, ver Jean Clair, “The Self Beyond Recovery”, p. 125.

²⁵ Jean Clair, “Lost Paradise”, pp. 20-21.

²⁶ Ricardo Gómez Robledo, “La exposición de *Savia Moderna*”, *Savia Moderna*, # 3 (México, mayo de 1906); recogida en: Xavier Moysssén, *La crítica de arte en México*, t. 1, p. 219.

²⁷ Ibid., p. 219.

²⁸ Ricardo Gómez Robledo, “La pintura de paisaje. La exposición de estudios de Jorge Enciso”, *Arte y Letras*, (México, junio de 1907), en: ibid., t. 1, p. 292.

²⁹ Ibid., p. 292; ver también, del mismo Ricardo Gómez Robledo, “La exposición de San Carlos. Las obras de los pensionados. Consideraciones sobre la crítica”, *El Diario*, México, 16 de diciembre de 1906, recogida en: ibid., p. 261. Se trasluce con nitidez, en estas reflexiones del crítico mexicano, la influencia del ideario estético europeo sobre el Simbolismo en la pintura, tal como lo habían expuesto escritores como Albert Aurier y otros. De allí proviene la exhortación a buscar la médula espiritual y misteriosa de las cosas; el concepto del artista-vidente, que da voz y presencia definida a la incoherente vaguedad de la naturaleza ciega, el artista como espiritualizador de la materia; la teoría del arte como una transcripción visual de los sentimientos y estados de ánimo provocados por la contemplación del mundo natural; la postulación de la síntesis ejecutiva como medio para lograr este destilamiento y transposición; la visión del arte como decoración, “en el más puro sentido de la palabra”: “ornato de una superficie plana” (p. 264) mediante la línea, el color, el claroscuro y los ritmos compositivos; y el uso de una terminología metafórico-musical (la pintura como “una

sinfonía que tiene los colores por lenguaje”; p. 220).

³⁰*Homenaje Nacional. José María Velasco (1840-1912)*, 2 tomos, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, CNCA/INBA/MUNAL-IIE/UNAM, 1994, con textos de María Elena Altamirano, Xavier Moysssén y Fausto Ramírez.

³¹ Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979; pero también, para la faceta negativa y denigrante de esta idea, Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

³² Jean Clair, “Lost Paradise”, pp. 421-437.

³³ El título asignado por el artista está justificado doblemente, no sólo por lo que añade al asunto, sino porque es la imagen con que abría un álbum de dibujos que publicó en París, con un prólogo de Henri de Régnier (*Vingt dessins*, 1910).

³⁴ Lily Litvak, “El jardín en la pintura española de 1870 a 1936”, en el catálogo de exposición, *Jardines de España (1870-1936)* (con textos complementarios de Josep de C. Laplana, Francesc Fontbona, et al.), Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, pp. 13-49.

³⁵ También Lily Litvak ha hecho un estudio en profundidad de la actitud de los intelectuales frente a la dicotomía campo-ciudad: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, 1980.

³⁶ El título presente es atribuido; acaso se trata del cuadro expuesto en 1908 en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo el nombre de *Brumas del Sena* (“La exposición de los alumnos pensionados”, *El Mundo Ilustrado*, [México, 5 de junio de 1908]: 8; en: Xavier Moysssén, *La crítica de arte* en México, t. I, p. 363).

³⁷ Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Estudio Diego Rivera-Editorial Secuencia, 1991, pp. 96-97.

³⁸ Jean Clair, “The Self Beyond Recovery”, p. 126.

³⁹ El calificativo es de Saúl Yurkevich, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1999. Para una reflexión profunda sobre las consecuencias que esto tuvo en la concepción moderna del sentido y las prácticas del arte, véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

⁴⁰Eduardo Shuré, *Los grandes iniciados. Bosquejo de la historia secreta de las religiones*, traducción de Julio Garrido Ramos, México, Libromex, 1975, p. 22.

⁴¹ En rigor, el crucificado que aparece en la imagen de *Implacable* no es Cristo sino el hombre ateneaceado por la duda, representada bajo la figura de una seductora y asesina mujer-escorpión, mientras que, entre los torbellinos de trazos que sirven de fondo a la escena, se ve “el cadáver de Dios” precipitado “en las esferas”, con arreglo a los versos de Nervo (*Revista Moderna*, t. IV, # 19 [México, octubre de 1901]: 305-308).

⁴² Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM, pp. 14 y ss.; y Héctor Valdés, “Estudio introductorio” al ya citado *Índice de la Revista Moderna*, pp. 10-12 (aunque, siguiendo a Tablada, da equivocadamente el año 1898 como fecha del hecho).

⁴³ Véase Elisa García Barragán, “Los itinerarios de Ángel Zárraga”, en: *Zárraga*, México, BITAL, 1997, pp. 71-72. Allí recoge el señalamiento del parecido de Sebastián al pintor, y de la mujer orante con su propia madre, lo que le da al cuadro una fuerte inflexión edípica, comentada por Teresa del Conde.

⁴⁴Lily Litvak trata con perspicacia las diferentes formas que adoptó el renacimiento místico a finales del siglo XIX, en su ya

citado *Erotismo fin de siglo*.

⁴⁵ Guy Cogeval, “The Waning of Culture”, en: *Lost Paradise*, pp. 27-28.

⁴⁶ Rubén M. Campos, *El bar*.

⁴⁷ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

⁴⁸ Guy Cogeval, “The Waning of Culture”, p. 27.

⁴⁹ Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera*, p. 104.

⁵⁰ Walter Pater, “La Escuela de Giorgione”, pp. 128-131.

⁵¹ Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera*.

⁵² Walter Pater, “La Escuela de Giorgione”, pp. 130-131.

⁵³ La literatura acerca del tema finisecular de la “feminidad peligrosa” es vasta. Mencionaré sólo el clásico estudio de Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970; y los ya citados trabajos de Litvak (*Erotismo fin de siglo*) y de Dijkstra.

⁵⁴ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 125. Ella misma precisa que “algotagnia” fue un término acuñado por Havelock Ellis para designar el placer asociado con el dolor, sea propinado o padecido. Por otra parte, Teresa del Conde ha asociado a *La domadora* con el mito de Circe (Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, UNAM, 1976, p. 42).

⁵⁵ *Revista Moderna de México*, t. V (México, julio de 1906): 271-273.

⁵⁶ Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁵⁷ *Revista moderna. Arte y ciencia*, México, t. VI (junio de 1903): 163.

⁵⁸ Bram Dijkstra, en su obra antes referida, ha desarrollado ampliamente los orígenes y las repercusiones de esta polarización genérica, en el marco ideológico de la cultura “fin de siglo”.

⁵⁹ Quiero hacer hincapié en las coincidencias que pueden argüirse entre estas manifestaciones abiertamente “regionalizadas” del simbolismo mexicano, y otras análogas en el ámbito europeo, donde también se dio un reencuentro con las tradiciones folklóricas y el gusto “primitivista” de las comunidades agrarias preindustriales (una característica señalada por Guy Cogeval, “The Waning of Culture”, p. 29). En todo caso, tales préstamos visuales e iconográficos se injertan en el exquisito eclecticismo multirreferencial propio del estilo.

⁶⁰Gilles Genty, “The Homeland Regained”, en: *Lost Paradise*, p. 252.

BIBLIOGRAFÍA

1900: *Art at the Crossroads*, catálogo de exposición, Londres-Nueva York, Royal Academy of Arts/The Solomon R. Guggenheim Museum, 2000.
1910: *El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, catálogo de exposición, México, MUNAL, 1991.
Bornay, Eika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.
Campos, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaitzeff, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996.

Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defosse, (coord.), *Revista Moderna de México, 1903-1911*, 2 tomos, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

Conde, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, UNAM, 1976.

Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Re-*

vista Azul (1894-1896), México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1968.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

Favela, Ramón, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Estudio Diego Rivera-Editorial Secuencia, 1991.

García Barragán, Elisa, “Los itinerarios de Ángel Zárraga”, en: *Zárraga*, México, BITAL, 1997.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

Homenaje nacional. José María Velasco (1840-1912), 2 tomos, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, CNCA/INBA/MUNAL-IIE/UNAM, México, 1994.

Honour, Hugh, *Romanticism*, New York, Harper & Row, 1979.

Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

-----, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

-----, “El jardín en la pintura española de 1870 a 1936”, en: *Jardines de España (1870-1936)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1999, pp. 13-49.

Lost paradise: Symbolist Europe, catálogo de exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

Moysssén, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, 2 tomos, México, IIE, UNAM, 1999.

Pierre, José, *L’univers symboliste. Fin de siècle et décadence*.

París, Somogy, 1991.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

Ramírez, Fausto, “Tradición y renovación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en: *Las academias de arte, México*, IIE, UNAM, 1985, pp. 207-259.

Renan, Ernest, *¿Qué es una nación?*, traducción y estudio preliminar de Rodrigo Fernández-Carvajal, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983.

Rodríguez Lobato, Marisela, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, IIE, UNAM, 1963, pp. 602-643.

Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York, Harper & Row, 1975.

Sesto, Julio, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1923.

Shuré, Eduardo, *Los grandes iniciados. Bosquejo de la historia secreta de las religiones*, traducción de Julio Garrido Ramos, México, Libromex, 1975.

Siqueiros, David Alfaro, *Dibujos lineales en estilo art nouveau*, México, Editorial Libros de México/Editorial Domés, 1984.

Valdés, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1967.

Valenzuela, Jesús E., *Mis recuerdos. Manajo de rimas*, prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.

Yurkevich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1999.

VVAА, Siqueiros. *Primeras obras: neoimpresionismo y art nouveau*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.

COOLAR



MODERNIDAD Y GESTOS SIMBOLISTAS EN LA CULTURA VISUAL ECUATORIANA

Alexandra Kennedy Troya

Según palabras de Richard Brettell, el arte moderno surgido en las últimas décadas del siglo XIX, fue un evento de orden internacional; una serie de movimientos que plegaron a una diversidad de posturas y que surgieron en distintos puntos del mundo occidental¹. El pluralista y ecléctico espíritu moderno iba tomando cuerpo en las diferentes artes; éstas se iban proyectando en buena medida en la búsqueda de una diversidad de posturas que intentaban revertir el mundo moderno instalado a consecuencia, o como reacción, de un materialismo galopante, de un abandono de las tradicionales y desgastadas prácticas religiosas, de la secularización de las sociedades. Fusionar las artes o cabalgar sobre lo útil en pos de encontrar la poética en toda creación cotidiana, parecían convertirse en parte del credo de muchos artistas que abrazaban dicha modernidad, modernidad que —sin lugar a dudas— pretendió dar sentido al tiempo y al lugar de la creación y cuyo intrínseco espíritu universalista propiciaba paralelamente un sentido de conectividad. Pronto, un movimiento surgido en Europa se propagó —por su propia naturaleza colonialista— hacia América.

SIMBOLISMO Y EL ALMA MÍA

Modernos poetas y pintores, escultores o arquitectos, fotógrafos e ilustradores tuvieron como punto de partida a la ciudad. Sin embargo, estuvo implícita la idea de superar la experiencia urbana mediante la construcción, si cabe el término, de su “interioridad”. Las múltiples “interioridades” que surgieron, propongo, estuvieron alimentadas por los ecos directos o indirectos del movimiento simbolista. Se provocó un retorno a lo “emocional” y esta emocionalidad trascendió los límites de la urbe, tocó a la tierra, al paisaje, al terruño, a lo campesino. Este retorno fue como una reacción contra las “alienaciones” de la modernidad nos dice Rafael Gutiérrez Girardot, que originó las críticas de la cultura y del tiempo (Spengler [1880-1936] y Ortega y Gasset [1883-1955]).



Víctor Mideros. *Los funerales del sol* (c. 1925 - 1930). Óleo sobre lienzo, 45 x 141 cm. Colección privada. Quito.

En consecuencia, el “descubrimiento” del paisaje castellano de la llamada Generación del 98 o del pasado indígena andino, a modo de críticas o reacciones a la misma modernidad, darían pie a nuevos movimientos nacionalistas y regionalistas a uno y otro lado del Atlántico.

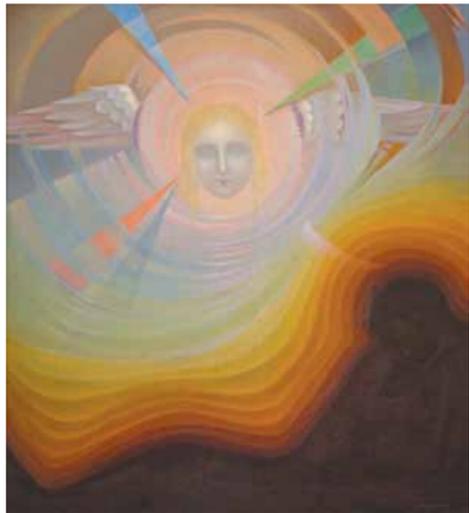
Así Modernismo/Simbolismo pretenderían dotar a las cosas y a las ideas de una nueva significación, a profundizar su sentido, a otorgar valores propios, a buscar el alma propia. Esto resultó quizás más evidente en el campo de la literatura; y la “revalorización de las cosas revela la dialéctica de la experiencia urbana”, en donde “lo nuevo era lo tradicional”, en donde, en los movimientos nacionalistas del Modernismo, domina el “valor eterno” de algo². “El simbolismo —por su parte— representó el terrible combate de los viejos contra los sentidos nuevos”, declaró un escritor ecuatoriano en 1924³. Aunque menos estudiados, otros campos culturales acusan direcciones similares al de la literatura. Al unísono, y relacionados unos con otros, todos estos campos de representación/comunicación que sirven como instrumentos de la modernidad, parecen exiliarse en su propio interior. Se “expresa la desesperación angustiosa de la pequeño burguesía frente al mundo contradictorio y cambiante que arrincona fríamente sus anhelos”⁴.

En las líneas que siguen me gustaría discutir unos pocos aspectos sobre el ingreso de Ecuador en la modernidad vía las artes visuales; sus cultores, mecenas, la institucionalización y normatización de los procedimientos, las tensiones entre cosmopolitismo y nacionalismo. Al hacerlo, tomo un sendero ciertamente sesgado. Pretendo posar mis reflexiones en torno al fugaz paso u “osci-

lación” de algunos reconocidos artistas nacionales por el movimiento simbolista, un movimiento que tanto en las artes como en las letras propuso la introspección sin límites del alma humana, de sus recónditas y oscuras apetencias, de la vida y la muerte. Sostengo, al igual que el crítico de la literatura Fernando Balseca⁵, que el contacto de los artistas plásticos con el Simbolismo fue un dispositivo no solo para comprender, revelar y valorar la interioridad individual sino el interior y destino de nuestros países y sus regiones. El caso ecuatoriano puede sernos útil a modo de laboratorio de experiencias en donde el Simbolismo o las ideas simbolistas se entrecruzan con otras experiencias estéticas modernas y afianzan el proceso de autonomizar y secularizar el ejercicio artístico, principio *sine qua non* de la modernidad.

Sirvan un par de ejemplos para adelantar al lector que al hacerlo, cada artista “simbolista”⁶ buscó desentrañar verdades distintas para ámbitos y necesidades diversas. Víctor Mideros (1888-1967), conocido como el “beato laico” y que vivió buena parte de su vida en Quito, resultó un revolucionario de la imagen y de los espacios religiosos y civiles a los que literalmente inundó con sus monumentales series de cuadros. Plegó por el milenarismo apocalíptico —castigador, revelador de verdades apócrifas— e integró, en parte de su obra, imágenes y frases contra el bolcheviquismo y el materialismo. Diríase que pretendió que su propuesta estética tuviese fuertes implicaciones sociales y políticas de corte conservador que contrarrestasen

el laicismo social propuesto por el Liberalismo. No así otro simbolista tardío que se autodenominó como tal durante toda su vida, Eduardo Solá Franco (1915-1996). De familia catalana radicada en Guayaquil, su praxis como pintor, actor, diseñador de espacios teatrales y de moda, gravitó en torno a su cuerpo, al de la búsqueda y hallazgo de la homosexualidad. Las obras de Solá fueron realizadas en distintos lugares del mundo, sin pretensión de ser exhibirlas públicamente como el caso de Mideros. Remito al lector a los ensayos de Patricio Feijoo y Casandra Sabag, y al de Rodolfo Kronfle.

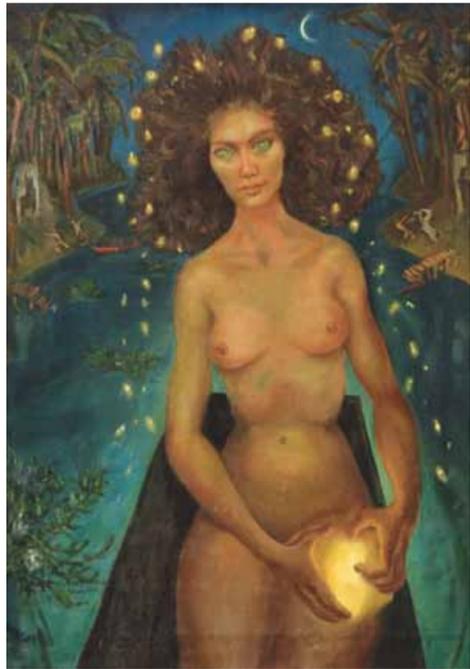


Víctor Mideros. *Alma* (c. 1930). Óleo sobre lienzo, 158 x 141 cm. Casa Museo María Augusta Urrutia. Quito.

Al echar un escrutador ojo al Simbolismo y sus actores como una herramienta en la indagación del alma moderna, lo hacemos por doble vertiente, el *alma mía*, personal, en la subjetividad, y, el alma nuestra en la colectividad, o *alma nacional*, que resurge a finales del siglo XIX y languidece por la década del 30, aunque algunos artistas y literatos continuaran haciendo uso del mundo y de las imágenes simbolistas hasta la mitad del siglo. “Alma mía”, como hemos bautizado la exposición a la que

acompaña este catálogo, recoge a través de algunos de los ensayos, ambas búsquedas.

Son estos años momentos de revisión y revisitación de las geografías propias, de héroes y heroínas nacionales, de las comunidades nativas, en manos y mentes de la nueva burguesía. La invocación identitaria en este contexto resulta una estrategia modernista para afirmarse como un estilo original, propio, existiendo —tal como subraya Trinidad Pérez,— “una tensión acerca de como conjugar las normas, consideradas universales,



Eduardo Solá Franco. *La tunda o La viuda del río* (1948 - 1949). Óleo sobre lienzo, 85 x 70 cm. Colección privada. Guayaquil.

con las expresiones, sentimientos y hasta temas locales⁷. El peso de la tradición y el presente propios del terruño americano y sus nativos habitantes fue indispensable para legitimar —y diferenciar— su obra en la escena internacional (europea).

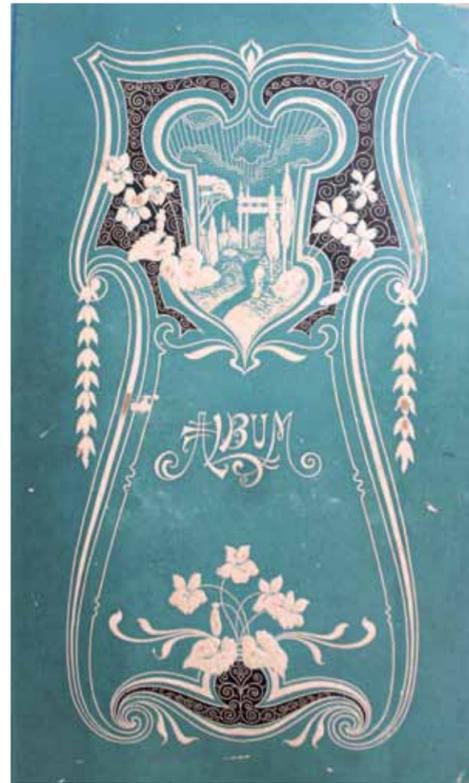
En Ecuador, parte de la región andina signada por una fuerte presencia indígena, la representación del mismo y su entorno, fue determinante en prácticamente todos los artistas visuales. Era parte de unos intereses burgueses más amplios. El proyecto modernizador en manos de los terratenientes y agroexportadores fue incorporarse al mundo “del progreso y la civilización” y, como señala Pérez, “en medio de todo construyeron diversas imágenes de los indígenas con el fin de preservar su control sobre ellos”. “Fueron —añade— formas de negociar entre una modernización que se consideraba necesaria y la conservación de formas precarias de trabajo... Los indígenas fueron necesarios tanto en el trabajo agrícola como en la construcción de una imagen de nación”⁸.

UNA ENCRUCIJADA DE TENDENCIAS ESTÉTICAS Y TRANSNACIONALIZACIÓN

Las historias que narran o visualizan tanto los simbolistas ecuatorianos como sudamericanos desde la subjetividad, una nueva espiritualidad y construcción de relaciones sociales, lo hacen echando mano de estilos vigentes aún como el Impresionismo, el Post-impresionismo o el *Art Nouveau*; usando nuevos materiales y soportes que muchas veces vienen dictaminados desde la revaloración de las fuentes populares y las “comunidades primitivas” que les inspiran. En suma, una “encrucijada de tendencias estéticas que, entendidas como un todo, configuraban la modernidad”, como diría la historiadora del arte española María López Fernández⁹.

Al presente parece estar claro que el concepto estereotípico de arte moderno como proceso de acción y reacción no se

compadece con la realidad. Son historias que se desean modernas y urbanas aunque sus cultores también sean críticos de la propia modernidad. En este proceso de modernización resulta central la presencia y circulación de revistas y periódicos, tanto nacionales como internacionales, que leídos y mirados con atención revelan el ansia de transnacionalización y de “universalización”. A este mismo cuerpo comunicacional pertenecen la fotografía documental, las nuevas estampas grabadas de santos, las postales de viaje o los carteles publicitarios. Antes relegados o infravalorados, estos campos de representación funcionaron como eficaces instantáneas de la ciudad moderna y sus habitantes.



Portada de Álbum [de postales] coleccionado por María Esther Troya Albornoz (c. 1900 - 1920). 40 x 24 x 5 cm. Colección privada. Quito.



Álbum [de postales] coleccionado por María Esther Troya Albornoz. Postal. *Exposición Nacional de Quito - Pabellón japonés* (1910). 40 x 24 x 5 cm. Colección privada. Quito.



Álbum [de postales] coleccionado por María Esther Troya Albornoz. Postal. *Mujer* (c. 1910). 40 x 24 x 5 cm. Colección privada. Quito.

En otro orden de cosas, la disputa por la *originalidad*, también central a la modernidad, resultó una nueva utopía. Sin embargo, no se trataba solamente de la posición periférica latinoamericana, del mexicano frente al español o al italiano, sino del propio español frente al francés. Críticos españoles intentaron saldar, al igual que los latinoamericanos, este *desfase* introduciendo el valor de las tradiciones propias. “En el plano más elevado del arte —señalaba el crítico español Ramón Pérez de Ayala en 1914— no existe plagiarismo, y lo que se entiende por este vocablo tiene una denominación más noble: Tradición”¹⁰.

De uno y otro lado del océano, se leía el *Azul...* (1888) de Rubén Darío (1867-1916), *El éxodo y las flores del camino* (1902) de Amado Nervo (1870-1919) o el *Ariel* (1900) de Rodó (1871-1917). Muchos artistas ecuatorianos —y resalto especialmente el trabajo del simbolista Antonio Bellolio (1900-1965)— ilustraron poemas de estos y otros modernistas y simbolistas como Emilio Carrière (1881-1947) o el polaco Enrique Geenzier (1887-1943)¹¹; también pintaron o esculpieron retratos de sus “maestros”, tal el caso de Paul Verlaine (1844-1896) de quien hemos hallado un óleo pequeño (s.f., MBAEP/Q) firmado por Nicolás Delgado (1890-1980) o el busto esculpido por Manuel María Rueda (¿?)¹².



Antonio Bellolio (ilustrador). “Bohemia”, *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, #76 (Quito, 21 de noviembre de 1920): 658. 30 x 22 cm. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

A este ansia de transnacionalidad abonaron las celebraciones de los Centenarios mediante exposiciones nacionales de las artes e industrias de cada país, que servían de vitrinas y lugares de expansión de la cultura y los mercados, y, por supuesto, de las ideologías modernas.

MÁS ALLÁ DE LAS TORRES DE MARFIL

Como señalamos, los modernos no fueron simples escapistas de su realidad sino que contribuyeron a proporcionar a Ecuador “un prototipo de sensibilidad estética regional y nacional”. Meditaron sobre el país desde las urbes a las que retrataron y padecieron, e insistieron en el tema de la modernidad como elemento central del progreso.

Aunque sus intervenciones [las de los literatos] —y yo añadiría, la de los artistas visuales— *no fueron estrictamente políticas, ya que no actuaron públicamente desde organización alguna, los efectos de sus palabras* [e imágenes, remarco] *fueron un dispositivo que ayudó a armar y a comprender el destino de un país, incluso en sentido político estatal, de ciudadanía, de civilidad*¹³.

Sin embargo, los países católicos, y en particular el nuestro, soportaron mal los cambios originados por la modernización sobre todo porque cuestionó la representación emblemática de su mundo; es decir, lo que tocaba a la naturaleza del bien y del mal. Como ha escrito Walter Benjamin: “El concepto de lo demoníaco surge allí donde el de modernidad aparece en conjunción con el catolicismo”. En la literatura sudamericana del siglo XIX, complementa Esteban Ponce, se denuncia la torpeza de una conciencia autoflagelante que se estatiza en un dolor que no genera vida; esta unidireccionalidad, es una marca en

la literatura desde Andrés Bello (1781-1865) hasta Juan León Mera (1832-1894). “En ellos el lugar del mal es el de ‘la caída’ que mueve a la culpa y al arrepentimiento”¹⁴, cosa que parece estar presente aún en muchos de los artistas simbolistas tratados, pero que sin embargo dará paso a la refundación estética de lo sagrado. Esto se evidencia particularmente en el caso del citado Víctor Mideros.

Recordemos alguno que otro hecho que sirve para ilustrar lo antedicho. En 1900, el arzobispo de Quito Pedro Rafael en una carta pastoral a propósito de las representaciones teatrales, invocaba a los fieles que el objeto,

*es el alejaros del teatro actual como de una ocasión próxima de pecado y de ruina espiritual. Porque siendo de tal condición las escenas que allí se representan, que siempre padece quebranto la virtud de los espectadores, sobre todo de las señoras y niñas, ... deber nuestro es el de mostraros el peligro y alejarlos de él como la muerte*¹⁵.

En el mismo año, en una nueva carta pastoral sobre el mismo tema, el Arzobispo hace un llamado clamoroso para detener la destrucción del “orden social y doméstico” puesto que el teatro —extiéndose a ciertas artes modernas— es una diversión nociva para nuestras almas¹⁶.

En una encíclica de Benedicto XV reproducida parcialmente en el *Boletín Eclesiástico de Ecuador*, se hablaba del modernismo como “pestífero contagio” que aún no ha sido “enteramente atajado, sino que todavía se manifiesta acá y allá, aunque solapadamente”. En este artículo anónimo titulado “Llagas sociales”, se expresaba que el Papa de entonces no condenaba “los progresos del espíritu humano” sino al del *hombre moderno*,

que sólo atiende a las convicciones que le sugiere su razón [kantiana], *hasta llegar al mismo último grado de emancipación de*

toda autoridad, a la glorificación de su personalidad individual “[...] *y a nombre de los progresos de la ciencia contemporánea* [a discutir] *los problemas más profundos del dogma*¹⁷.

El desconocido autor animaba a la feligresía a no adaptarse “a la ciencia, a la revolución, a la neutralidad de las escuelas, ... a todo, es decir, al siglo y al mundo”¹⁸.

Por la misma línea, bajo el pseudónimo de Julio Cejador, en la revista *Primaveral*, órgano de los alumnos del Instituto Mejía en Quito, se arremetió directamente contra las prácticas artísticas modernistas y el decadentismo que buscaba “no confundirse con el común de las gentes”. Aunque la cita puede resultar larga, ilustra magníficamente la resistencia de sectores conservadores al espíritu moderno y liberal.

Decadentismo

*El arte decadente consiste en hacer volatines con los elementos artísticos, vencer dificultades, sobresalir en extravagancias, que la gente se arremoline y aplauda por lo inesperado. El decadente afecta oscuridades porque no tiene nada claro que decir; pretende cantar en su marfileña torre odiando a la sociedad; menosprecia al pueblo, porque teme al sentido común; proclámase aristócrata del arte y canta sólo para los más selectos, para lo granado de la gente culta y erudita, que aunque no lo entienda dirá que lo entiende, para no confundirse con el común de las gentes. El decadente moderno es, además, un extravagante en su vida, un bohemio en costumbres, un anormal en temperamento, o por tal se finge en sus obras, de modo que exagera sobre todo las sensaciones, busca sensaciones extrañas; se embriaga, no sólo de alcohol, sino con éter y opio. No sabe más que de personas desequilibradas [sic] como él, de tipos psiquiátricos, histéricos, locos; de jóvenes perdidos, de viejos verdes, de cortesanas sin pudor, de lascivias rebuscadas, de espasmos nerviosos, de estados neuróticos, de gentes corrompidas, de asuntos inmorales, de lo sádico, de lo satánico, de las mezclas de lo más sagrado con lo profano*¹⁹.

El espíritu moderno, en consecuencia, era sentido como una amenaza por los sectores más conservadores de la burguesía ecuatoriana, en particular la serrana, como señala otro anónimo artículo publicado en *Caricatura* con respecto al traslado de Guayaquil a Quito de *La Bacante*, obra del escultor Luis F. Veloz (1884-1959), quien habría sido becado como escultor a Roma entre 1908 y 1909. “La Bacante de Veloz no vendrá a Quito porque no quieren recibirla, comprenderla, ni pagarla”. El cronista indignado confesaba que prefería que dicha escultura “no caiga en las pecadoras manos de los artistas y críticos de arte del I. Concejo de Quito” puesto que el mayor temor era que el Concejo nombrase a “tres o cuatro hacendados de los contornos ‘para calificarla’. ‘Por ello... —concluía— es mejor no tenerla”²⁰.



Luis F. Veloz. *El fauno y la bacante* (1899). Malecón 2000. Guayaquil.

Desde la literatura, los viejos y tradicionales poetas románticos persistían en que los jóvenes modernistas habían sido atrapados por el

siglo codicioso de novedades, enamorado más de la flor que del fruto; más que la bondad intrínseca de las cosas, de su dorada superficie, debió por fuerza, encariñarse con el art nouveau, que prescribe a sus adeptos, como ideal máxima, la música de las palabras y la composición de rimas con alas de mariposas y sedas de flores”. “Además —añadía con preocupación el autor de la nota, el poeta Remigio Tamariz (1884-1948)— *es marcadísima su inclinación a la literatura propiamente nacional*²¹.

Vistas las cosas desde el otro lado de la cancha, la noción de renovación y todo lo que implicaba el proceso de llevar a cabo dicho cambio, era concebido por los jóvenes artistas y políticos modernos como un “acto patriótico”. Era parte de lo que, bajo el pseudónimo de Alonso Quijano, proponía el escritor: culturizar el país y desmilitarizar las acciones²². La filiación entre acciones culturales y educativas, y actos patrióticos, era una práctica de larga data; en consecuencia, el rol moralizador del arte y de la educación artística, aunque con nuevos preceptos y propósitos, se enmarcaban en esta tradición²³. Lo que cambió radicalmente fue la institucionalización de dicha educación por parte del Estado laico y liberal.

EL SIMBOLISMO EN TRÁNSITO

Como es de sobra conocido, en Europa el Simbolismo había sido concebido en un período de gran pesimismo y desencanto. Durante la década de 1880 fue el síntoma artístico de una crisis estructural, “un arte introvertido, antihistórico, personal, e incluso confesional”, declara el historiador del arte Eisenman²⁴. “Preparó el terreno —añade— para un nuevo arte de la liberación de los sentidos y la expresión personal, basado en el primitivismo no occidental”²⁵. En este continente fue una máquina de crítica cultural, revigorización política y perspectiva internacional.



Pierre Puvis de Chavannes. *Enfance de Sainte Geneviève* (1878). Grabado francés, punta seca, 64 x 49,5 cm. Casa de la Cultura Ecuatoriana (Reserva # de inv. 03-13-08-874). Quito.

En este contexto, la retórica del Simbolismo procuró revestir a la *Idea* de una forma sensible subordinada a esta por cuanto servía para expresarla, manifestó en 1886 el poeta francés Jean Moreas en *Le Figaro*²⁶. Se adscribía el máximo valor a la representación de sueños, visiones y otros estados subjetivos mediante líneas, tonos, y colores restrictivos y no naturalistas. El símbolo se oponía a lo real. Hay cosas que no pueden ser designadas directamente, hace falta símbolos para hablar de ellas; elaborar un mundo en relación dialéctica con un modelo trascendente (religioso, visionario o poético) que prometa una transformación creadora de lo dado. A través del Simbolismo también se tematizó la identidad sexual de la época, bien a través de figuras como la de Salomé, bien mediante la representación de la androginia²⁷.



José Abraham Moscoso. *Cleopatra* (1920). Óleo sobre lienzo, 104 x 104 cm. Reserva Museo Nacional. Quito

Para Michael Gibson, “Las obras de carácter simbolista eran... relativamente raras. Pueden aparecer parcialmente en la obra de un artista que generalmente practica otros géneros”²⁸. Aplíquese esta observación a nuestros propios artistas. Gibson, al referirse al Simbolismo en Estados Unidos, comenta que este movimiento jugó un rol periférico²⁹, cosa que no se aplica con precisión a América Latina si consideramos casos como los de México, Argentina o Colombia³⁰.

El Simbolismo y el wagnerismo³¹ asociado a éste, eran parte del nutrido menú cultural que ofrecía la modernidad, una modernidad presta a ser exportada como signo inequívoco del modelo “universal” de progreso y civilización connatural con el poder europeo. Entrar o participar de los lenguajes establecidos suponía perseguir la modernidad ajena intentando paralelamente construir la propia en su relación con el Otro: americano, musulmán, japonés u oriental.

Para aclararnos mejor énfasis en el siguiente aspecto. El *Art Nouveau*, el Simbolismo y el *Art Deco* europeos estaban relacionados y determinados tanto por las propias tradiciones locales, como por el arte africano denominado “primitivo” y por las artes del Asia Menor y Sudamérica. En los años 20 y 30 el *Art Deco* incorporó, por ejemplo, las nociones europeas del arte egipcio y maya. En consecuencia, jugar con lo ajeno y lo propio se convirtió en un ejercicio frecuente, extensivo a lo que sucedió al otro lado del Atlántico, en las Américas.

En este complejo mundo moderno, el cruce y entrecruce de ideas, conceptos y prácticas artísticas terminaban por poner en el tapete de la elección situaciones aparentemente opuestas; temas como la “muerte simbolista” en el marco de la denominada pintura decorativa interesada más bien en la forma, se tomaron de la mano. Véase si no el arte de Gustav Klimt (1862-1918) o Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), este último de gran resonancia en América Latina.

AMERICANOS: TEMAS INDÍGENAS E IDENTIDAD SEXUAL

Resumiendo, tanto las artes como la literatura finiseculares en Europa, Estados Unidos o América Latina transitaron por varios estilos y movimientos culturales. Basta echar una ojeada a las biografías artísticas de algunos de nuestros actores para confirmar que antes de abrazar las corrientes vanguardistas, se sintieron muchas veces atraídos por el Simbolismo y que precisamente fue esta nueva sensibilidad “americanizada” la que provocó que la temática indígena o el desnudo, poco común o aceptado en una sociedad mayoritariamente católica, se legitimaran a través del ejercicio de las bellas artes.

Años después —por la segunda mitad de 1920— empezaría a usarse el “cuerpo indígena” en su dimensión presente, como estandarte en las luchas de reivindicación social, movimiento conocido como *Indigenismo Social* y al que plegaron algunos literatos y artistas plásticos modernistas/simbolistas que reseñamos en la exposición.



Camilo Egas. *Mayas* (c. 1920 - 1930) Acuarela y tinta sobre papel, 21 x 14 cm. Museo Nacional (Reserva # de inv. 34-15-77). Quito.

Camilo Egas (1889-1962) resulta un interesante ejemplo de estas transformaciones. Alejado del costumbrismo décimonónico, el entonces joven Egas realizó *Las floristas* (1916) —ofrendas florales que las vírgenes del sol hacen al dios Inti— una magnífica obra de “género indio”, como se le llamaba entonces, con

la que ganó la medalla de oro en el Salón Nacional de Bellas Artes abierto en Quito en 1916. Esta “procesión” *quasi* clásica, que recuerda a Puvis de Chavannes (1824-1898) y Ferdinand Hodler³² (1853-1918), evoca el equilibrio, el ideal de belleza, simetría, armonía y atemporalidad. Según Michele Greet, este uso de elementos clasicistas y patrones decorativos revela un conocimiento general por parte de Egas, del Simbolismo y el *Art Nouveau*; su técnica, en cambio, está ligada al Modernismo español³³. Quizás por esto, el Simbolismo de Egas también nos recuerde la obra del mexicano Saturnino Herrán (1887-1918), en especial *Nuestros dioses* (1918). Un tono similar asegura Víctor Mideros en *Indias* (1920, MCCE/Q). En ambos casos se despliegan y destacan elementos de la vestimenta indígena y se enfatiza en la atemporalidad de las escenas. Otro representativo artista, Pedro León (1894-1956) realizó una sorprendente obra para Ecuador que combina tanto el tema indígena como el desnudo. Se trata de *Desnudo* (c. 1930). MA/G, una indígena-



Pedro León. *Desnudo indígena* (c. 1930). Óleo sobre cartón prensado, 47 x 72,5 cm. Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Guayaquil.

venus dormida, reconocible como tal por el collar de cuentas o chaquiras rojas y piel cobriza; la muestra recostada en primer plano y al fondo la cordillera andina. Al imponer una construcción de tradición europea de lo exótico, a una habitante indígena, el artista pudo, con seguridad, esquivar las estrictas

normas de virtuosismo y decencia que aún circulaban en el medio. Lo propio sucedería con Alfredo Guido (1892-1967) en la Argentina o Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950) en Bolivia. Refiriéndose a las representaciones de desnudas indígenas de Camilo Egas, Greet observa que:

*El desnudo femenino... es más que un simple lugar de la modernidad, un sitio donde la modernidad experimenta con el radicalismo técnico: el desnudo femenino es el espacio central sobre el cual se dibujan los temores masculinos, sus fantasías y proyecciones. Sin embargo, el mismo constructo de la modernidad estaba basado en una creatividad de expresiones marcadas por el género y las inherentes declaraciones del poder masculino sobre la mujer*³⁴.



Emanuel Honorato Vázquez. *Desnudo* (c. 1910 - 1924). Placa de gelatina sobre vidrio. Colección privada. Cuenca.

Quizás una acción más arriesgada en términos de restricción social, pudo haber sido las fotografías de desnudos masculinos de Emmanuel Honorato Vázquez (1895-1924). La única imagen sobreviviente ([*Desnudo*], c. 1910-1924, col. privada/C) muestra a un joven desnudo de perfil leyendo sobre una piedra del río Tomebamba, uno de los cuatro ríos que cruza Cuenca. A diferencia de Egas o León, el fotógrafo Vázquez realizó estas imágenes cuidadosamente construidas para que circularan únicamente entre familiares y amigos.

Aunque tardíamente, cabe señalar que el tema del desnudo se había introducido como parte del *pensum* de la Escuela de Bellas Artes de Quito, a inicios de 1906 en las clases de dibujo con modelo en vivo. Se conoce que entre 1909 y 1910 se dictaban clases con modelo en dos secciones separadas, una para hombres y otra para mujeres³⁵. Hemos incluido como parte de la curaduría, una muestra representativa de desnudos ejecutados por los profesores Nicolás Delgado (*Desnudo de mujer*, s.f., MCCE/Q) y Luis Mideros (1898-1970) ([*Modelo*], 1933, MCCE/Q); y de los alumnos Alberto Mena Caamaño ([*Modelo de pie con caña*], 1910, MCCE/Q) y Alberto Coloma Silva (1898-1976) (*Desnudo*, 1923, CCLSB/G).

Si bien presentes como poetas, ilustradoras o pintoras, pocas mujeres lograron visibilizar su trabajo más allá de los espacios domésticos, peor aún persistir como profesionales. Una de ellas fue la quiteña María Josefina Ponce (1905-2007) alumna predilecta de Luigi Cassadio (activo en Ecuador entre 1915-1933). De postura clásica y seguros brochazos expresionistas, Ponce realiza uno de los mejores desnudos de la época (c. 1925, col. privada/Q) y de una sensualidad verdaderamente atrevida. Sin embargo, a efectos de nuestra exposición y más relacionada a esta, la obra también expuesta *Desnudo mirándose al espejo* (c. 1925-1930, col. privada, Quito) muestra la maestría de quien dejaría de pintar una vez que contrajo matrimonio³⁶.

HISPANISMO Y PANAMERICANISMO

Eran los esclarecidos años de 1910. Se daba inicio a una cruzada por la Raza Latina frente a la neocolonización anglosajona, particularmente al expansionismo estadounidense; o si a Europa miramos, del vecino país francés en el caso español. De esto también se trataba el espíritu moderno latinoamericano y los movimientos hispanista o panamericanista que lo acompañaron³⁷.



Roberto Montenegro. Costumbres mexicanas (1919). Grabado, punta seca, agua-fuerte sobre cartulina, 48 x 43,5 cm. Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Reseva # de inv.03-13-08-1232). Quito.

El diálogo entre españoles y americanos fue importante y la cultura visual en ambas orillas se enriqueció y confrontó. Lo hizo en las exposiciones internacionales de ciudades metropolitanas como México, Buenos Aires o Sao Paulo, tal como lo

señalan Fausto Ramírez y Rodrigo Gutiérrez en sus respectivos artículos, en tanto que en países menos influyentes y abiertos como Ecuador, los contactos directos se realizaron a través del sinnúmero de viajes y becaías de artistas locales a España o profesores españoles contratados al servicio de las renovadas escuelas y academias de arte, el intercambio permanente de revistas y estampas, la adquisición de libros o grabados³⁸. En algunas de las entrevistas que por la época se realizaron a los artistas modernos de Ecuador, muchos declararon abiertamente el haber sido influenciados por Ignacio Zuloaga (1870-1945), Joaquín Sorolla (1863-1923), Julio Romero de Torres (1874-1930) o Hermen Anglada Camarasa³⁹. Para muestra un botón. Algunas de las fotografías de Emmanuel Honorato Vázquez como la *Sibila II* [c.1910-1924, col.privada, Cuenca] nos remite directamente a *La Sibila* (c.1913, FLC/PM) de Anglada Camarasa.

LA URBE TOCADA: BOHEMIA Y BOHEMIANTES

aunque atentos a lo que les rodeaba, también es conocido que la mayoría de poetas y artistas de la época se perciben y actúan como marginales y decadentes; algunos son parte de

las bohemias o bohemiantes que construyeron sus obras en sus propias torres de marfil o “palacios de cristal”, como el del poeta Ernesto López Díez (c.1860-1963) en su ciudad de acogida, Cuenca, o la extraordinaria e insólita casona del poeta quiteño Arturo Gangotena (1904-1944) en el centro de Quito. Algunos se asistieron de las drogas que por entonces circulaban libremente como la morfina, el opio o el éter; el alcohol y la noche, que provocaban el habitar nuevos y desconocidos mundos de fantasía. Mas la bohemia y los bohemios eran fenómenos de la modernidad urbana auto-excluyente ejercida por unos pocos “elegidos”. Citemos la elocuente

descripción de una noche de bohemia que hace un escritor bajo el pseudónimo de Jorge de Acuña al refererirse al Salón de Arte Moderno de 1926 en Quito:

Las melenas ondulantes y caídas a los ojos, a los ojos que brillaban con la luz divinizada del que las supremas embriagueces del licor que en Copa de Oro nos ofrece bondadoso, Nuestro Buen Señor el Arte... Mientras raudo en espirales iba el humo de las pipas dibujando contorciones epilépticas o temblores de histerismo, de una loca vampiresa de ojos verdes, como mares insondables, y contornos invisibles, que tuviera sed de vino... Y en la mente correteaban las ideas, las ideas que tornábanse palabras... de la loca Señorita Fantasía...⁴⁰

PARAÍSOS ARTIFICIALES

La miseria se iba generando en las urbes; se hablaba de sociedades degeneradas, de prostitutas y dandys, de vagabundos y artistas. Estos se replegaban en su interior; se convertían en “anfibios” —al decir de Hegel— puesto que no aceptaban los valores de la burguesía pero vivían y gozaban de la realidad burguesa.

La librería donde encontrarían los poemas de Mallarmé (1842-1898) o Verlaine, las estampas de Puvis de Chavannes u Odilon Redon (1840-1916); los licores importados en los cafetines y bares de moda; la morfina y el éter, los brodequines y el paraguas, todos eran parte del nuevo expendio, circulación y consumo de bienes de lujo. Ya lo dijo Flaubert (1821-1880): “Vivir como un burgués y pensar como un semidios”. Nuevamente la dualidad; el artista se volvió un héroe, sacerdote, apóstol de la justicia. Estos activaron una serie de dispositivos de fantasía y libertad, aunque también de nostalgia, y con ello

se vivieron nuevas dinámicas que propiciaban el desencadenamiento de cambios.

Quizás por ello y para ello los paraísos artificiales cumplieron su cometido. Así lo recuerda el pintor simbolista español Santiago Rusiñol en 1901. La...

calma engañadora, de la casa del silencio, las daba la Morfina; que aquella palidez macabra la traía la Morfina; que aquella fiebre nerviosa que hasta hacía temblar a las mismas paredes blancas, venía de la Morfina [...] bálsamo suicida, néctar del bien y del mal, letargo de la vida con ansias de no vivir [...] espíritu amado como la sombra del reposo [...] que apaga la sed del corazón y lo maldice, consolándolo; que adormece las fibras del corazón y despierta las del alma...⁴¹

También el consumo de drogas y licor fue parte de la modernidad importada en Ecuador. Ernesto Noboa Caamaño (1891-1927) escribiría el siguiente poema.

Plegaría a la Morfina
Morfina!, divina,
de las almas tristes celeste beleño,
f fuente inagotable para todo ensueño,
eficaz alivio de todo sufrir.
Bálsamo piadoso para toda herida
de los soñadores dulce prometida
que nos indemnizas del mal vivir. [...]

Muchos compadecen a los que te amamos. ...
¡Los pobres no saben por qué te buscamos
y por qué es tu culto nuestro único amor.
Culto bondadoso de los que soñamos,
de los que sufrimos, de los que lloramos,
de los predilectos hijos del dolor! [...]

Bien se que traicionas, bien se que asesinas
que cual las sirenas y cual las ondinas
del mito pagano, al hombre fascinas
para devorarle luego a tu sabor.
¡Mas no vale acaso una dulce muerte
más que una existencia monótona inerte
falta de ilusiones huérfana de amar?...

Tu fuiste acaso el fruto prohibido
que entre los follajes se hallaba escondido
del árbol eterno del bien y del mal,
por quien Dios al hombre desdichado hizo.
pero ya tenemos otro paraíso,
aunque el Paraíso sea artificial. [...]

Morfina, divina,
dame tus caricias para resistir
el amargo acíbar de nuestra existencia
dame tu veneno, dame tu inconsciencia
¡por que ya sin ellos no puedo vivir!

Pero la bohemia —insistimos— no suponía solo evasión. Desde la ciudad, la modernidad tenía quien la pintara y escribiera. Y quienes lo hacían, lo hacían bajo el lema del compromiso político, cruzando la subjetividad personal con los nuevos lenguajes plásticos *modernos* para con ello saberse y sentirse universales. Como vimos, la búsqueda de particularidades locales americanas en términos temáticos, jugó un rol fundamental. En el proceso de construirse modernos, de armar una nueva sociedad, en este mismo proceso se hacía ciudadanía.

A los americanos les estaba vetada la centralidad; la crítica europea de entonces y aquella de hace pocos años atrás, tacharon al modernismo latinoamericano como periférico. La historia de siempre. Irónicamente, estas regiones podían ser

únicamente “fuentes de inspiración” para los nuevos modernos europeos o estadounidenses. Cito un solo ejemplo. Quito y el arte americano podían constituirse en importantes fuentes de inspiración según declaraciones de uno de los grandes plásticos simbolistas italianos Aristide Sartorio (1860-1932) en su visita al Ecuador en 1924. En una carta al Ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador decía de Quito que es “el efecto de una mezcla exótica de leyenda oriental y de exaltación occidental [que] ejerce fantástica sugestión”⁴². Proponía que la capital ecuatoriana “no se deje defraudar jamás por la presionante modernidad y conserve para el porvenir puro de la América Latina la forma y el alma [colonial] con la cual nació”⁴³. Espacios museificados y congelados en el tiempo para inspirar a otros... a quienes nostálgicamente perdían en la (o por la) modernidad, su propia tradición. Lo cierto es que el gran amigo de Sartorio, Víctor Mideros, enlace moderno con el “alma colonial”, se inspiró en la obra de aquel para realizar la moderna capilla dedicada a Sucre al interior de la Catedral Metropolitana de Quito⁴⁴.

Ser moderno se convirtió en una obsesión. Con dificultad, las ciudades andino-ecuatorianas gestionaron sus propios procesos modernizadores. Fue, al igual que el siglo anterior, la tarea de unos pocos, de la intelectualidad aristocrática educada en Europa y relacionada con círculos culturales europeos. Añade Eduardo Kingman, sin embargo, que las nociones de progreso y civilización dejaron abiertas las puertas a otros sectores blancos y mestizos en ascenso, aunque se continuase ejerciendo, si cabe llamarlo así, una “ciudadanía jerárquica”⁴⁵. De hecho, cuando hablamos de “lo público” o “de opinión pública” y la memoria de la nación, esta se escribía, pintaba o cantaba, desde la elección e imposición de los sectores antedichos⁴⁶ y copaba los medios oficiales, semioficiales y privados: iglesias, revistas, escultura pública, diarios y álbumes fotográficos. Es en este y desde este medio, similar al de otras naciones latinoamericanas, que se desarrolló el Modernismo y tuvo una voz cantante importante, aunque transitoria, la sensibilidad simbolista.

Y así se transformaban las ciudades en términos urbanos y arquitectónicos, desde edificios y monumentos oficiales, hasta las casas de ricos burgueses como se evidencia en las fotografías que ilustran periódicos y revistas⁴⁷. Exteriores e interiores sufrieron modificaciones importantes vía el imperante eclecticismo aparejado con el cosmopolitismo comercial de las grandes ciudades y de la época de la expansión del capitalismo.“En los países de lengua española esa renovación iba acompañada del prestigio de lo extranjero”⁴⁸, señala Rafael Gutiérrez. La modernidad penetraba lentamente en las nuevas o remodeladas mansiones, capillas, fábricas o instituciones públicas y también se evidenciaba en campos diversos como la salud, la higiene, la educación.“El espíritu de innovación, la novedad, el confort, pasaban a ser los nuevos criterios de distinción, pero eso no dependía tanto del sentido común (aunque el “buen gusto” constituía una condición necesaria característica de una clase) como del concurso de profesionales”⁴⁹.

Política y activa, decorativa, y en ocasiones lúdica y satírica, la cultura visual de los primeros decenios del XX se expresó con fuerza en los interiores de modernas casonas, en las iglesias o entidades gubernamentales. En este sentido cobró nueva fuerza la pintura mural, las series de lienzos de grandes dimensiones, y en menor medida, mosaicos y vitrales. Sirva de ejemplo la renovada capilla lateral derecha al altar mayor de la Iglesia de la Merced en Quito que si bien pasa desapercibida resulta muy interesante en términos de los movimientos culturales que discutimos en este ensayo⁵⁰. Cumplfase uno de los principios propulsados por el director de la Escuela de Bellas Artes, José Gabriel Navarro (1883-1965), quien declaró en 1914, que literalmente se saturasen los espacios de un arte original y propio de la época; que con ello se estimularía moral y espiritualmente al ser humano⁵¹.

Fieles al espíritu de la época, buena parte de la pintura decorativa —murales o lienzos— realizada por Víctor Mideros ha sido destacada en la exhibición al haber abierto y museificado lugares

para los cuales los pintó, considerando el espacio arquitectónico al que iban destinados y que aún siguen en su lugar de origen: iglesia, baptisterio y sacristía de La Merced o la Serie de Mariana de Jesús en el Carmen Alto, ambos en Quito. Obras desaparecidas como aquellos 14 lienzos pintados por Camilo Egas entre 1922 y 1923 para la biblioteca del americanista de Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950), o la serie *Sátiros y ninfas* en el Museo Nacional de Quito, son buenos ejemplos de estos gestos de modernidad.

En otro orden de cosas, el ítalo-guayaquileño Antonio Bellolio (1900-1965), entrenado en 1918 en la Escuela de Bellas Artes de Quito bajo los profesores Víctor Mideros, Luigi Cassadio, Paul Bar (?), entre otros, realizó vitrales decorativos para interiores de residencias con temas de las estaciones. También realizó dibujos “criollistas” así como el mejor repertorio de ilustraciones de corte simbolista en las más destacadas revistas del país de los años 20: *Proyecciones*, *Savia*, desde sus estudios en Roma entre 1925 y 1926, *El Guante*, *La Ilustración*, *Ecuador Ilustrado*, entre otras⁵².

MODERNIZACIÓN Y ESCUELAS DE BELLAS ARTES

La modernización en el campo de la producción visual exigió profesionalizar a sus actores. Entre 1910 y 1920 esta modernización fue posible gracias a la institución de espacios como las Escuelas de Bellas Artes (que incluía a la Arquitectura). El director de la Escuela de Bellas Artes, José Gabriel Navarro, fue el verdadero propulsor de un arte moderno y nacional para una nación moderna. A estos esfuerzos pedagógicos le acompañaron las exposiciones y premios, la creación de museos, la generación de nuevas revistas de arte, política y cultura, becas para artistas locales, contratación

de profesores extranjeros como los mencionados Paul Bar y Luigi Cassadio, destinados a la escuela de Quito. Cassadio fue quien advertiría la necesidad de mirar el entorno, valorar e incluir como tema del arte nacional, al indígena⁵³.

Esta institucionalización fue en buena medida auspiciada por la política liberal, aunque muchas de sus estrategias resultarían precarias e intermitentes. Los procesos y oportunidades de profesionalización en las bellas artes, excluyentes de la de los cultores y la cultura popular local, de los oficios y las manualidades, fueron instalados únicamente en Quito, Guayaquil y Cuenca, las tres ciudades, administrativa, comercial y culturalmente, más destacadas del país. El ensayo de Trinidad Pérez incluido en esta obra incursiona sobre el tema de manera profunda y lúcida.

Tanto nuestras escuelas de bellas artes como las sudamericanas, se alimentaron del espíritu modernizador y nacionalista, y del Simbolismo, manifiestamente del Modernismo y el Simbolismo españoles⁵⁴. Así, Víctor Mideros y otros colegas fueron influenciados por estos. Es probable que en un primer momento de estudios, Mideros, junto a otros compañeros como Nicolás Delgado, Camilo Egas, Alberto Mena Caamaño y en medio de la renovación de la Escuela de Bellas Artes de Quito, nuevos profesores como el artista español León Camarero, les haya conectado con el movimiento simbolista que Delgado y Egas incluyeron en su obra y que a Mideros, como dijimos, le acompañaría durante toda su vida.

La *Virgen de las violetas* (1922) de Mideros —en la Casa Museo María Augusta Urrutia en Quito— nos recuerda la celebrada pintura *Valencia* (c. 1910, FLC/PM) del modernista Hermen Anglada Camarasa. Ambos organizan el espacio mediante arcos de flores y manchas de color. El pintor Anglada, retirado en Mallorca, lugar donde tantos otros latinoamericanos irían a parar; legó sus sensibles imágenes de temática folclórica con una particular visión decorativa alejada del costumbrismo realista de otros artistas de


 Víctor Mideros. *Virgen de las violetas* (1922). Óleo sobre lienzo, 270 x 230 cm. Casa Museo María Augusta Urrutia. Quito


la época. Se trataba de lo que se llamó la “pintura decorativa” introducida en Ecuador por Paul Bar. Para estos artistas el asunto era “un mero pretexto; todo lo que allí se representa está hecho de líneas y colores, y son los ritmos de las líneas, el poder musical de los colores, lo que asume la importancia y responsabilidad de la obra”⁵⁵. El citado Anglada Camarasa sería el mejor ejemplo de artista “decorador”, como los llamaban. Por esta línea podría ir la obra del mismo Mideros, *Indias* (1920, MCCE/Q).

EL “ARTE NACIONAL”

Como prácticamente todos los artistas de la época, Bellolio realizó un *Bolívar y el tiempo* para ilustrar una de las ediciones de la revista guayaquileña *El Guante* (1924). Un tema que no escapó al gran formato; véase el imponente *Juramento de Bolívar en el Monte Sacro* de Víctor Mideros, actualmente en el Club de la Unión de Guayaquil; Luis Mideros, su hermano, también realizó una escultura de Bolívar⁵⁶, semejante a la pintura del mismo tema que en gran formato pintó Nicolás Delgado, actualmente en la Casa Museo de Sucre. Marcadamente exaltativo y patriótico, la revista *ambateña Ecuatorial*, presentó en 1924 un apartado denominado “Los héroes de la raza”; en el número de mayo dedicado a Sucre se reprodujo una medalla de Luigi Cassadio⁵⁷.

Estas comisiones públicas no estaban signadas por el azar. Desde la Escuela de Bellas Artes en Quito, con el cambio de director del español Víctor Puig a José Gabriel Navarro en 1912, se apoyó el desarrollo de lo que llamó “arte nacional” y que fomentaba la creación de una memoria histórica visual. Una de las tareas que él y muchos se impusieron fue la de conjugar el arte moderno —un modelo/sistema eurocéntrico colonizador del conocimiento— con lo nacional “a través de la representación de temas nacionales, específicamente de los indígenas”⁵⁸. Para ello, entre otros cambios significativos, contrató al francés Paul Bar y al italiano Luigi Cassadio quienes contribuyeron a este propósito; el primero aportó “la cromática y el sentimiento decorativo” y el segundo “a ver y a querer al indio”, según palabras del mismo José Gabriel Navarro⁵⁹. Bar insistiría en que “la composición decorativa moderna tiene un fin de bella utilidad práctica, cual es la de presentar los mismos objetos de uso y servicio cotidiano [sic], inclusive la habitación misma del hombre, con el timbre artístico”⁶⁰.

Así, el arte debía intervenir en los mismos espacios de vida, una experiencia estética por la que abogaron aquellos adscritos a

los movimientos *Arts and Crafts*, el *Art Nouveau* y el *Art Deco* y que se encuentra latente en casi todas las revistas modernas ecuatorianas que circularon por aquellos años. Lo “nacional” se iba incorporando de diversas maneras. El catalán guayaquileño Eduardo Solá Franco, alumno del simbolista tardío también catalán, Rafael López Morelló (activo entre 1917 y 1936), admirador incondicional de las pinturas de Gustave Moreau (1826-1898) y de los prerrafaelitas, haría una obra en clave simbolista con un tema del mundo mítico afroecuatoriano: *La tunda* (1948-1949, col.privada/G)⁶¹. Esta mujer nocturna revestida de un halo de ensañación y misterio recuerda a aquellas en las obras del simbolista español Julio Romero y Torres y en su capacidad de combinar lo “arcaico con lo moderno”, fundamental para perdurar en el tiempo y dotar a las obras de un profundo sentido místico, como diría el crítico español Ramón del Valle-Inclán⁶².

“Lo nacional” —en conjunción con la política del momento— también sería incorporado por los artistas en otro tipo de espacios como el de los teatros, espacios pedagógicos de alta incidencia pública⁶³. Recordemos algún pasaje ilustrador: En medio de una nutrida programación en la velada dedicada a la “Defensa Nacional”⁶⁴, organizada por los estudiantes universitarios de Quito el primero de febrero de 1920 en el Teatro Sucre, destaco la presentación de los denominados “cuadros vivos”. El primero, dirigido por José Gabriel Navarro, “La Defensa Nacional”, integraba 4 alegorías —jóvenes muchachas— representando las regiones: Costa, Sierra y Oriente, y la Patria; en la segunda parte se presentó “Primavera”, cuadro plástico de Luis F.Veloz; en la parte final, Nicolás Delgado representó otro “cuadro alegórico” de la nación: “*Vis-Victis-Fama*” representada por la Armada, la Patria, la Fama y la Victoria. A esta última escena le acompañó la orquesta dirigida por Pedro Pablo Traversari (1874-1956) con la única ópera que escribiera Beethoven, *Fidelio*⁶⁵. Los tres artistas seleccionados para el evento integraban por entonces el plantel docente de la Escuela de Bellas Artes en Quito. La aplicabilidad, utilidad y funcionalidad del arte iba más allá de lo cotidiano y el confort y se instalaba en el campo de lo político.

ARTES DECORATIVAS O APLICADAS Y LA ARTESANÍA LOCAL

Así, y de manera paralela, los artistas visuales dialogaban con su público bajo paraguas distintos. Como en el caso de *Ciro R. Pazmiño Ch. (¿?)*, por citar otro interesante caso, por un lado ilustró algunos poemas del modernista ecuatoriano Humberto Fierro (1890-1929)⁶⁶, y a su vez, en 1928, levantó a lápiz los registros visuales de la colección arqueológica de la Universidad Central de Quito. Como extensión a este trabajo de catalogación visual, abstracto la decoración de estos objetos a modo de franjas que podían eventualmente aplicarse a las artes decorativas, tal el caso de los marcos de óleos, tema aún no estudiado y tan importante para la época⁶⁷. Hemos incluido una obra con uno de estos marcos, *El Valle de Guápulo de ¿? Vallejo (¿?)* (1929, MBAEP/Q).

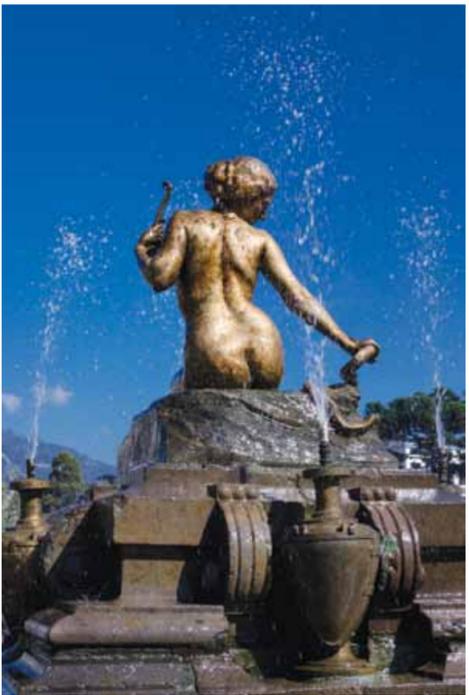
Cabe recordar que los estilos *Art Nouveau* y el *Art Deco* tan en boga en Europa como en América, fueron la cara visible no solo de la ilustración gráfica sino de objetos utilitarios manufacturados por buenos artesanos a los que se elevó al status de artistas. El movimiento *Arts and Crafts*, dió sus frutos paralelos a la expansión de la industria y a la producción en serie. En las exposiciones internacionales tales como la de 1900 en París, se exhibieron extraordinarios objetos confeccionados a mano en materiales populares como el vidrio, el metal o la cerámica. Empezó un interés por visitar el mundo de las artesanías. Muchas de éstas se revalorizaron como artes decorativas o aplicadas y tuvieron su zenit en el Salón de Arte Decorativo en el mismo París en 1925. Algunos diseñadores de muebles como Georges de Feure (1868-1943) se apropiaron e hicieron uso de los principios del Simbolismo.

El público consumidor crecía en Europa y Estados Unidos y con ello la preocupación por intervenir en las ciudades y casas, sus interiores y exteriores⁶⁸. El principio de la utilidad había entablado un diálogo extraoficial con las bellas artes americanas y por este conducto, academias y artistas volvían sus ojos a la cultura material autóctona para tomar de ella elementos de modernización diferenciada, si cabe el término, aunque excluyente en términos de raza. Como vimos, en la segunda década del siglo XX algunas obras fueron destinadas a temas del mundo indígena, personajes “deshumanizados”, despojados de su pobreza y sumisión presentes y en lugar revestidos de un carácter mítico y alegórico. Era innegable que el nuevo sistema de las artes modernas hacía una clara distinción entre aquellas (las bellas) artes que enaltecían el espíritu y las artes manuales primordialmente utilitarias destinadas a satisfacer las necesidades industriales de la nación moderna.

Aunque de fechas más tardías, sirven los ejemplos de la colección de platonos en cerámica vidriada de Antonio Salgado (¿?) entrenado en Italia, *Fiesta indígena*, *Ceramistas*, *La jocha*, *Músicos* (entre 1946 y 1948, MCCE/Q), o el anónimo *Busto indígena* (c.1940-1950, MCCE/Q), incluidos en la exposición. Esta conjunción de un arte antañón utilitario, ligado a las artes manuales sobre todo indígenas, consideradas jerárquicamente como inferiores, era legimitado al “elevatorlo” a la categoría de artes decorativas llevadas a cabo en un lenguaje claramente italiano ligado a la tradición de Faenza. Era parte del propósito intrínseco de las artes modernas que venimos discutiendo en este ensayo, formas del sistema moderno diferenciadas por la temática local usada, rarezas folklóricas para la moderna burguesía.

En un reporte que hace en 1900 el Ministro de Instrucción Pública del Ecuador al Congreso, imagina la “grandeza nacional” ligada a la labor manual⁶⁹. Realidades claramente alejadas de la retórica política puesto que aunque el Estado celebrara las fiestas patrias —como la del 10 de Agosto de 1917— presididas

por carros alégoricos dedicados al trabajo, y participaran las sociedades y gremios de artesanos o se establecieran premios subsidiarios a los Salones Mariano Aguilera, seguían siendo espacios excluidos de los circuitos nacionales e internacionales de las bellas artes⁷⁰. Por ello, nada extraña que solamente se haya invitado a algunas personalidades del mundo de las bellas artes en Ecuador al Congreso de Artes Populares que se celebraría en Praga en 1928⁷¹. Cabe señalar que por estos años las luchas populares y proletarias en Ecuador habían adquirido una importancia sin precedentes.



Antonio Salgado. *La fuente de la insidia* (1922). Fue realizada en conmemoración de la Batalla de Pichincha para el parque de Mayo actual parque de El Ejido. Quito.

IGLESIA, NACIÓN Y PATRIA. NUEVAS VISUALIDADES

En medio de las pretenciones por secularizar la sociedad urbana, se buscó experimentar con nuevas prácticas y símbolos espirituales; tal vez por ello la religión ya “no tuvo ni pudo tener el carácter de una *religatio* para todos. Así, la nueva mitología, la nueva religión comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa”⁷². En consecuencia, se secularizó el vocabulario de la misa y la praxis religiosa y se sacralizó la noción de Nación y Patria.

Es en este horizonte que se configuran el arte y los artistas modernos. Es en este horizonte que Luis Mideros (1898-1976) pinta una desconocida pero monumental obra llamada *Patria* (1922, CCLSB/G). Y lo hace bajo la construcción neoclásica de un emperador/presidente sentado en una cátedra similar al *Abraham Lincoln* (c.1920, Lincoln Memorial, Washington) de Daniel Chester French (1850-1931). Sin embargo, la Patria está representada alegóricamente a modo de mujer/muerte, dramática, de imponente mirada oscura que recuerda muchos de los personajes simbolistas⁷³.

Al efecto, religión-nación se convertían en un credo salvador; narrativas conservadoras que se instalaban en la ciudad moderna concebidas por este sector como la posibilidad de crear en ella un nuevo hogar espiritual, una Nueva Sión, en términos bíblicos. Héroes y heroínas civiles y religiosos —Sucre (1795-1830), Atahualpa (1500-1533), Santa Mariana de Jesús (1618-1645)— eran el reavivado panteón, modelos de sacrificio por y para la Patria.

Víctor Mideros sería el máximo exponente de un hispanismo conservador, uno de aquellos que lucharía vehementemente contra “los nacionalismos, los racismos, los patrioteros, los interesados únicamente en la producción abundante, los que se imaginan que el hombre es una máquina biológica necesitada solo de energía y de gordura”⁷⁴, como diría el agustino Enrique Terán (1887-1943) en un comentario sobre el artista. Y lo haría “de acuerdo con el siglo, con la técnica última y con la tendencia universal estética actual de la metáfora”, porque Mideros —añadiría el colombiano Rubén Arango Uribe— “sube por sobre el Símbolo, se descuelga por la Paradoja, salta por sobre la metáfora y al fin se me pierde el hombre, empieza a delinearse el Maestro metamorfoseado en sus cuadros”⁷⁵. Según varios comentaristas de la época, Mideros había refundado la Escuela Quiteña de arte con originalidad y maestría. Nada extraña que el público conservador viera en él al gran artista representante de sus propios intereses y que muchos coleccionaran su obra —Jacinto Jijón y Caamaño o el banquero Humberto Alborno (1894-1950)— o la patrocinaran, además de coleccionarla, como es el caso de la filántropa María Augusta Urrutia (1901-1987) y la orden jesuita.

La lucha religiosa que libró el más destacado de los artistas religiosos de la época era combatiente; venía —remarca su biógrafo Rumazo— de una “personalidad sumida en los abismos de la Biblia, del Dante y del Quijote. . . parece que entrara en el arcano del mal para reflejarlo con siniestros colores, en medio de emblemas desconcertantes y ascendiese otros momentos a las diáfanas moradas de la virtud”.

A la vuelta del siglo la tirantez entre unas y otras formas de representación artística contribuían a radicalizar las incertidumbres. No cabe duda de que por 1900 existió tensión entre el modelo artístico universal eurocéntrico incorporado por la institucionalidad local y otras prácticas de larga data como la imaginería religiosa⁷⁶. De alguna forma, la alianza Estado-Iglesia en épocas de García Moreno y su respaldo irrestricto a la política de Pío IX (1792-1878) habría provocado un remozamiento de la visualidad

religiosa al haber becado a artistas como Luis Cadena (1830-1889) a la Academia de San Lucas en Roma y que a su vuelta pintaron en clave neoclásica con intereses y representaciones de un mundo distintas a las del consagrado barroco colonial⁷⁷.

Sin embargo, ¿cómo dar contestación a nuevos intereses, nuevas amenazas a la institucionalidad católica frente a los cambios que proporcionaban los sectores progresistas y liberales, y a la campeante modernidad “materialista, masona y viciada”? ¿Cómo hacerlo desde la misma modernidad pintada o esculpida cuando la religión había perdido su valor y la filosofía y la ciencia no prestaban orientación alguna sino que acentuaban y postulaban una cultura secular, fundada en una ética rigurosa y ascética?

El cambio de siglo trajo consigo un sin fin de respuestas eclécticas —comenta Rafael Gutiérrez—

Ese reino [el de la Modernidad] no era una Iglesia, sino una multitud de iglesias y de teologías que se legitimaban históricamente mediante la innovación de arcanas y arcaicas teorías, desde los griegos, pasando por la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVIII, hasta llegar a los “profetas del día”: desde Orfeo y los misterios de Eleusis, Odín, el Corpus hermeticum de Bizancio, el neoplatonismo y el neopitagorismo místico, pasando por Merlín, el Graal, el Ars magna de Lulio y la alquimia en la Edad Media; por Marcilio Ficino, Cornelio Agripa, Paracelso y Nostradamus (el pertinaz best-seller) en el Renacimiento por Jacob Bohme, las diversas masonerías, el iluminado Swedenborg, Cagliostro el aventurero, el pío Franz von Baader, los carbonarios, J.G. Hamann, “el mago del Norte” en los tiempos modernos, hasta los codificadores variados de estos saberes, como Eliphaz Lévi, Allan Kardec, Helena-Petrovna Blavatsky, el franco-gallego, ingrato estudiante de medicina Gérard-Anacleto-Vicent Encausse. . . llamado Papus, y Joséphin Péladan, que se dio por nombre de batalla el de Sar Mérodack (según el rey de Babel, Merodac-Baladán). Este corpus doctrinario, al que se agregan saberes hindúes

(en la *Dama Blavatsky*) no era sólo “sincrético”, como suele decirse, sino nebuloso y cáustico”⁷⁸.

El citado autor arguye que la sincrética fe estaba imbuida de nociones ocultistas y la intervención de las teosofías,

*estas tuvieron —añade— una función en la literatura del siglo pasado: independientemente de su procedencia dogmática y de su contenido, dicha función fue primariamente estética. En doble sentido: para expresar “correspondencias con un mundo predominantemente regido por el principio del símbolo... y para explicar el proceso de la propia creación...”*⁷⁹.

Estas teologías subsidiarias y eclécticas, en muchas ocasiones cercanas a la superstición, eran un sustituto de la religión o, añadido, parte de una transformación de la práctica religiosa, así como una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia, racional y positivista.

*Pero tras todo esto se encontraba una búsqueda. Si la secularización había despertado la necesidad de una nueva mitología y la experiencia urbana la necesidad de dar un nuevo sentido de las cosas, el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo señalan para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida*⁸⁰.

En América Latina, Amado Nervo y Rubén Darío, ambos simbolistas, se acercaron al ocultismo en busca de solución a sus desorientaciones y aspiraciones; Leopoldo Lugones (1874-1938) y Antonio Machado (1875-1939) lo hicieron a través de la masonería. Martí también hablaba de Inseguridad e Intranquilidad. Estos y muchos pensadores más como Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) plantearon la necesidad de una trascendencia.

En medio del eclecticismo y las múltiples crisis, cobraron gran auge y suscitaron enorme curiosidad el anticlericalismo, el misticismo, el neocatolicismo y los ritos y pompas de la misma

Iglesia Católica. Algunos católicos se plantearon serlo sin dejar de ser originales. La mayor parte de artistas del movimiento decadente y simbolista coquetearon con el catolicismo: Wilde (1854-1900), Beardsley (1872-1898), Barbey d’Aurevilly (1808-1889) o Huysmans (1848-1907), quienes se convirtieron antes de morir. Por otra parte, muchos modernistas españoles se aliaron a la idea de una religiosidad rural proclamada por el obispo y escritor catalán Torras i Bages (1846-1916).

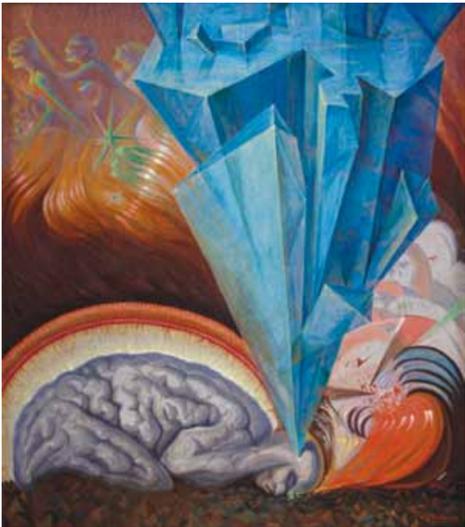
*Como parte del folklore, las tradiciones religiosas permitían esa comunicación espiritual entre los hombres, su tierra y su nación. Este proyecto de regeneración comunitaria... interesó a todos los europeos. Vascos y catalanes retrataban labriegos orando, los salones oficiales parisinos estaban poblados de pinturas que también insistían en la religiosidad sencilla de los hombres de pueblo*⁸¹.

El poeta y el artista modernista, insisto, fueron una especie de sacerdotes laicos de la intimidad trascendente; la espiritualidad en la vida secular, como diría el mexicano Carlos Monsivais en *Las alusiones perdidas*⁸². El arte tenía, entonces, una alta misión ética en la educación del espíritu. Esto fue reafirmado por Rodó en su *Ariel* (1900), con respecto al destino del continente americano.

EL REVOLUCIONARIO CONSERVADOR VÍCTOR MIDEROS

Como parte de estas reacciones de diversa índole, Mideros optó por el neocatolicismo signado por movimientos milenaristas lacunzianos⁸³ y apocalípticos. Fue un hombre enterado de las intimidades de la Iglesia y de los problemas que la acosaban. Otros artistas,

en cambio, se distanciaron de las creencias tradicionales, humanizando y erotizando las mismas historias y personajes bíblicos, Eduardo Solá y Emanuel Honorato Vázquez son puntos en caso. Ambas actitudes iban de la mano con los postulados del movimiento simbolista y las nuevas formas de espiritualidad.



Víctor Mideros. *El dolor de pensar* (c. 1925 - 1930). Óleo sobre yute, 150 x 133 cm. Colección privada. Quito.

Una de las obras esotéricas y sobresalientes de Mideros, *Alma* (c.1930, CMMAU/Q), es clave para comprender la trascendencia del espíritu- alma humana representado por el aura cromática⁸⁴. En otra, *El dolor de pensar* (c. 1925 - 1930), el color deformante y expresivo de la imagen sirve para exhibir una verdadera catarsis en la mente humana. Representa los fantasmas de la mente que se retromiran, el rayo espiritual penetra en el cerebro, un cuarzo gigante.⁸⁵ “Quien no adquiere el hábito de pensar, no fecundará su jardín interior; no arrancará flores para regarlas en el camino de la vida, sembrado

de cardos y espinos y orillado por espantables boquerones”⁸⁶, declaró el artista. Leyó sin cesar sobre el pueblo de Israel, lugar henchido de hiperboles, metáforas, promesas y amenazas; y a Moisés como el primitivo iluminado al que representó en un sinnúmero de obras. Recordemos que uno de los postulados del Milenarismo fue reestablecer el Estado de Israel, empeño que para principios del siglo XX, estuvo ligado a la idea de progreso de la humanidad⁸⁷. Al penetrar en los secretos (y colores simbólicos) del universo intentó prevenir a la humanidad de su ruina irremediable. Lo hizo como un visionario, un visionario que en sus creaciones apocalípticas no olvidó alertar a los propios ecuatorianos a quienes representó como huestes lejanas portadoras de la bandera nacional que marchaban a la perdición, como podemos apreciar en *¿Qué señales habrá de tu venida?* (c. 1925 - 1930). Lo hizo hasta en los rasgos de la primitiva historia nacional —*Los funerales de Atahualpa*— donde el soplo religioso toma proporciones de huracán, tal como señala Alejandro Coello⁸⁸. En quietud subyugante, un desfile nocturno en el tríptico *Los funerales del sol* (c. 1925 - 1930) muestra una profunda reflexión en torno a la pérdida y muerte de nuestros valores ancestrales; el marco en estilo *Art Deco* complementa la escena maravillosamente. En otras obras cuyo personaje central era femenino, la sensualidad en su representación y a la vez perversidad le acercan de manera frontal al movimiento simbolista.

La labor principal de Mideros, proponemos, fue transformar simbólicamente a Quito en una Nueva Sión/Nueva Jerusalem, ciudad utópica tranquila y eternal, ciudad de los justos; la urbe platónica. Una cruzada contra liberales y demás grupos antagónicos a la Iglesia Católica. El tema de la Nueva Sión es recurrente en toda su obra. Quizás por ello llegó incluso a realizar una toma simbólica de la ciudad, cruzada que materializó a través de sus series de santos, apóstoles, militares instalados en lugares altamente visibles de la ciudad: la iglesia y sacristía de la Merced; la Catedral Metropolitana, la portería y locutorio del Carmen Alto⁸⁹.

Si el Simbolismo usado por Mideros supuso inicialmente una reacción frente a lo establecido, poco a poco se convirtió en lenguaje oficial. Fue consagrado en varios premios que recibió en los salones quiteños Mariano Aguilera. En *Espejo de Justicia* se puede advertir su filiación con la obra de simbolistas espiritualistas antes mencionados como Puvis de Chavannes, el visionario Odilon Redon y sobre todo el esotérico Gustave Moreau. Esta obra estrecha la relación entre el motivo mariano y apocalíptico, temas también caros en la obra de Mideros.

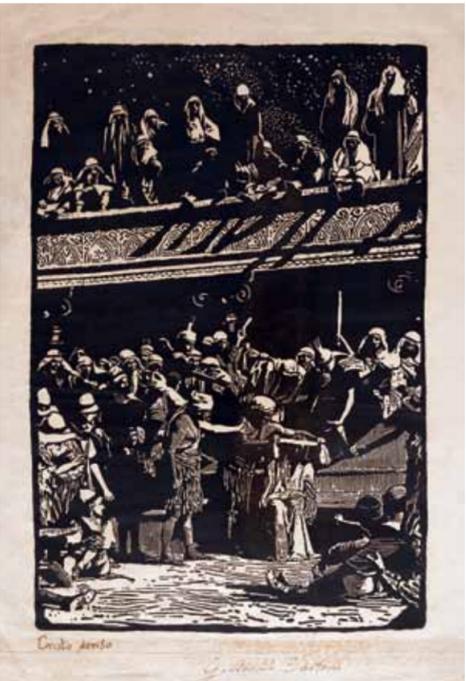
La católica burguesía de Ecuador y Colombia consumió con avidez su figurativa obra llena de color y efectos visuales⁹⁰. Y lo hizo hasta el final de su vida cuando había quedado al margen de la evolución y transformación de un arte de vanguardia⁹¹. Su gran promotor, el citado José Rumazo González, llamaba a su obra “arte mental”, y a él, “pintor de ideas”. Si su deseo fue penetrar “los secretos del universo”, según palabras de otro coetáneo Alejandro Coello, también lo fue el lanzar presagios de calamidades a una nación que parecía hundirse en el marasmo liberal y materialista.

Lo cierto es que este personaje secuestró literalmente la escena oficial artística desde su ingreso como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Quito entre 1913 y 1932, año en el que ganó, como en otras ocasiones, el primer premio en la categoría pintura —y por última vez— del Salón Mariano Aguilera.

En 1919 había sido enviado por el presidente Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951) como secretario de la Legación del Ecuador en Roma, lugar donde permaneció por 4 años y estableció importantes relaciones para su carrera artística como con los simbolistas, el mencionado Aristide Sartorio o Giovanni Segantini (1858-1899)⁹². Su paso por New York hacia 1924⁹³ también fue decisivo en su carrera. Atento a las revistas y carteles publicitarios que circulaban, al parecer también son recogidos en su obra⁹⁴. Lo dicho puede ser aplicado a imágenes de piezas que se exhibían en las exposiciones

seculares internacionales como la de Franz Metzner; un jarrón “La esfinge de la Vida” presentado en 1900 en la Exposición Universal de París⁹⁵.

Mideros reveló con claridad su función en la sociedad como artista vidente o visionario de un nuevo “cristianismo social”, como lo llamó alguna vez el escritor ecuatoriano Roberto Páez. Su obra marcadamente didáctica debía llevar a sus espectadores por el camino de la moral, invitándolos a la “reflexión provechosa”, según palabras de su gran amigo Jose María Velasco Ibarra (1893-1979), quien sería presidente del Ecuador en cinco ocasiones⁹⁶.



Giulio Aristides Sartorio. *Cristo...* (c. 1924). Grabado, 48 x 37 cm. Museo Alberto Mena Caamaño (Reserva # de inv. 32741). Quito.

LA NATURALEZA SOÑADA

Articular un discurso de lo propio, un arte nacional, también suponía modernizar el tradicional e icónico género del paisaje. La reinstaurada Escuela de Bellas Artes de Quito, en 1904, ofreció como parte de su malla curricular “pintura de paisaje”, un género que gozaba de gran popularidad en nuestro país y que tenía un público cautivo⁹⁷. Sin embargo, su modernización vino unos años más tarde y dio un vuelco al tradicional paisaje documental y científico décimonónico y al sinnúmero de paisajes amanerados que coparon el mercado.



Enrico Pacciani. *Tumba de Celeste Graciela Castillo* (después de 1921). Escultura en mármol. Cementerio General de Guayaquil.

Por 1910 llegó al Ecuador uno de los impulsores del paisajismo, el pintor y dibujante catalán José María Roura Oxandaberro (1880-1947) a quien también se debe el arranque del caricaturismo y la fundación en 1923 de la Escuela de Bellas Artes en Guayaquil junto a José Vicente Trujillo y Enrico Pacciani (1886-1958)⁹⁸. Roura, y de manera más formal, el citado Paul Bar, se dedicarían en la Escuela de Bellas Artes de Quito a introducir una paleta y una técnica impresionistas aplicadas a representar la naturaleza *a plein air* como se puede apreciar en la obra de Bar, *Rincón de la Alameda* (1912, MNMCE/Q). Otro destacado paisajista, colaborador extranjero, fue el estadounidense Harold Putnam Browne (1894-1931), alumno de la Academia Julien en París por 1914 e hijo del conocido paisajista impresionista Geo Elmar Browne (1871-1946). Navarro comentaría que tanto Bar como Browne “sacaron al paisaje del estado de amaneramiento en que se encontraba”, debido a su “modernidad e impresionismo” y merced al uso de colores puros⁹⁹. Muestra de ello son los magníficos paisajes de Pedro León; hemos seleccionado un par que muestran la guía de los maestros citados: *Primavera* (s.f., MCCE/Q) y *Paisaje* (s.f., MNMCE/Q). La misma esposa de Navarro, Eugenia Mera (1887-1934) y Juan León Mera Iturralde (1874-1955) serían buenos ejemplos de este nuevo espíritu.

Sin embargo, la transformación del popular género no se debió tan sólo a la incorporación de una aclarada paleta o de unos brochazos impresionistas, sino a la elección de los lugares representados que contribuyó, al igual que los otros géneros artísticos, a la búsqueda de espacios nacionales reclamados como propios. No es al acaso que los citados Roura o León escogiesen al eucalipto como personaje principal en las dos obras que hemos seleccionado (*Paisaje con árboles*, 1925, MNMCE/Q; el citado *Paisaje*, respectivamente). En ambos casos una cortina de eucaliptos —si bien de procedencia australiana ya connaturalizados con el paisaje de la sierra ecuatoriana— ocupan un primer plano y dejan entrever la cordillera andina detrás, brumosa y misteriosa. Lo mismo sucede con *Cholán florido* de Juan León Mera l. (s.f., MNMCE/Q), árbol de origen americano

que, domesticado al interior de un patio colonial, parece ligar varios momentos de la historia patria, así como la ciudad con el campo. Era parte del discurso modernista.

Comparto las declaraciones del paisajista simbolista español, Santiago Rusiñol, cuando en 1892 hacía referencia al paisaje y la música, géneros indisolubles orquestados para exaltar lo propio:

*Y es que los cantos todos, nacidos de la tierra, ni pueden mandarse embotellados ni es género para exportarse en conserva. Como lamentos que son de un pueblo, sus hijos han de llevarlos impresos dentro de las fibras del alma y cantarlos por dentro, allá en el fondo del recuerdo*¹⁰⁰.

Nada sorprenda, entonces, las decenas de paisajes andinos que acompañan las revistas ilustradas de la época, la poesía que canta al campo, a la vida del campesino; paisajes que también ilustran las partituras de música indígena que se iba recuperando afanosamente¹⁰¹.

Desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX el motivo tierra-indígena había servido como poderoso argumento para reclamar los derechos de la población indígena, tanto desde la retórica política del blanco-mestizo como desde la misma voz del indio. Este también contribuyó a la idea de una nación basada en la extensión del territorio y su defensa; en consecuencia, la retórica del paisaje, argumenta Christa J. Olson, como experiencia simbólica de identidad nacional, puede y debe ser entendida en el contexto ecuatoriano tanto en su calidad simbólica como material¹⁰². Las geografías simbólicas y sus diversas representaciones adoptan y promueven formas claves de nacionalismo, enfatizan varios autores de los ensayos en: *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano, 1850-1930*¹⁰³.

Conjugadas las directrices técnicas de la pintura moderna con una visión simbolista del paisaje, algunos artistas dotaron al mismo de sensaciones conmovedoras: de horrendo drama, el

caso del romántico-simbolista Manuel Moreno (1896-1960) (*Tarqui en los páramos*, 1935, MP/C)¹⁰⁴, de insondable realidad, el de Roura Oxandaberro en la *Selva encantada* (1927, col. privada/G), de alma misteriosa cercana a la música de Debussy y Satie o a la tristeza de los yaravíes, en las dos espléndidos paisajes de Víctor Mideros: *Indillana* y *Remanso del Topo*, pensados como pareja, (s.f., MA/G).

Los paisajistas simbolistas españoles Sebastián Junyent (¿?) y el citado Anglada Camarasa tanto en su obra como en sus declaraciones decían que el verdadero arte es aquel que en “El sentimiento y la imaginación del hombre, transformando y elevando la inagotable fuente de la Naturaleza en lo que tiene de más íntimo, de esencial...” Cuando el pintor ve del natural, remarcan, “lo mira con una especie de hechizo...”¹⁰⁵.

PAISAJES PROPIOS: EL FOTÓGRAFO E.H. VÁZQUEZ¹⁰⁶

El cuencano Emanuel Honorato Vázquez murió joven, en 1924, al igual que sus pares los poetas de la Generación Decapitada. Fotógrafo, pintor y escritor; uno de los obituarios anónimos concluía con las siguientes palabras: “Fue un genio, que a pesar de sentir la vaciedad del ambiente, voló muy lejos...”¹⁰⁷. Calzan como anillo al dedo las palabras del poeta chileno Antonio Bárquez Solar (1873 - 1938) quien consideraba,

que la poesía [al igual que la pintura o la fotografía de arte, me atrevo a incluir] era un lujo intelectual al que las masas no podían aspirar. Por esta razón quienes se elevaban por encima de la mediocridad general eran insultados y considerados como decadentes; el pueblo no podía entender que

*algunos cuantos desearan cultivar rosas, cuando la mayoría se conformaba con vivir entre coles*¹⁰⁸.

“Cultivador de rosas”, Emanuel Honorato Vázquez se destacó sobre todo en el campo de la fotografía. “Me he convencido —decía su amigo el poeta y paisajista cuencano Manuel Moreno— que aquella [la fotografía] es arte y tan genuina y bella como la pintura”¹⁰⁹.

Estas declaraciones suponen un importante paso hacia la apreciación de la fotografía en su dimensión estética ya que durante aquellos años la mayoría se dedicó a la fotografía documental y se creía que éste era su único destino; en consecuencia, la fotografía era clasificada como un “arte industrial”¹¹⁰.

Retratos de amigos y familiares, paisajes del terruño propio, el azuayo, fueron el *leit motif* de su obra que parecían traducir los poemas simbolistas americanos y europeos en visualidades cargadas de emoción. Paisajes de campo y ciudad —decía Moreno— que “no están manchadas de figuras humanas; no están degradadas así la belleza y la emoción que se experimentan al sentirlos”¹¹¹. En *Claire de Lune*, comentaba el poeta, Vázquez descubre “el misterio, la muerte, el estado del alma”. La fotografía de María Vázquez (¿-1929), su hermana y modelo de muchas de sus obras, traslada al espectador a uno de los sonetos de Alberto Samain (1858-1900), “La Virgen del Balcan”. No son retratos, continúa Moreno, “pasan a la categoría de símbolos... de verdaderos poemas”.

Al volver de Madrid por la década de 1910, y de sus intermitentes visitas a París, con su padre el insigne político, escritor y pintor de afición, Honorato Vázquez Ochoa¹¹², hizo de su parroquiano ambiente objeto de las más bellas imágenes; una forma de huir del “estrépito de feria, de mentideros políticos, de lonjas de cambio” y poner atención “a los discretos susurros de la noche” ya que “no se puede escuchar ya la dulce melodía de una zampoña indiana, ni la música solitaria, palpitante en la brisa, de un clavicordio distante”, como diría en 1924, el escritor J.I.



Luis Toromoreno. *Dr. Remigio Crespo Toral* (1940). Óleo sobre lienzo, 103 x 77 cm. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca.

Burbano R. en un número de la revista *América Latina* dedicado a Vázquez a su muerte¹¹³.

En su obra se advierte un diálogo permanente con la obra del simbolista/modernista español Zuloaga¹¹⁴. La recuperación o vuelta de ojos a lo propio era parte de la modernidad. Por ello, no debe sorprendemos que a lo largo de las elogiosas páginas de homenaje a Vázquez se haya hecho referencia a la “raza azuaya”, identificándola como distinta y peculiar; raza que perfilaría, según los escritores, el carácter del hombre y su obra. Se trataba seguramente de la búsqueda de identidades por doble partido, la nacional y la regional. Era posible encontrarlas en las particularidades de los paisajes y “sobre todo [en] los usos y las costumbres, no propiamente urbanos, sino los rurales”¹¹⁵.



Camilo Egas

Mirando al Pichincha, Camilo Egas había declarado en 1918 que haría su mejor obra “cuando pinte un lienzo trasladando de la naturaleza ese paisaje, con esos montes; cuando logre hacer entrever a través de las rocas y la maleza, *el alma gigantesca* de nuestras cordilleras, que es *el alma de la raza*...”¹¹⁶.

Camilo Egas

Otro partícipe en estos “gestos” simbolistas fue el imbabureño Luis Toromoreno que trabajó en Bolivia desde 1916 y terminó sus días en Cuenca. Resultan interesantes sus murales en Oruro en el teatro Palais Concert: *Una familia india y cupido y El amor y la muerte*¹¹⁷, o la obra que pertenece a la colección de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, *El caminante* (c.1920)¹¹⁸. Estos procesos de reconstrucción de una nueva memoria cuencana o de las realidades regionales bolivianas en el caso deToromoreno, dialogante con lo nacional y cosmopolita, fueron posibles gracias a la circulación de revistas como las cuencanas *Philelia*, *Austral* y *América Latina*, que los mismos poetas y artistas visuales modernos y simbolistas habían creado. Era su necesidad de autodefinirse y distinguirse desde sus propios terruños. Lo propio sucedería con Guayaquil, Ambato o Quito.

Camilo Egas

A MODO DE CIERRE

Camilo Egas

Las revistas ecuatorianas progresistas y liberales están plagadas de caricaturas y comentarios sobre los “peligros de la raza” en todo el continente latinoamericano. Baste revisar los números de 1911 de la revista guayaquileña *Brochazos*¹¹⁹. Especialmente sagaz e ilustradora es *Caricatura*, una publicación quiteña de larga duración que entre 1918 y 1924 jugó un importante rol en promover la modernidad y el progreso y el valor de las diferencias locales a través del arte, el teatro y la música, entre otras manifestaciones. Fue incubadora de los mejores caricaturistas e ilustradores de la época tales como Guillermo Latorre (1896-1986), Enrique-Terán 1887-1943), Carlos Andrade “Kanela” (1899-1963) o Nicolás Delgado.A propósito de nuestra exposición resaltamos



Camilo Egas

la participación de Antonio Bellolio quien a partir de 1920 co-laborará con una serie de revistas con caricaturas e ilustraciones de carácter simbolista, algunas de las cuales presentamos en la exposición. En estas se publicaban crónicas de las ciudades o elogios a los populares “chullas quiteñas y quiteños”¹²⁰; críticas acérrimas a los conservadores y tradicionales académicos¹²¹; o irónicos comentarios sobre el celibato de los curas¹²².

Camilo Egas

La caricatura fue una de aquellas formas contundentes de enunciar lugares no deseados o intolerados por los discursos modernizantes oficiales, las fisuras del proyecto liberal¹²³. En general, las revistas y periódicos de la época deben leerse y mirarse como los lugares de constatación de que la Modernidad no fue un discurso o una práctica monolíticas sino que estuvo permeada de las más disímiles respuestas. Así lo atestiguan las colaboraciones en este catálogo, así, la misma exposición.

Camilo Egas



Camilo Egas

se encontraban en los artistas arcaicos, a través de la síntesis y la deformación. El trabajo del inconsciente al que invitaba el escritor podía tornar la obra en misteriosa y finalmente en un potencial estético de la vaguedad; sin embargo, el misterio, decía, también podía derivar de asociaciones ilógicas y perturbadoras, como en el trabajo de Edgar Allan Poe (1809-1849). Finalmente los seres y espacios representados aparecían como en una especie de sonambulismo, moviéndose en cámara lenta, escenas que evocaban una intensa tragedia interna. (Véase *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Henri Dorra, (ed.), Los Angeles, University of California Press, 1994, pp.1-7)

⁷ Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y euro-centrismo*, tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito, 2012, p.90. Este trabajo es una gran contribución a la historia del arte del país que debería ser publicada en breve.

⁸ *Ibid.*, pp. 75-76. Sobre el tema de indígena e identidad nacional véase además Christa J. Olson, *Constitutive Visions. Indigeneity, Visual Culture, and the Rethorics of Ecuadorian National Identity*, dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 2010.

⁹ María López Fernández, (ed.), *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, 2008, p. 49.

¹⁰ Ramón Pérez de Ayala, “La España de Zuloaga”, *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1914, en: María López Fernández, (ed.), *Las palabras del pasado*, p. 255.

¹¹ Véase por ejemplo las ilustraciones de Bellolio para “La pipa” de Carrière en: *Caricatura* 62 (Quito, 10 de abril, 1920): 370-371; y del mismo artista al poema “Sueño trágico” de Geenzier en: *Caricatura* 63 (Quito, 18 de abril, 1920): 398-399.

¹² Sobre esta escultura solo se halló una mención a la misma en: *Vejeces y Novedades. Revista Semanal Ilustrada* Año II, #12 (Quito, 8 de enero, 1911): 189. Por estos años Manuel María Rueda fue profesor sustituto en la Escuela de Bellas Artes en Quito y pensionado en Roma, véase la citada revista Año II, #18 (Quito 19 de febrero, 1911): 307.

¹³ Fernando Balseca, *Llenaba todo de poesía*, p. 15.

¹⁴ Esteban Ponce Ortiz, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2009, pp.28-30.

¹⁵ Pedro Rafael, Arzobispo de Quito, “XXXIII Carta Pastoral del Ilmo. y Rmo. Arzobispo de Quito sobre el teatro (primera)”, *Boletín Eclesiástico*, Tomo VII, #17 (Quito, 15 de agosto de 1900): 397.

¹⁶ Pedro Rafael, Arzobispo de Quito, “XXXIV Carta Pastoral del Ilmo. y Rmo. Arzobispo de Quito sobre el teatro (segunda)”, *Boletín Eclesiástico*, Tomo VII, #17 (Quito, 1 de septiembre de 1900): 422.

¹⁷ “Llagas sociales”, *Boletín Eclesiástico*, Año XXII, #20 (Quito, 15 de octubre de 1915): 767.

¹⁸ *Ibid.*, p.769.

¹⁹ Julio Cejador, “Decadentismo”, *PrimaveraI. Órgano de los Alumnos del Instituto Mejía*, # 3 (Quito, marzo de 1924): 32 -33.

²⁰ “[La Bacante de Veloz”]. *Caricatura*, Año II, # 47 (Quito, 21 de diciembre de 1919): 60. Esta escultura que permaneció en Guayaquil, fue reinstalada hace pocos años en el Malecón 2000.

Camilo Egas



Camilo Egas

Ver, además, “Nuestros obispos. Monseñor Machado ha resuelto ponerle un sayal de franciscano al Fauno y una camiseta a la Bacante”, *Caricatura* Año II, #75 (Quito, 10 de noviembre, 1920). En una entrevista que le hace a Veloz el escritor Xiro Varela, aquel declara que la intención de colocar a la *Bacante* en el Parque de la Alameda en Quito era la de “curar de espantos, con un desnudo radiante y voluptuoso de mujer, a la hipocresía y beatería de Quito”. Véase Xiro Varela, “Luis F.Veloz”, *Caricatura*, Año I, #3 (Quito, 22 de diciembre de 1918): 7.

²¹ Remigio Tamariz Crespo, “Reminiscencias”, *Patria*, Año XIV, #157 (Guayaquil, 15 de diciembre de 1918): s.p.

²² Alonso Quijano en un interesante artículo “Por el Arte Nacional” haciendo alusión a que se debía renovar la beca a Camilo Egas y volver a crear la figura de becarios o pensionistas por parte del Consejo de Instrucción Pública. Véase *Caricatura*, Año I, #10 (Quito, 16 de febrero de 1919): 4.

²³ Para el siglo XIX, véase Alexandra Kennedy-Troya y Carmen Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52; Alexandra Kennedy-Troya, “Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX”, en: Francisco Colom González, ed., *Relatos de nación. La construcción de las identidades en el mundo hispánico*, Vol.II, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veuvvert, 2005, pp.1199-1226. Los artículos de Kennedy se encuentran en formato pdf en: www.alexandrakennedy-troya.weebly.com. Para la época que tratamos, remitimos al lector al capítulo de Trinidad Pérez, “El rol moralizador del arte y la educación artística”, en la tesis doctoral citada, p.113 y ss.

²⁴ Stephen F. Eisenman et al., *Historia crítica del arte del siglo XIX, Arte y Estética* 59, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2001, p. 320.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Citado en *Ibid.*, p. 321.

²⁷ Michael Gibson, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ Véase *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, catálogo de exhibición, México D.F., Museo Nacional de Arte, diciembre, 2004-abril, 2005.

³¹ El wagnerismo desde principios de 1880 ganó un sinnúmero de adeptos en París, entre artistas y literatos como Laforgue, Mallarmé, Moreau, Redon, para quienes la música de Wagner representaba la largamente buscada unidad filosófica de la sensación, la emoción y la intelección. (Michael Gibson, *El Simbolismo*, p. 319).

³² Véase Ferdinand Hodler, *La misión del artista*, análisis de Sara Boix Llaveria, trad. Esteve Serra, Palma, José J. De Olañeta Editor, 2009.

³³ Michele Greet, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2009, pp.27-30.

³⁴ *Ibid.*, p.43. Traducción realizada por la autora de este ensayo.

³⁵ Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925*, pp.176 y 180.

³⁶ Agradezco a Marcelo Fernández Salvador, hijo de la pintora,



Camilo Egas

por haberme hecho partícipe de sus conocimientos y recuerdos en torno a la misma, así como a su esposa María Elena Briz, ambos fueron muy generosos al abrirme su casa y darme todo el tiempo que necesitaba. Está pendiente un trabajo de conjunto sobre artistas mujeres en Ecuador.

³⁷ Para una ampliación sobre el tema del Hispanismo véase: Guillermo Bustos, “La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito”, en: Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Katmeier, (comps.), *Etnicidad y poder en los países andinos*, Biblioteca de Ciencias Sociales 58, Quito Corporación Editora Nacional, 2007; del mismo autor, “El hispanismo en el Ecuador”, en: María Elena Porras y Pedro Calvo Sotelo, (coords.), *Ecuador-España: historia y perspectiva*, Quito, Embajada de España, 2001; Alexandra Kennedy-Troya, “Hispanofilia y exclusión en la construcción de la memoria pública. El Teatro Nacional Sucre en Ecuador”, en: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, (eds.), *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló, Universitat Jaume I, 2011. Para el fenómeno de Panamericanismo véase Michele Greet, “Nationalism, Pan-Americanism, and Identity Politics”, en el libro de la misma autora, *Beyond National Identity*, pp.11-15.

³⁸ En las reservas del Museo Nacional y del Museo de la Casa de la Cultura, ambas en Quito, se encuentran importantes colecciones de láminas grabadas de pintores europeos, algunos españoles, de la época. En nuestra búsqueda hallamos un interesante libro con reproducciones de aguafuertes españoles, la mayoría de pintores simbolistas (Véase: Manuel Abril, *Aguafortistas*, Madrid, Viuda de P. Pérez, c. 1920). Para un registro inicial de artistas españoles en Ecuador, revítese Ana María Fernández García, “Arte y artistas españoles en el Ecuador, *Liño . Revista Anual de Historia del Arte* 12 (Universidad de Oviedo, 2006): 111-125.

³⁹ Véase por ejemplo las entrevistas de Xiro Varela a Camilo Egas y Víctor Mideros en: *Caricatura*, Año I, #1 (Quito, 8 de diciembre de 1918): 7-8; *idem*, #6 (Quito, 19 de enero de 1919): [6-8].

⁴⁰ Jorge de Acuña, “El Salón de Arte Moderno en Quito”, *Savia* # 12 (Guayaquil, 1926): 6. A este artículo le ilustran dos fotografías, en la primera están Carlos Andrade Moscoso (Kanela), Pedro León y Sergio Guarderas; en la segunda: Nicolás Delgado, Sergio Guarderas, Carlos Andrade, Raúl Andrade Moscoso (Carlos Riga). La mayoría están representados en la exposición. ⁴¹ Santiago Rusiñol, “La casa del silencio”, *Pél & Ploma*, (Barcelona, septiembre de 1901), citado por María López Fernández, *Las palabras del pasado*, p. 145.

⁴² Giulio Aristide Sartorio fue parte de la misión italiana Giuriati que a bordo de la Real Nave Italia desembarcó en Ecuador en 1924. La cita corresponde a una carta del 9 de agosto de 1924 de Sartorio al Ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador, Luis Robalino Dávila, reproducida por José Gabriel Navarro. Véase José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, Vol.I, Quito, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, 1925, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ Se trata de *La Victoria/El Día* y *La Noche*. De los 4 murales simbolistas de esta capilla y algunos trabajos de relieve de su hermano Luis Mideros que ornamentan este espacio, resalta



Camilo Egas

el mural alegórico denominado *La Victoria* o *El Día*. En este se hace notoria la influencia del trabajo que Sartorio realiza en Roma en 1908-1912 *La Joven Italia*, fresco que se halla en la Cámara de Diputados. La composición en Sartorio ubica las alegorías femeninas al centro, en una disposición similar. Mideros distingue su trabajo incluyendo figuras de la iconografía cívico nacional, en este caso el cóndor. Este hallazgo fue realizado por Patricio Feijoo en el proceso de investigación.

⁴⁵ Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO, 2006, p. 52.

⁴⁶ Véase Alexandra Kennedy-Troya, “Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianas de los siglos XIX y XX”, en: *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850-1930*”, Alexandra Kennedy-Troya, (coord.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008, pp.82-107.

⁴⁷ Una de las más interesantes que encontré en mi recorrido por las revistas de la época es la fotografía de la señorita Rosario María Díaz y Granados y Sáenz en el apartado “Album de Patria”, en: *Patria*, Año XIV, #148 (Guayaquil, 1 de agosto de 1918): s.p.

⁴⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 106.

⁴⁹ Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros*, p. 263.

⁵⁰ Se trata de la capilla absidal del Santísimo dedicada a “Nuestro Divino Redentor Sacramentado” cuya pintura mural fue realizada por Luis Ruiz alrededor de 1932. Ruiz fue un cercano colaborador de Víctor Mideros y trabajó junto a él en la pintura mural de la portería y locutorio del Monasterio del Carmen Alto en Quito.

⁵¹ José Gabriel Navarro, “Arte moderno”, *Letras*, año II, # 17 (Quito, 14 de febrero de 1914): 150.

⁵² Véase María Antonieta Palacios Jara, *Antonio Bellolio*, Guayaquil, Poligráfica, 2010.

⁵³ Remito al lector a la citada tesis de Trinidad Pérez, en particular sus propuestas sobre cómo desde Ecuador se desarrolló la idea de educación artística desde y para los americanos, el soñado Panamericanismo (pp.197 y ss.).

⁵⁴ Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925*, p. 416.

⁵⁵ Manuel Abril, “De la naturaleza del espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)”, Madrid, Espasa Calpe, 1935, citado por: María López Fernández, (ed.), *Las palabras del pasado*, p.197.

⁵⁶ Véase *Club de la Unión 1869-2011*, Juan Castro y Velázquez, (ed.), Guayaquil, Club de la Unión, 2011.

⁵⁷ “Los héroes de la raza. General Antonio José de Sucre”, *Ecuatorial*, #6 (Ambato, mayo de 1924): 16.

⁵⁸ Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925*, p. 191.

⁵⁹ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 145.

⁶⁰ Oficio 79, Informe de José Gabriel Navarro al Ministro de Instrucción Pública, 31 de mayo de 1912, p. 237. *Libro copiator de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905 - 1913*, Quito, Archivo de la Escuela de Bellas Artes, citado por Trinidad Pérez Arias en: *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925*, p. 193.

⁶¹ Véase *Eduardo Soldá Franco: el teatro de los afectos*, Rodolfo Krongle Chambers y Pilar Estrada Lecaro, investigación y edición,



catálogo de exhibición, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010. La *tunda* es percibida como el “viento malo” que encarnada en una mujer suele secuestrar a jóvenes para alimentarlos de camarones cocinados en su trasero. (“Cultura e identidad afro”, *Yachac, Revista Etnográfica* # 9 [Cuenca, octubre del 2008]: 26.)⁶² Ramón del Valle -Inclán, “Un pintor”, *El Mundo*, Madrid, 3 de mayo de 1908, citado por : María López Fernández, (ed.), *Las palabras del pasado*, pp. 121 y 123.

⁶³ Véase Alexandra Kennedy-Troya, “Hispanofilia y exclusión en la construcción de la memoria pública. El Teatro Nacional Sucre en Ecuador”.

⁶⁴ Se trata de escenas teatrales sin movimiento integradas por hombres o mujeres que representan tal o cual tema. En muchas ocasiones se encargaba la composición de estos “cuadros” a artistas destacados de la localidad. Esta velada seguramente se realiza en reacción al problema de límites entre el Ecuador y sus vecinos. En 1916 se firma el tratado de límites Muñoz Verna-za Suárez entre Ecuador y Colombia en el que el primero cede la zona entre el Caquetá y el Putumayo; pocos años más tarde, en 1922, Colombia cederá este gran territorio al Perú.

⁶⁵ “Número especial”, *Revista de la Sociedad de Estudios Jurídicos*, #5 (Quito, febrero de 1920). Otro comentario aparece en *Caricatura*. Véase Chronist, “De la grandiosa velada del domingo 1º de febrero”, *Caricatura* # 54 (1920). En *Fidelio*, conocida también como *Amor conyugal*, se cuenta cómo Leonora disfrazada de guardia de la prisión, llamado Fidelio, rescata a su marido Florestán de la condena de muerte por razones políticas.

⁶⁶ El poema al que hacemos referencia es “Vientos de otoño”, en: *Caricatura* 57 (Quito, 29 de febrero de 1920): 288.

⁶⁷ Véase la “Colección única y original de objetos cáscicos del Museo de Arqueología de la Universidad Central de Quito, antes del incendio de 1929. Consta de 30 páginas inéditas”, agosto 20 de 1928, lápiz sobre papel, 25x40cm., Quito, Museo Nacional del Ecuador, Reserva #inv.6-5-82. El documento está firmado por Pazmiño como “pintor decorador” y lleva un sello de la institución.

⁶⁸ Para un buen resumen véase Camilla de la Bedoyere, *Art Nouveau*, London, Flame Tree Publishing, 2005, pp. 44 -146.

⁶⁹ Kim Clark, *Redemptive Work. Railway and Nation in Ecuador. 1895-1930*, Wilmington, SR Books, 1997, p.49.

⁷⁰ *Programa acordado por el Comité Diez de Agosto en conmemoración del 108 aniversario de la Independencia*, Quito, Imprenta Municipal, 1917, s.p. El filántropo Mariano Aguilera concedió extraordinariamente a los joyeros Nicolás Parreño como “hábil joyero”, a Rafael Suárez “por su constancia en el trabajo” y a Emilio Guerrero “por ser un distinguido joyero”.

⁷¹ Gabriela Mistral (1889-1957) fue la encargada de formular la lista de personalidades que representarían al Ecuador: Luis F.Veloz, entonces director de la Academia de Bellas Artes en Quito, Sixto M. Durán (1875-1947), director del Conservatorio de Música, José Gabriel Navarro, Juan León Mera, Cristóbal Gangotena (1884-1954), director de la Biblioteca y secretario de la Academia de Historia, Pedro Pablo Traversari, representante de la Escuela de Bellas Artes de Riobamba, Max Uhle (1856-1944), profesor de la Universidad de Quito y Jacinto

Jijón y Caamaño, director del Museo Histórico de Quito. Véase “Un Congreso de Artes Populares en Praga”, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, T.XXXIII, #120 (Quito, abril-junio de 1927): 182-184.

⁷² Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 78.

⁷³ Luis Mideros fue a Estados Unidos a perfeccionarse en escultura durante la década del 20. Entre otros encargos, realizó en Nueva York un busto de Lincoln para el American Indian Museum, entonces Instituto Rockefeller. Es muy probable que para esta obra y la citada *Patria*, tuviera en mente la obra de Chester. Véase la obra monográfica *Luis Mideros*, introducción J. Roberto Páez, Quito, Edit. Colón, 1940.

⁷⁴ VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937, p.35.

⁷⁵ *Ibid.*, p.38.

⁷⁶ Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925*, p. 138.

⁷⁷ Cheryl Diane Hartup, “Artists and the New Nation: Academic Painting in Quito During the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875)”, Austin, Master’s thesis, University of Texas at Austin, 1997.

⁷⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p.120.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 123 -124.

⁸⁰ *Ibid.*, p.125.

⁸¹ María López Fernández, (ed.), “Introducción”, en: *Las palabras del pasado*, p. 44.

⁸² Carlos Monsivais, *Las alusiones perdidas*, Barcelona, Anagrama, 2007.

⁸³ El jesuita chileno Manuel de Lacunza (1731-1801) exiliado a Italia durante la expulsión de los jesuitas en América, se retiró a realizar un trabajo teológico enmarcado en la corriente del milenarismo. Su *Anónimo milenario* circuló en Sudamérica. Esta y otras obras fueron proscritas por la Iglesia; sin embargo, sus escritos se reavivaron en el siglo XIX e inspiraron el movimiento estadounidense *milerista* a través de su líder el predicador William Miller (1782-1849). Aunque el origen de esta corriente es católica, su popularización se realizó en círculos protestantes. Lacunza centró su discusión en dos temas: el “fin de siglo presente” y el “fin del mundo”. En el primero, Cristo vendría a la tierra y se daría un juicio divino a los vivos, momento marcado por la conversión del pueblo judío, con ello se instauraría un reino de mil años de justicia. Tras él vendría el “fin del mundo”, la resurrección de los muertos y el Juicio Final. Víctor Mideros realizó un sinnúmero de obras con estos temas. Revítese la publicación del jesuita Athon Bileham, *Visiones del Apocalipsis*, 42 fotograbados de V.Mideros, Quito, Ed.Fray Jodoco Ricke, 1955.

En las últimas entrevistas que el crítico literario Hernán Rodríguez Castelo (1933-) hiciera a Mideros, este no quería hablar de arte sino solamente de religión “pues vivía ensimismado por la teorías lacunzianas del fin del mundo” (entrevista a Rodolfo Pérez Pimentel, 15.III. 2010). Véase además: Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión/ Municipio Metropolitano de Quito, 2006.

⁸⁴ José Rumazo González (1904-1949) se refirió a *El alma* con sus

tres potencias de esta forma: la memoria –decía– representada en color verde que hacía referencia a los recuerdos de primera; el entendimiento que en azul suponía el tributo al cielo; la voluntad cuyo color era el rojo y simbolizaba el fuego y la sangre. Desconocemos si se trata de la obra expuesta o si hizo otra sobre el mismo tema, cosa frecuente en el artista. (José Rumazo González, *Víctor Mideros*, Quito, Editorial Bolívar, 1932, p.48).

⁸⁵ *Ibid.*, p.49. Véase además la biografía realizada por Rodolfo Pérez Pimentel en: www.diccionariobiograficoecuador.com.

⁸⁶ VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937, p.18.

⁸⁷ El Milenarismo es un movimiento de largo recorrido basado en el libro de la Revelación o Apocalipsis de San Juan en el 90 D.C.; el más destacado teórico fue Joaquín de Fiore (1135-1202) en el siglo XII . El movimiento tuvo resurgimientos intermitentes, el más reciente se dio a fines del siglo XIX y principios del XX entre los diferentes grupos protestantes de Norteamérica, particularmente popular entre los evangelistas fundamentalistas. Tres fueron los principios que les guió: el fin de los tiempos, la Nueva Jerusalem o Ciudad de los Justos y el que los elegidos reinarían junto a Jesús. (Véase Paul Johnson, *Historia del cristianismo*, Barcelona, Editorial Vergara, 2007). Es probable que los hermanos Mideros hayan tomado contacto con el movimiento en sus años de residencia en Estados Unidos.

⁸⁸ Alejandro Coello, “El artista Mideros”, en: VVAA, *El arte de Mideros*, p.16. No hemos logrado hallar la citada obra.

⁸⁹ A lo largo de la investigación fui advirtiendo el fenómeno y lo planteé como una de las tesis curatoriales; esto me llevó a evitar trasladar obra del pintor a los museos y más bien proponer que los visitantes fuesen a verla en su lugar, tal y como él hubiese deseado. Estas sedes complementarias ilustran la acción de un artista con respecto a la ciudad. Agradezco la atención prestada por las directivas de la Fundación Museos de la Ciudad y del Museo de la Ciudad, Ana María Armijos, Ana Rodríguez y Andrea Moreno. Sin su sensibilidad e inmersión en el proyecto, esta ampliación del proyecto curatorial no hubiese sido posible.

⁹⁰ Hernán Rodríguez Castelo, “Víctor Mideros”, en su *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos*.

⁹¹ El coleccionismo de la obra de Mideros es un fenómeno particular por la diversidad de coleccionistas conservadores que la adquirieron o porque muchos iniciaron sus adquisiciones por lo significativas que le resultaban sus obras. Si el acto de coleccionar puede ser considerado como un esfuerzo por construir una forma inteligible del mundo, el fenómeno merece especial atención. (véase Susan M. Pearce, *On collecting*, Londres, Routledge, 1995). Es muy poco lo que se ha investigado sobre coleccionismo nacional; remito al lector al trabajo de María Elena Bedoya H., *Exlibris Jijón y Caamaño: universos del lector y prácticas del coleccionismo (1890-1950)*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2008.

⁹² Roberto Páez, “Artista nacional”, en: VVAA, *El arte de Mideros*, p. 30.

⁹³ Se conoce que decoró con la serie de la vida de San Francisco, el templo del St.Joseph Serafic College en Calicoon, Nueva York; también realizó varias exposiciones y logró vender algunas obras. (VVAA, *El arte de Mideros*, p.25).

⁹⁴ Carteles como el de Arthur Weley Dow (Ipswich, 1857 -New York, 1922) “Modern Art” de 1895 recuerda mucho los paisajes de Mideros; o las ilustraciones de Harvey Ellis (Rochester,1852 -Syracuse, 1904) en la popular *Harper´s Magazine*, la portada de 1898 en particular (véase Francesc M. Quilez i Corella, *El cartel moderno en las colecciones del Museu Nacional d´Art de Catalunya*, catálogo de exhibición, Barcelona, Museo Nacional d´Art de Catalunya, 2007, pp. 106 y 107).

⁹⁵ Esta obra se halla en el Museo de Bröhan de Berlín; véase Klaus-Jürgen Sembach, *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Köln, Benedikt Taschen, 1993, p. 29.

⁹⁶ VVAA, *El arte de Mideros*, p.32.

⁹⁷ Véase *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850-1930*, Alexandra Kennedy-Troya, (coord.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008.

⁹⁸ Ana María Fernández García, “Arte y artistas españoles en el Ecuador”, pp.119-120.

⁹⁹ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, p.237.

¹⁰⁰ Santiago Rusiñol, “Desde el molino. Las canciones de Montmartre”, 1892, en: María Fernández López, (ed.), *Las palabras del pasado*, p.83.

¹⁰¹ José María Roura Oxandaberro, “El cerro Toache. Tradición ecuatoriana” al que le acompaña un escrito de 1912 sobre este “cerro misterioso en la selva occidental”, en: *Caricatura* 43 (Quito, 23 de noviembre de 1919): 269; apuntes de recónditos lugares coloniales que se deseaban poner en valor como el del Monasterio del Carmen Bajo realizado por Pedro León, en: *Caricatura* # 51 (Quito, 18 de enero de 1920): 146.

¹⁰² Christa J. Olson, *Constitutive Visions*, pp.120-121.

¹⁰³ Véase nota 97.

¹⁰⁴ Aunque tardía, si comparada con Quito y Guayaquil, en Cuenca surgió una importante escuela de paisajistas que fueron profesores de la Escuela de Bellas Artes por la década de 1940: Manuel Moreno que junto con Luis Toromoreno (1897-1957) dirigieron la cátedra de paisaje, Emilio Lozano (1891-1978), Luis Moscoso Vega (1909-1994) Luis Pablo Alvarado (1892-1950). (Véase Flavio Moreno Vintimilla, “Manuel Moreno Serrano, su biografía”, en: VVAA, *Honorato Vázquez Ochoa. Manuel Moreno Serrano. El lenguaje de la sensibilidad*, catálogo de exhibición, Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral, 2009, p.22).

¹⁰⁵ Sebastián Junyent y Hermen Anglada Camarasa, “La honradez en el arte pictórico”, 1900, en: María López Fernández, (ed.), *Las palabras del pasado*, p.99.

¹⁰⁶ Consigno mi especial agradecimiento a Mónica Acosta de Malo, custodia de la colección de fotografías de Emmanuel Honorato Vázquez, su abuelo, por haberme permitido revisarla. Esta colección de alrededor de 2600 placas de vidrio fue digitalizada por el fotógrafo Pablo Corral Vega a quien van mis más sentidas gratitudes, no solo por haberme abierto el archivo,

sino por sus acertadas observaciones sobre el material. El pre-pare la edición de un libro destinado a presentar una selección de las mejores obras del fotógrafo.

¹⁰⁷ “Emmanuel Honorato Vásquez”, *Ecuadorial* #13 (Ambato,

diciembre, 1924): 47.

¹⁰⁸ Citado por María de los Ángeles Martínez en, *Bohemia y vanguardia en Cuenca en los años XX*, Cuenca, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, 2006.

¹⁰⁹ VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América Latina* (Cuenca, 1925): 198.

¹¹⁰ La fotografía seguía ocupando el lugar de “arte industrial”. Es interesante traer a cuento la reacción de un crítico que bajo el pseudónimo de Amaury d´Argenton decía que las fotografías “quasi-artísticas” presentadas en la Exposición de Bellas Artes de 1919 de Quito, debieran estar –junto a la carpintería o ebanistería- en las exposiciones de artes industriales. (Amaury d´Argenton, “En la Exposición de Bellas Artes”, *Caricatura*, Nueva Serie, #34 [Quito, 17 de agosto de 1919]: 94).

¹¹¹ VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América Latina* (Cuenca, 1925):200.

¹¹² Emmanuel Honorato Vázquez fue hijo del insigne político y escritor conservador Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933) cabeza negociadora en varias ocasiones en el trazado de límites entre Ecuador y sus países vecinos, Colombia y Perú. El Protocolo Valverde-Cornejo firmado con el Perú en 1904 reabre la posibilidad de negociación al diferendo territorial entre los dos estados; a consecuencia de ello y el de haberse solicitado la intervención como árbitro al Rey de España, Vázquez cumple la función de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario del Ecuador ante el Rey de España entre 1905 y 1910, años en los cuales su hijo Emmanuel Honorato le acompaña en Madrid. Honorato Vázquez trabaja directamente con Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), Comisionado Regio para el estudio de caso. El ambiente que vive el fotógrafo en medio de importantes personajes de la vida política y cultural de España le permitirá adentrarse y conocer el ambiente artístico del país. Entre 1912 y 1922 Honorato fue rector de la Universidad de Cuenca; con anterioridad había apoyado la reapertura de la Escuela de Bellas Artes en esta ciudad y traído al profesor español Tomás Povedano y Arce (1847-1943). Impulsó la llegada del litógrafo austriaco Joseph Kern y escribió algunas obras sobre arte como *Arte y moral, Tratado de la Belleza de Juan Montalvo, Jesucristo y la Belleza*. En 1916 se presenta una exposición de pintura, 90 cuadros realizados en España y Ecuador. Colabora, en las dos últimas décadas de su vida con las revistas *La Ilustración, Páginas Literarias y La Revista Católica*. Revítese María Soledad Castro, “Estudio introductorio”, en: *Misión de Honorato Vázquez*, Catálogos del Archivo Histórico, Fondo Ministerio de Relaciones Exteriores, Vol.3, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2000; Juan Cordero Iñiguez, “Honorato Vázquez Ochoa”, en: VVAA, *Honorato Vázquez*, 2009.

¹¹³ VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América Latina* (Cuenca, 1925):218. En la década de 1920, integró la bohemia cuencana junto con los hermanos, el pintor y el poeta Manuel y Alfonso Moreno Serrano, respectivamente, Ernesto López, Héctor Serrano, Manuel Crespo Ordoñez, Víctor Manuel Albornoz, entre otros. Revítese la citada tesis de María de los Angeles Martínez, *Bohemia y vanguardia en Cuenca*, y la obra



Ernesto López Diez, Palacio de Cristal. Antología [1893-1942], edición, introducción y notas de Cristóbal Zapata, Cuenca, De la Lira Ediciones, 2012.

¹¹⁴ La fotografía de su mujer y su hijo envueltos en un mantón de Manila recuerda al óleo *La Familia de mi tío Daniel*, reproducida en *Hermes. Revista del País Vasco*, en 1919.(Véase Margarita Nelken, “Las estudiantas”, *Hermes. Revista del País Vasco* 44 [Bilbao, 1919]: 265). En mi visita a la España simbolista auspiciada por el Museo de la Ciudad, en abril del 2012, pude apreciar de primera mano estas relaciones; en especial en un apartado de la muestra permanente del Museo Reina Sofía de Madrid denominado “Modernidad, progreso y decadentismo”. Este retorno a los valores de la tierra, del folklore y del campesino, pueden verse en las esculturas de Manolo Huqué (1872-1945), la terracota *Vieja catalana* (1910-1911) o en las pinturas de José Gutiérrez Solana (1886-1945), *La visita del Obispo* (1926), por citar dos de los ejemplos más sobresalientes.

¹¹⁵ VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América Latina* (Cuenca, 1925):248.

¹¹⁶ Entrevista realizada por Xiro Varela publicada en *Caricatura*, Año I, #1 (Quito, 8 de diciembre de 1918): 8. El subrayado es de la autora.

¹¹⁷ Véase Pedro Querejazu Leyton, “El arte quiteño y el ecuatoriano en la Audiencia de Charcas y en Bolivia”, en: VVAA, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2010, pp.234-253.

¹¹⁸ Cuando Toromoreno vivió en Quito fue muy cercano a Mideros y compartió con él “una vida artística y de bohemia, mezclados con comediantes y gentes de teatro”. Optó por ser pintor de escenografías en la Compañía Fábregas. Véase la entrevista que hace el citado Xiro Varela en *Caricatura*, Año I, #6 (Quito, 19 de enero de 1919): [7]. La vinculación de pintores y teatro parece ser más frecuente de lo que imaginamos, un tema que debería investigarse con mayor profundidad y que a vuelo de pájaro pudimos apreciar cuando, bajo mi responsabilidad el Instituto Metropolitano de Quito (IMP), me contrató para levantar información sobre la historia del Teatro Sucre. Unas 1000 fichas de material inédito ubicado por el equipo de investigación fueron entregadas en el 2012. Al momento de cierre de esta obra, el IMP está por contratar con Kennedy y Galaxis Borja la edición de un libro sobre la historia del teatro en Quito.

¹¹⁹ Véase *Brochazos. Revista Ilustrada de Variedades*, Guayaquil, números 1 al 8.

¹²⁰ Alonso Quijano, “Elogio de la chulla quiteña”, *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, # 17 (Quito, 6 de abril de 1919): 9. Este artículo fue ilustrado por Nicolás Delgado.

¹²¹ Véase “La rehabilitación de los académicos” (H.Vázquez, R.Arizaga, R.Crespo Toral, O.Sánchez), carátula de *Caricatura* #20 (Quito, 4 de mayo de 1919).

¹²² *Caricatura* #27 (Quito, 22 de junio de 1919): [16]. Ilustración de Enrique Terán.

¹²³ Véase María Elena Bedoya, *Los espacios perturbadores de la memoria. Revistas, arte y caricatura 1918-1930*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2007.

Referencias

BIBLIOGRAFÍA

- "Afrodescendientes", *Yachac. Revista Etnográfica* # 9 (Cuenca, octubre de 2008).
- Abril, Manuel, *Aguafortistas*, Madrid, Viuda de P. Pérez, c. 1920.
- Alonso Quijano, “Por el Arte Nacional”, *Caricatura*, Año I, #10 (Quito, 16 de febrero de 1919): 4.
- [“La Bacante de Veloz”], *Caricatura*, Año II, # 47 (Quito, 21 de diciembre de 1919): 60.
- Amaury d´ Argenton, “En la Exposición de Bellas Artes”, *Caricatura*, Nueva Serie, #34 (Quito, 17 de agosto de 1919): 94.
- Andrade, Raúl [Carlos Riga, pseudo.], “Camilo Egas, grand peintre de la race indienne”, *Savía*, Año 1, #12 (Guayaquil, 1926): 4-5, 7-8.
- Balseca Franco, Fernando, *Llenaba todo de poesía. Medardo Angel Silva y la modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- Barnitz, Jacqueline, *Twentieth Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas at Austin, 2001.
- Barrera, Isaac J., “Santiago Rusiñol”, *Letras*, Año 4, #31 (Quito, julio-agosto de 1915).
- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección Arquitectura 30, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos/Técnicos de la Región de Murcia/Fundación Cajamurcia, 2004.
- Bedoya H., María Elena, *Los espacios perturbadores de la memoria. Revistas, arte y caricatura 1918-1930*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2007.
- , *Exlibris Jijón y Caamaño: universos del lector y prácticas del coleccionismo (1890-1950)*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2008.
- Bédoyère, Camilla de la, *Art Nouveau*, London, Flame Tree Publishing, 2005.
- Bileham, Athon, *Visiones del Apocalipsis*, 42 fotogramados de V.Mideros, Quito, Ed.Fray Jodoco Ricke, 1955.
- Brettell, Richard R., *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Castro, María Soledad, “Estudio introductorio”, en: *Misión de Honorato Vázquez*, Catálogos del Archivo Histórico, Fondo Ministerio de Relaciones Exteriores, Vol.3, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2000.
- Cepeda Astudillo, Franklin, *Riobamba. Imagen, palabra e historia*, Riobamba, Casa de la Cultura, Núcleo de Chimborazo, 2010.
- Chronist, “De la grandiosa velada del domingo 1º de febrero”, *Caricatura* # 54 (Quito, febrero 8 de 1920): 211.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
- Clark, Kim, *Redemptive Work. Railway and Nation in Ecuador. 1895-1930*, Wilmington, SR Books, 1997.
- Club de la Unión 1869-2011*, Juan Castro y Velázquez, (ed.), Guayaquil, Club de la Unión, 2011.
- Colombia a través de la fotografía 1842-2012*, América Latina en la Historia Contemporánea, Malcom Deas y Patricia Pinzón de Lewis, (inv.), Madrid, Fundación Mapfre/Taurus, 2011.

- “Un Congreso de Artes Populares en Praga”, *Revista de la Sociedad Jurídica Literaria*, T.XXXIII, # 120 (Quito, abril-junio de 1927): 182-184.
- Cordero Iñiguez, Juan, “Honorato Vázquez Ochoa”, en: VVAA, *Honorato Vázquez Ochoa. Manuel Moreno Serrano. El lenguaje de la sensibilidad*, catálogo de exposición, Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral, 2009.
- Crespo Tamariz, Remigio, “A Guayaquil”, *Páginas Literarias*, Año III, T.II, 2ª.Serie, #16 (Cuenca, enero de 1921).
- “Cultura e identidad afro”, *Yachac, Revista Etnográfica* # 9 (Cuenca, octubre, del 2008): 26.
- Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.
- Draguet, Michel, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.
- Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Rodolfo Kronfle Chambers y Pilar Estrada Lecaro, investigación y edición, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010.
- Eisenman et al., Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Arte y Estética 59, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2001.
- “Emmanuel Honorato Vásquez”, *Ecuatorial* #13 (Ambato, diciembre de 1924): 47.
- Ernesto López Diez, *Palacio de Cristal. Antología [1893-1942]*, edición, introducción y notas de Cristóbal Zapata, Cuenca, De la Lira Ediciones, 2012.
- Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850-1930*”, Alexandra Kennedy-Troya, (coord.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008.
- Escudero Albornoz, Ximena, “Cultura germinada por la fe”, en: *Recuperando la Historia*, Quito, FONNAL, 2002, pp.112-131.
- El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, catálogo de exhibición, México D.F., Museo Nacional de Arte, diciembre, 2004-abril, 2005.
- Fernández García, Ana María, “Arte y artistas españoles en el Ecuador”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* # 12 (Universidad de Oviedo, 2006): 111-125.
- Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gibson, Michael, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006.
- Greet, Michele, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2009.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, 3ª.ed.
- Hartup, Cheryl Diane, *Artists and the New Nation: Academic Painting in Quito During the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875)*, master’s thesis, Austin, University of Texas at Austin, 1997.
- Hodler, Ferdinand, *La misión del artista*, análisis de Sara Boix Llavería, trad. Esteve Serra, Palma, José J. De Olañeta Editor, 2009.
- Johnson, Paul, *Historia del cristianismo*, Barcelona, Editorial Vergara, 2007.
- Jorge de Acuña, “El Salón de Arte Moderno en Quito”, *Savía* # 12 (Guayaquil, 1926): 6.

- Julio Cejador, “Decadentismo”, *Primaveral. Órgano de los Alumnos del Instituto Mejía*, # 3 (Quito, marzo de 1924): 32 -33.
- Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.
- Kennedy-Troya, Alexandra, “Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianas de los siglos XIX y XX”, en: *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850-1930*”, Alexandra Kennedy-Troya, (coord.), Quito, Museo de la Ciudad, 2008, pp.82-107.
- , “Hispanofilia y exclusión en la construcción de la memoria pública. El Teatro Nacional Sucre en Ecuador”, en: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, (eds.), *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló, Universitat Jaume I, 2011, pp.287-309.
- Kingman, Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higiene, ornato y policía*, Quito, FLACSO, 2006.
- “Llagas sociales”, *Boletín Eclesiástico*, Año XXII, #20 (Quito, 15 de octubre de 1915): 765-770.
- Lloret Bastidas, Antonio, *Contornos del modernismo: luces de bohemia*, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 2000.
- Luis Mideros*, int. J. Roberto Páez, Quito, Edit. Colón, 1940.
- Mariano Retro. Catálogo. 91 años del Salón Mariano Aguilera*, textos Lenin Oña, Quito, FONNAL, 2010.
- Martínez, María de los Ángeles, *Bohemia y vanguardia en Cuenca en los años XX*, Cuenca, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, 2006.
- Mejía, Manuel Esteban, “Carrión a la busca de un destino”, *Revista Nacional de Cultura del Ecuador* #13 (Quito, mayo-agosto del 2008):104-111.
- Mideros, Víctor, *Mariana de Jesús. Cuadros de su vida*, Quito, Tip. Editorial Chimborazo, 1926.
- Monsivais, Carlos, *Las alusiones perdidas*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Moreno Vintimilla, Flavio, “Manuel Moreno Serrano, su biografía”, en: VVAA, *Honorato Vázquez Ochoa. Manuel Moreno Serrano. El lenguaje de la sensibilidad*, catálogo de exhibición, Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral, 2009.
- Museu del Modernisme Català*, Barcelona, Fotoletra, 2010.
- Navarro, José Gabriel, “Arte moderno”, *Letras*, año 2, # XVII (Quito, 14 de febrero de 1914): 148-151.
- , *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, Vol. I, Quito, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, 1925.
- , *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.
- “Nuestros obispos. Monseñor Machado ha resuelto ponerle un sayal de franciscano al Fauno y una camiseta a la Bacante”, *Caricatura*, Año II, #75 (Quito, 10 de noviembre de 1920).
- “Número especial”, *Revista de la Sociedad de Estudios Jurídicos*, #5 (Quito, febrero de 1920): 1-164.
- Olson, Christa J., *Constitutive Visions. Indigeneity, Visual Culture, and the Rethorics of Ecuadorian National Identity*, dissertation, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 2010.

Mapa

- Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, María López Fernández, (ed.), Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2008.
- Palacios Jara, María Antonieta, *Antonio Bellolio*, Guayaquil, Poligráfica, 2010.
- Pedro Rafael, Arzobispo de Quito, “XXXIII Carta Pastoral del Ilmo. y Rmo. Arzobispo de Quito sobre el teatro (primera), *Boletín Eclesiástico*, Tomo VII, #17 (Quito, 15 de agosto de 1900): 396-399.
- , “XXXIV Carta Pastoral del Ilmo. y Rmo. Arzobispo de Quito sobre el teatro (segunda), *Boletín Eclesiástico*, Tomo VII, #17 (Quito, 1 de septiembre de 1900): 419-422.
- Pérez, Trinidad, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto del siglo: Camilo Egas (1915-1923)”, en: Artes “académicas” y populares del Ecuador, Alexandra Kennedy, (ed.), Quito/Cuenca, Editorial Abya Yala/ Fundación Paul Rivet, 1995.
- , “Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas ”, in: *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, Jens Andermann and Wiliiam Rowe, (eds.), New York, Berghahn Books, 2005, pp.99-126.
- , *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860 1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*, tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Estudios Culturales Latinoamericanos, 2012.
- Pearce, Susan M. . *On Collecting*, Londres, Routledge, 1995.
- “Poema de Víctor Mideros”, *Diario El Comercio*, Quito, 18 de enero de 1970.
- Ponce Ortiz, Esteban, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2009.
- Programa acordado por el Comité Diez de Agosto en conmemoración del 108 aniversario de la Independencia*, Quito, Imprenta Municipal, 1917.
- Quílez i Corella, Francesc M., *El cartel moderno en las colecciones del Museu Nacional d´art de Catalunya*, catálogo de exhibición, Barcelona, Museo Nacional d´ Art de Catalunya, 2007.
- Quito a finales del siglo XIX. El Quito que se fue (1850-1912)*, Vol.I, Quito, Academia Nacional de Historia/FONNAL, 2003.
- Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Ramiro de Sylva, pseud., “Crónica de Quito. La ciudad no permite hacer una vida intensa”, *Caricatura*, Año 1, #24 (Quito, 1 de junio de 1919): 5.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio Metropolitano de Quito, 2006.
- Rumazo González, José, *Víctor Mideros*, Quito, Editorial Bolívar, 1932.
- Sand, George, *Un invierno en Mallorca*, prólogo de Robert Graves, traducción y cronología de Marcel Planas, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2007.
- Sembach, Klaus-Jürgen, *Modernismo. La utopía de la recon-*

- ciliación*, trad.Carmen Sánchez Rodríguez, Köln, Benedikt Taschen, 1993.
- “Srta.Marietta Viteri E.”, *Ecuatorial* #3 (Ambato, febrero de 1924):29.
- “La VI Exposición de Bellas Artes [en Quito]”, *Patria*, Año XIV, #150 (Guayaquil, 1º de noviembre de 1918):s.p.
- “La VI Exposición de Bellas Artes. Calificación y adjudicación de premios nacionales a los expositores”, *Patria*, Año XIV, #153 (Guayaquil, 15 de octubre de 1918):s.p.
- Il Simbolismo in Italia*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisli, catálgo de exhibición, Padova, Palazzo Zabarella, 2011-2012.
- Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Henri Dorra, (ed.), Los Angeles, University of California Press, 1994.
- Tamariz Crespo, Remigio, “Reminiscencias”, *Patria*, Año XIV, #157 (Guayaquil, 15 de diciembre de 1918): s.p.
- Traba, Marta, *Art of Latin America, 1900-1980*, Baltimore, John Hopkins University Press/Inter-American Development Bank, 1994.
- De Van Gogh à Kandinsky. Le paysage symboliste en Europe 1880-1910*, catálogo de exhibición, Fonds Mercator, National Galleries of Scotland, Van Gogh Museum, Ateneum Art Museum, 2012-2013.
- VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937.
- VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América Latina* (Cuenca, 1925): 197-260.
- VVAA, *Honorato Vázquez Ochoa. Manuel Moreno Serrano. El lenguaje de la sensibilidad*, catálogo de exposición, Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral, 2009.
- VVAA, *On Superfluous Things. Harmen Brethouwer*, The Hague, De Zwaluw Editions, 2008.
- 20 años de arte en la Andina*, Inés M.Flores, curadora, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Villacís Molina, Rodrigo, “Atahualpa Villacrés. Un talento olvidado”, *Revista Nacional de Cultura del Ecuador* #13 (Quito, mayo-agosto del 2008):48-59.
- Xiro Varela, “ Camilo Egas”, *Caricatura*, Año I, #1 (Quito, 8 de diciembre de 1918): 7-8.
- , “Luis F.Veloz”, *Caricatura*, Año I, #3 (Quito, 22 de diciembre de 1918):6-7.
- , “Luis Toro Moreno”, *Caricatura*, Año I, #6 (Quito, 19 de enero de 1919): [6-8].
- , “Víctor Mideros”, *Caricatura*, Año I, #6 (Quito, 19 de enero de 1919): [6-8].
- Zambrano Torres, María Rosa, “Imaginario de ´ nación moderna´ en representaciones fotográficas urbanas de la ciudad de Quito a inicios del siglo XX”, monografía final, Especialización Superior en Historia del Arte, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2012.

CARICATURAS, CARICATURISTAS Y REVISTAS ILUSTRADAS: Gestos visuales y nuevas prácticas lectoras (1900–1930)

Por María Elena Bedoya H.

El intelectual Henri Bergson, en su popular ensayo sobre *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, logró ubicar distintos niveles de reflexión frente al hecho cotidiano del reír. La comicidad se entendía en su sentido colectivo, en la resonancia de sus “ecos” que hilaban y daban sentido a los trajines de la vida cotidiana: la risa es considerada como un gesto articulado a un significado social. En esta perspectiva, la caricatura y el caricaturista iban al acecho de lo que Bergson denominaría como la “fisonomía cómica”, aquella representación que juega desde el escenario de lo visual y se debate entre las normativas sociales, los comportamientos (in)visibles, la psicología profunda del personaje y/o la pertinencia del suceso. En este lugar, el gesto aparece como posibilidad de acción crítica: “pone en pie al demonio que el ángel fulminó” permitiendo la admisión del castigo, la opinión y el develamiento.

En las últimas décadas del XIX, la caricatura había surgido como el arma de combate de la prensa liberal al criticar y acompañar las tareas del ideario del liberalismo frente a los excesos del poder identificados con el ala conservadora: la iglesia como institución participante en la política, los abusos del gobierno de turno y la mala administración económica y social. En este contexto, la Revolución Liberal ecuatoriana, acaecida en 1895, pregonoó nuevos ideales en torno a la configuración de un Estado laico. Eloy Alfaro y sus seguidores habían levantado la bandera del credo liberal instaurando una nueva ideología que encaminó al país a una serie de reformas que trastocaron los escenarios de lo social, lo económico, lo cultural y lo político.



Segundo Guillermo King (ilustrador). “El director general de Bellas Artes en funciones”, *Ecuatorial. Revista Mensual Ilustrada* # 3 (Ambato, febrero de 1924): 26. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño), Quito.

de la loma del frente en donde se no es lá un animal suyo o baja o sube algo un persona (yo no alcanzo a distinguir absolutamente nada). El pelo sumero fado, lacio, enorme, que le nace así des de las cejas, le cubre la cabeza como una caperzana.

Ella puede ser compañera en edad del mozo. Su cuerpo, enido en las fajas rojas que sostienen la falda (el animal y que le sirve como de sus corset, en el cuerpo de caballo. Los años rigidos hombre le camina blando. A pesar de su robusta conjetura tiene un sé qué gracia dulce, un sé qué de frágil.

Permaneci en mi retiro, en el mundo porque me parecía que algo iba a suceder gravitaba sobre estos días seros, pronto ristos por la salvaje soledad propiamente. Imaginé que de sus labios iban a salir las palabras oscuras con que se narra la obra venidera. Caricatura por míltiples personas, han de hablar y mirar como echaban un perfume hondo

En los albores del siglo XX, las tecnologías de impresión de imágenes habían posibilitado la proliferación de revistas ilustradas. En estas publicaciones, la combinación de textos con imágenes representó una verdadera transformación para los lectores, ya que los relatos sobre artes, ciencias, tecnología, crítica literaria y variedades, no sólo contaban sino que “mostraban” aquello que se configuraba como un “estilo de vida moderno”. Los nuevos lectores de principios de siglo tenían entre sus manos publicaciones como, *Revista Andina* (1914), *Guayaquil Gráfico* (1916), *El Demócrata* (1916), *La Ilustración* (1918), *Caricatura* (1918), *Calenturas* (1919), *Pomona* (1922), *Caricaturas* (1922), *Philelia* (Cuenca 1922), *Bagatelas* (1922), *Ecuatorial* (Ambato, 1924), *Caritas y Carotas* (1924), *Evolución* (1924), *Savia* (1925), *Hélice* (1926), *Nariz del diablo* (1930), *Semana Gráfica* (1931), *Zumbambico* (1932) y *Cocoricó* (1932), por citar algunas, que expusieron —o ilustraron— distintas facetas del quehacer cotidiano. Sin duda, estas revistas se convirtieron en testigos de una nueva dinámica de interrelación entre los medios y la sociedad, entre una lectura escrita y otra visual; entre una lectura “seria”, “informada” y otra cargada del sentido lúdico del humor; de crítica y un espacio para una reflexión visual conducida. Así, el escenario local podía ser retratado, caricaturizado, contado e imaginado, en una conjunción que recogía los nuevos sentidos y formas para mirar, conocer y leer el contexto social en nuestro país y el mundo.

La presencia de José María Roura Oxandaberro (1882-1947), artista de origen catalán en Ecuador; fue significativa en el desarrollo de la caricatura moderna y el dibujo en el país entre 1910 a 1930. El magisterio de Roura Oxandaberro, tanto en Quito como en Guayaquil, había puesto hincapié en la impor-

tancia de los aspectos formales del dibujo para la consecución de la “obra de arte”. El gesto, la línea, la economía visual de la forma, la sutileza del movimiento, la síntesis, la intencionalidad, la psicología del personaje o pertinencia del suceso, eran las directrices fundamentales para el desarrollo del trabajo del artista-caricaturista.

Alrededor de la figura de Roura Oxandaberro y de la profusa producción ilustrada de los magazines surgen distintos nombres de caricaturistas como, Guillermo Latorre, Efraín Díez, Enrique Terán, Carlos Andrade “Kanela”, Segundo Guillermo King, Virgilio Jaime Salinas, Teobaldo Constante, Galo Galecio, por citar algunos. Muchos de los caricaturistas participaron también como ilustradores de distintas publicaciones literarias como, por ejemplo, el libro de poemas de Jorge Carrera Andrade *El Estanque inefable* del año de 1922 y *Poemas íntimos* de Augusto Arias publicado en 1921 (portadas de “Kanela”); la portada del libro de Pablo Palacio *Débora*, realizada por Latorre, lanzado en 1927.

En los escenarios de la revista ilustrada, los artistas-caricaturistas pudieron pregonar su propia capacidad autoral y las distintas indagaciones formales realizadas desde esta plataforma visual. Además, los caricaturistas deambulaban también en las exposiciones realizadas por la Escuela de Bellas Artes de Quito, por ejemplo, en el año de 1918 la caricatura ingresó en el área de Artes Gráficas y Complementarias; posteriormente el género tuvo importante participación en las festividades por el Centenario de la Batalla del Pichincha 1922, en el Primero y Segundo Salón de Humoristas (1925-1926) en Quito y Guayaquil, así como, la primera muestra de la Galería Egas (1926) en la capital.

En septiembre de 1920, Isaac Barrera, uno de los intelectuales más lúcidos de la época, publicaba un artículo sobre la “Exposición de Arte Moderno” organizada por los miembros de la revista *Caricatura* —la más popular entre 1918 a 1924— que se llevó a cabo en el kiosco de la Alameda. En esa ocasión realizó varios comentarios sobre dicha exhibición presentándola como un lugar



Francisco Nugué (ilustrador). *Brochazos. Revista Ilustrada de Variedades*, Año I, #9 (Guayaquil, 4 de julio 1911). Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño), Quito.

donde “se hallarán reunidas las mejores obras producidas por nuestros artistas jóvenes, y el público podrá darse cuenta de la inmensa renovación que ha tenido en estos últimos tiempos la cultura artística”. En ella participaron los pintores Antonio Bellolio, Paul Alfred Bar, Pedro León, los escultores Guillermo Mosquera y Alberto Coloma Silva; los dibujantes Nicolás Delgado, Bellolio, Guillermo Latorre y Luigi Cassadio; y los caricaturistas Guillermo Latorre, Roura Oxandaberro, Enrique Terán y Efraín Díez, mostrando la proyección y dinamismo que había desarrollado el género caricaturesco en la escena local del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Guadalupe, et. al., *Umbrales del arte en el Ecuador, una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Guayaquil, Ediciones Banco Central del Ecuador/MAAC, 2004.
- Bedoya, María Elena, *Los espacios perturbadores del humor: revistas, arte y caricatura 1918-1932*, Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, 2007.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Madrid, Gedisa, 1994.



LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES Y EL ARTE MODERNO EN QUITO A INICIOS DEL SIGLO XX

Trinidad Pérez

Es frecuente escuchar que la modernidad no se inicia en el Ecuador sino hasta 1926 cuando se lleva a cabo la Revolución Juliana y se introducen una serie de reformas al sistema económico del país, incluida una primera gran modernización económica. Estrictamente, sin embargo, desde el siglo XVIII, con las reformas borbónicas, se venían dando pasos hacia la modernización del estado y la sociedad, pasos que se aceleraron con la fundación de la República, como un proyecto de creación de un estado moderno. En distintos aspectos y en diversos niveles, los primeros gobiernos republicanos del siglo XIX, introdujeron cambios en pos de convertir al Ecuador en un estado y una sociedad modernos.

El presidente Rocafuerte trató de conciliar el principio de libertad con el de una autoridad fuerte y para ello realizó reformas en la Constitución con el fin de promover la educación pública¹. Más tarde, a mediados de siglo, la Revolución Marcista, dio un giro importante al centrar el republicanismo en el principio de igualdad, lo que se expresó en una agenda social muy clara que llevó a la manumisión de los esclavos y a la eliminación del tributo para los indígenas². Durante el tercer cuarto del siglo, el presidente García Moreno diseñó un modelo de modernización del Estado bastante amplio y complejo a través del cual buscó reformas a todo nivel: económicas, políticas, sociales, culturales. El historiador Juan Maiguashca afirma que si bien muchos aspectos de cómo construir un estado moderno estaban en disputa a lo largo del siglo, algo en lo que casi todos los sectores dominantes estaban de acuerdo era en que ese Estado debía ser republicano³.

Desde las esferas privadas, sobre todo vía los sectores liberales, se apoyaba la constitución de una cultura moderna, democrática y libre. Bajo este espíritu ilustrado se promovió la creación, a lo largo del siglo XIX, de sociedades que estimularan las artes, las academias de formación artística, los museos y las colecciones de lo que entonces se consideró como el patrimonio artístico nacional. Si bien gran parte de estos proyectos no llegaron a crearse o cuando lograron articularse resultaron inestables y

fugaces, lo que sí queda claro es que estos fueron el corolario de un interés por construir un escenario artístico moderno en el Ecuador. Por ello, desde los primeros años de la República se esbozó el proyecto de construcción de un campo cultural y artístico moderno que se expresó en una diversidad de formas. Han quedado evidencias de que este proyecto estaba en marcha en las discusiones teóricas que se publicaron, así como en discursos y proclamas de los intelectuales y gobernantes para quienes el desarrollo del arte, en su concepción moderna, era resultado directo del nivel de civilización de los pueblos y, por ende, se creyó que el arte era fundamental para la construcción de la nación. En consecuencia, estas evidencias también se hallan presentes en los documentos de los órganos gubernamentales, en las discusiones al interior del Senado, en los proyectos de ley e incluso en algunos decretos.

La fundación en 1904 de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Quito fue el resultado de un proceso de configuración de una escena artística moderna en el Ecuador que se había iniciado a fines del siglo XVIII, que continuó a lo largo del XIX y que, de hecho, representa un primer momento de consolidación. Argüimos que gracias a su relativa estabilidad y permanencia,

se logró poner en marcha algunos programas pedagógicos, de difusión, valoración y legitimación de las artes visuales. Esto fue tomando cuerpo en medio de diversas disputas por la definición de lo que se entendía por arte moderno y de tensiones entre prácticas artísticas cultas y populares. Es decir, la institución fue—al menos durante un corto período—el motor dinamizador de una reducida escena artística que permitió el desarrollo de un arte identificado en su momento como moderno⁴. Ello ocurrió aproximadamente entre 1904 y 1925⁵.

En este artículo me centro en el proceso que generó la creación en 1904 de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Quito, específicamente en el modo como las políticas pedagógicas que se diseñaron en su interior contribuyeron a la construcción de un arte que fuera identificado como moderno y nacional a la vez. La Escuela de Bellas Artes se había iniciado en medio de la paradójica situación de desplegar una pedagogía vinculada a las academias neoclásicas y al mismo tiempo de promover los valores de algunas de las corrientes artísticas modernas europeas de fines del siglo XIX e inicios del XX. Los resultados de esta formación híbrida se hicieron evidentes en las primeras obras de los jóvenes artistas que habían estudiado allí durante



Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Quito con algunas de las copias en yeso que llegaron en 1908 (Camilo Egas en la segunda fila a la derecha). 1908. Fotografía. Colegio de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Quito.

aquellos años. Por ejemplo, integraron armoniosamente aspectos de un naturalismo académico clásico con elementos provenientes del lenguaje del arte moderno. Es decir, aquellos elementos aparentemente contradictorios que convivieron durante esos primeros años de funcionamiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes son los que, precisamente, posibilitaron el desarrollo de un primer arte moderno en el Ecuador:



C. Ignacio Pazmiño. Profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes (tercero en la primera fila desde la izquierda: José Gabriel Navarro, director de la institución; cuarto en la primera fila desde la izquierda: Camilo Egas, estudiante y profesor). c. 1915. Fotografía. Fototeca del Archivo Histórico, Ministerio de Cultura. Quito.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA, CIVILIZACIÓN Y PROGRESO

El establecimiento de la Escuela representó la concreción de algunas de las metas planteadas desde el siglo anterior⁶. En primer lugar, fue la culminación del anhelado proyecto de establecimiento definitivo de la educación artística oficial⁷. En este caso se trataba de una academia estatal de alcance nacional, y de ahí su importancia. En segundo lugar, es interesante ver que, desde su fundación, se empezó a construir las condiciones necesarias

para que la producción artística fuera conocida y apreciada por el público, y adquirida como un bien de prestigio⁸. Ello fue posible porque desde un inicio la institución complementó la formación de sus estudiantes con la organización de exposiciones y la publicación de una revista. Estos esfuerzos la llevaron a convertirse en uno de los ejes de la vida cultural de la capital; pero, sobre todo, en la fuente de legitimación social de la práctica y producción artística del país. Como consecuencia de su fundación, el arte fue reconocido como una actividad profesional moderna. Un tercer elemento, con el cual la institución contribuyó, fue la separación entre actividades artísticas y artesanales e industriales, una meta planteada en algunos textos teóricos locales desde el siglo XIX. Estos propósitos confluyeron en un cuarto, de carácter más amplio y abarcador: el establecimiento de la educación artística oficial contribuyó al proyecto de construcción de una nación moderna, progresista y liberal. Finalmente lo antedicho estuvo articulado a acoplar-se al modelo artístico que se consideraba universal.



En este proceso estuvo en juego la tensión entre dos ámbitos cuya relación en el mundo moderno era ambigua. Por un lado, estaban los intereses del Estado y su afán de consolidación a través de su control sobre todos los espacios sociales y, por otro, el de la cultura, que en el contexto de la modernidad buscaba definirse, cada vez más, como una esfera independiente y autónoma de cualquier otra determinación que no fuera la suya propia. Al mismo tiempo, esta última no podía hacerlo sin el concurso del Estado del cual dependía para subsistir. A lo largo del siglo XX esta tensión determinaría, en gran medida, el camino que tomaría el arte moderno ecuatoriano⁹.

Veamos a continuación el modo como las políticas pedagógicas desplegadas en los primeros años de funcionamiento de la Escuela permitieron el desarrollo de un primer arte moderno en el país. En el discurso que Rafael Orrantía ofreció en el acto inaugural de la institución, sintentizó las ideas que dominaban la discusión artística desde mediados del siglo XIX. Orrantía enfatizó el papel de la educación artística como pilar del progreso y la civilización. Resaltó la belleza como elemento que mejora a los seres humanos y como su conductor moral. También destacó el papel del arte y la ciencia como “material civilizado” en el camino hacia la modernidad¹⁰. De ahí la importancia estratégica de la institución en la construcción de la nación, de ahí la necesidad de que el Estado apoyara su desarrollo. Estos fueron los ideales con los que los distintos directores administraron la Escuela entre 1904 e inicios de la década de 1920.

W. Coronel y G. “Estudio de desnudo. Arte y Moral (dedicado a los jóvenes conservadores)”, *Caricatura. Semanario Humorístico de la vida nacional*, Año II - # 52 (Quito, 25 de enero de 1920): 71. Impreso. 30 x 22 cm. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

Durante aquellos primeros veinte años de funcionamiento, la Escuela de Bellas Artes estuvo dirigida por tres personajes. Inicialmente funcionó incorporada al Conservatorio de Música y Pedro Pablo Traversari fue director de ambas instituciones hasta septiembre de 1905, año en que fueron independizadas. Traversari fue músico de profesión y un importante gestor cultural durante el primer cuarto de siglo. Fue director del Consejo Superior de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, bajo cuyo amparo funcionó tanto el Conservatorio como la Escuela de Bellas Artes. Tuvo mucha influencia en el diseño y ejecución de las políticas culturales del país durante los primeros quince o veinte años del siglo, principalmente porque lideró la Dirección General de Bellas Artes hasta 1914 fecha en que renunció a él y a otros cargos públicos¹¹. En 1905 realizó un viaje de observación por las academias de bellas artes europeas y durante los siguientes años mostraría un interés por incorporar la educación artística a la educación general¹².

LA ADMINISTRACIÓN DE PUIG: PEDAGOGÍA ACADÉMICA E INFRAESTRUCTURA

Luego de esos primeros meses de funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, el litógrafo e ilustrador español Víctor Puig fue nombrado director. Estuvo en el cargo de 1905 a 1911¹³. José Gabriel Navarro ocupó la dirección de la escuela de 1911 hasta inicios de la década del 1920¹⁴. La dirección de Puig estuvo dedicada a instalar su infraestructura básica y a configurar un programa pedagógico inicial. Su propósito fue cumplir con las metas establecidas en la ordenanza de la escuela: dotarla de estructura física (un edificio adecuado y material didáctico necesario), administrativa (un cuerpo organizativo bien estructurado) y pedagógica (un

programa educativo básico, un cuerpo docente profesional). El entusiasta director se dedicó a cumplir con estas metas hasta que su cargo expiró en 1911. Para 1909 se había completado el plan educativo programado y se habían contratado a quienes él consideraba los profesores más calificados: profesores europeos o ecuatorianos con formación europea¹⁵.

En cuanto al material didáctico, en 1906 afirmaba que “la copia de estampa está desterrada de todas las Academias del mundo civilizado, y las reproducciones en... yeso, y el modelo vivo sólo sirve en todas ellas”¹⁶. Como resultado, en ese mismo año se estableció la clase de modelo en vivo¹⁷ y se hizo un pedido de modelos en yeso a la Casa J. Viñas de Barcelona¹⁸, el mismo que llegó a comienzos de 1908¹⁹. Hacia 1906 también se abrió un museo²⁰, se empezaron a realizar exposiciones anuales de los trabajos de los estudiantes y se constituyó un programa de becas²¹. En 1911 se implementó un programa de becas al exterior, principalmente a Italia, pero también a Francia y Estados Unidos, dependiendo de la especialización. Junto con la llegada de los profesores europeos y de las copias en yeso, el programa educativo de Puig había alcanzado su meta y el arte europeo como un modelo canónico se había establecido sólidamente.

UNA PEDAGOGÍA PARA EL ARTE MODERNO

En agosto de 1911, José Gabriel Navarro asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes y se mantuvo en este cargo hasta los primeros años de la década de 1920. Si bien Navarro se había recibido como abogado por la Universidad Central en 1902, se vinculó a la Escuela de Bellas Artes prácticamente desde su fundación, primero como estudiante y luego como docente y administrativo. Desde un inicio Navarro buscó proveer a la institución de una nueva orientación en aspectos de carácter

administrativo, pero sobre todo en aquellos relativos a la filosofía pedagógica, la misma que fue conceptualizada en dos artículos que publicó durante la década de 1910: “El Estado y el arte” (1912) y “Arte moderno” (1914). El primero estuvo dedicado a argumentar a favor de la obligación del Estado de apoyar el arte. En él explicó los beneficios espirituales y morales que el desarrollo del arte representaba para la sociedad; probablemente la intención fue despertar en el Estado ecuatoriano una conciencia sobre sus obligaciones. En el segundo artículo se enfocó en plantear una concepción de arte moderno que estuviera en armonía con los valores de las corrientes artísticas europeas de fines del siglo XIX, lo cual significaba que el arte estuviera ligado a su tiempo y lugar, y con ello rechazaba de plano el apego al clasicismo.

Estas posiciones se expresaron en el modo como concibió la educación artística y el modo en que dirigió sus políticas como director de la Escuela. Para empezar, rechazó el gusto por lo clásico de su antecesor. Quiso tomar distancia de lo que él consideraba había sido una educación no solo anticuada sino francamente eurocéntrica. Por ello, se opuso a la política de



Paul Alfred Bar. *Puente de la Alameda* (1915). Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm. Colección Arte Moderno del Ministerio de Cultura. Quito.



Luigi Cassadio. *González Suárez*. c. 1930. Escultura en bronce. Estatua originalmente ubicada en la Plaza de San Francisco, actualmente en la Plaza Chica del Municipio de Quito. Quito.

Puig de nombrar un cuerpo docente mayoritariamente extranjero; sin embargo, no pudo resolver esta dificultad hasta que retornaran de Europa los becarios. Entonces, él también se vio obligado a contratar profesores extranjeros. Dio preferencia a docentes cuya visión artística armonizara con los desarrollos del arte moderno en Europa. Dos personajes resultaron claves en el proceso de renovación pedagógica: el pintor decorativo francés, Paul Alfred Bar; y el escultor italiano, Luigi Cassadio²².

Como director, Navarro insistió en un aspecto que lo distanció aún más de las políticas pedagógicas de Puig, el de fomentar el desarrollo de un 'arte nacional'. Durante los años de 1910 sus ideas acerca de qué se entendía por arte moderno nacional

fueron expresadas claramente en los dos artículos mencionados, en los documentos oficiales de la institución, en discursos y en veredictos de certámenes artísticos. Además de sus exhortaciones escritas y orales, las puso en marcha a través del personal que contrató y de los cursos que ofreció en la institución. ¿Qué era el arte nacional para Navarro y como se conjugaba esta noción con la de arte moderno? De la lectura de los documentos antes mencionados, podemos deducir que para Navarro el arte moderno era una noción principalmente vinculada a los valores proyectados en algunas corrientes artísticas europeas de fines del siglo XIX, particularmente el *Art Nouveau*, el Modernismo español, la tradición del *Arts and Crafts Movement* y el Impresionismo. Lo nacional se lograría, en cambio, a través de la representación de temas nacionales, específicamente de los indígenas. A Navarro le interesaba, entonces, el desarrollo de un arte que armonizara la representación de temas locales con un lenguaje moderno.

Los documentos de la Escuela de Bellas Artes ofrecen indicios de que las contrataciones de Bar y Cassadio contribuyeron a este propósito²³. Durante el primer año de su administración (1911-1912) instaló las clases de dibujo y pintura decorativos bajo la dirección de Bar, quien basaba su enseñanza en la observación directa de la naturaleza. Navarro creía que con ello lograría desarrollar un arte moderno nacional, alejado de la copia y la imitación de las tradiciones foráneas. Hacia fines de 1912 informó sobre el método y el concepto estético de estos cursos, así como de los primeros resultados obtenidos:

...el profesor francés Sr. Dn. Paul Alfred Bar..., con método esencialmente práctico, ha conseguido enseñarles el sentimiento moderno en la decoración, la aplicación del arte a la industria, la concepción y ejecución bajo el punto de vista de la utilidad. Esta clase tiene un doble objeto: el desarrollar la imaginación creadora del artista, mediante la indagación del sentimiento estético de lo que va a ser motivo de la decoración... La composición decorativa moderna tiene un fin

*de bella utilidad práctica, cual es la de presentar los mismos objetos de uso y servicio cotidiano [sic], inclusive la habitación misma del hombre, con el timbre artístico*²⁴.



Guillermo Latorre. *Prof. [Paul] Bar*. 1928. Acuarela, lápiz de color, marcador sobre cartulina, 22 x 16,5 cm. Centro Cultural Simón Bolívar, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Guayaquil.

El 'arte decorativo' era una noción difundida entre los círculos adscritos a los movimientos artísticos como el *Art Nouveau* y el *Arts and Crafts Movement*. Esta doctrina estaba en clara contraposición con la búsqueda de la autonomía del arte de las vanguardias y, consecuentemente, la contemplación no podía ser el fin último del arte. Las artes debían ser producidas en función de su integración armoniosa al espacio arquitectónico. De lo que se trataba era que —según Navarro— la belleza invadiera todos los aspectos de la vida. Es decir, el arte era entendido como una expresión estética

integral, creado y apreciado en función de la vida cotidiana del ser humano, de su hábitat, del espacio arquitectónico en el que vivía²⁵.

Un segundo aspecto era la búsqueda de originalidad a través de los cursos de dibujo y pintura decorativos. El método de la observación del natural que se utilizaba en estos cursos permitiría “desarrollar la imaginación creadora” y, con ello, avanzar hacia la producción de un arte original y, eventualmente, nacional. Al respecto Navarro decía:

*Los alumnos de la clase de pintura decorativa serán, me place asegurarlo, en lo porvenir, los apóstoles del Arte en nuestra tierra, los que llenen de obras originales el arte patrio... y los que pueblen nuestras casas y palacios de artísticas bellezas de lineamientos originales tomados de nuestra naturaleza propia, dejándose de las copias serviles de antiguos y modernos trabajos extranjeros, nunca sentidos por nuestros infelices ejecutantes*²⁶.

Navarro consideraba que el énfasis en la creatividad permitiría erradicar la tradición de la copia y fomentar la producción de obras originales. Aunque no hizo referencia explícita al uso de los modelos en yeso que arribaron a la Escuela de Bellas Artes, a fines de la primera década del siglo, su énfasis en la observación del natural debe haber chocado con el método que promovió el director anterior que era el de desarrollar el dibujo, la pintura y la escultura naturalista a través de la observación de aquellos modelos, en los que buscaba extraer las cualidades del 'verdadero' arte, el arte clásico. También se oponía a la tradición de copias de prototipos en el que, en gran medida, se había basado el método de producción de imágenes en la época colonial.

La noción de originalidad estaba vinculada a su búsqueda en la representación de la naturaleza, lo cual necesariamente debía en la creación de un arte que era resultado del lugar y la época en que se lo producía. La copia era necesariamente extem-

poránea y ajena. En el artículo “Arte moderno”, al que hemos hecho referencia, Navarro explicó su noción de originalidad:

*Cada época debe tener su arte propio. Este principio recordaron los hombres desde fines del siglo pasado y desde entonces empezaron a hacer tentativas de todo género en el dominio artístico para dotar a la edad moderna de un arte original e inconfundible con el de las edades pasadas*²⁷.

Este rechazó la pretensión universalista y el carácter alegórico del arte clásico²⁸ y, por ello, persiguió el desarrollo de una pedagogía que impulsara la creación a partir de la experiencia y la observación directa y no de la copia de los modelos en yeso traídos por Puig. Un modelo moderno de arte —pensaba— debía estar sustentado en una pedagogía también moderna. En este contexto, la contratación de Bar en 1912 fue estratégica. Permitió redireccionar a la Escuela ya que el profesor francés estimuló a sus alumnos a pintar al aire libre. En la clase de dibujo decorativo se trabajó, por ejemplo, a partir de la observación del natural y, por eso, en alguna ocasión se solicitó al inspector del parque de la Alameda que “proporcione al Establecimiento... —la Escuela de Bellas Artes— hojas de árboles y flores para que copien del natural... Es la manera única, como se puede formar el buen gusto de los que se dedican al arte”²⁹.

La observación de la naturaleza promovió entre los alumnos a dejar de lado las convenciones académicas y desarrollar su propia inventiva y creatividad y, como consecuencia, llevó a renovar la tradición de localismo y criollismo que en el siglo XIX se había expresado en el paisajismo y el costumbrismo. Fue esta tradición uno de los sustratos de la construcción de lo nacional. El mismo Bar pintó por aquel entonces algunos paisajes de Quito y sus alrededores y algunos de sus discípulos le siguieron en ese camino, incluso utilizando las técnicas impresionistas que enseñó el pintor francés. La pintura al *plein air* renovó la mirada de lo local con el lenguaje del arte mo-

derno. Resumiendo, se entendía entonces que la originalidad se lograría al tomar como modelo la naturaleza dejando de lado las convenciones clásicas; con ello se promovía el desarrollo de la creatividad individual y a expresar el espíritu de su época y lugar. Entonces, a través del desarrollo de la originalidad se podía construir un 'arte nacional'.

La presencia de Bar y Cassadio en la Escuela de Bellas Artes fue un factor importante en la construcción de aquello que Navarro buscaba: el desarrollar un arte moderno que además fuera nacional. Ambos maestros contribuyeron a este propósito. El aporte de Bar a la construcción del arte moderno en el Ecuador radicó en que introdujo el uso de un lenguaje visual 'moderno', a través del manejo del color y la luz; en suma, implantó el 'arte decorativo', el impresionismo y el paisajismo



“El Salón de Arte Moderno en Quito”, *Savia, Revista de Información, Arte i Letras*, Año I, # 12 (Guayaquil, 1926): 6. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.



“La Vi Exposición de Bellas Artes”, *Patria*, *Revista Mensual Ilustrada*, Año XIV, # 150 (Guayaquil, 1 de septiembre de 1918): s.p. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

moderno³⁰. En cambio, Navarro estaba convencido que “si a alguien se debe el indigenismo en nuestro arte contemporáneo, es a Cassadio”, pues él había insistido en el tema del indígena “como modelo obligado y único en la Escuela de Bellas Artes”. Es decir, a través de ellos, los estudiantes habían aprendido tanto las técnicas y lenguajes modernos que se practicaban en Europa, como la necesidad de trabajar temas locales. Navarro resaltó especialmente el impacto de ambos maestros en Camilo Egas, quien habiendo estudiado en la Escuela desde 1905 se fue becado a Italia en 1911 y, al volver en 1914, aprovechó de sus enseñanzas. Navarro decía que de Bar aprendió “la cromática y el sentimiento decorativo” y de Cassadio “a ver y querer al indio”³¹. La contratación de Paul Bar y de Luigi Cassadio fue fundamental en la renovación pedagógica de la escuela y en la definición del arte moderno que se desarrollaría en los

años de 1910 y 1920. Ambos profesores fueron considerados tanto por Navarro como por sus alumnos los pilares del arte moderno en el Ecuador.

Como señalamos al inicio de este ensayo, la preocupación de Navarro por desarrollar un ‘arte nacional’ se enmarca en un debate más amplio que es el de la construcción del Ecuador como nación moderna. El uso de la imagen de los indígenas para lograrlo, también está vinculado al debate sobre el estatuto social del indio, particularmente intenso en aquel momento³². Detrás de ambos debates se encontraba la necesidad de negociar la formación de la nación, un proceso necesariamente

homogenizador y, por lo tanto, excluyente y colonizador. El Ecuador —país andino con una importante población indígena— lo hizo a través de un discurso que proponía la incorporación de las poblaciones indígenas al Estado nacional moderno.

El interés de Navarro por el arte nacional y el de Cassadio por introducir la imagen del indígena en la nueva pintura, son parte de este discurso, así como lo es la obra que produjeron los jóvenes egresados de la Escuela de Bellas Artes, especialmente Camilo Egas, quien sintetizó estas metas en el trabajo que produjo entre 1916 y 1922, un indigenismo modernista que mostró las contradicciones de pretender construir una nación moderna manteniendo sometida a la población nativa.



Camilo Egas. *Las floristas* (1916). Óleo sobre lienzo. 150 x 239 cm. Museo Camilo Egas, Colección Arte Moderno del Ministerio de Cultura. Quito.

NOTAS

- ↑ Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en: Juan Maiguashca, (ed.), *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Quito, Corporación Editora Nacional/ FLACSO-Sede Ecuador y CERLAC, 1994, pp. 374-375.
- ↑ Acciones que, de todas maneras, respondieron a los intereses de las elites por liberar mano de obra o mantener a los indígenas como un sector diferenciado y no reconocerlos como trabajadores. Ver al respecto Andrés Guerrero, “Una imagen ventrilocua”, en: Blanca Muratorio, ed., *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO - Sede Ecuador, 1994, pp. 197-252.
- ↑ Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional”, p. 373.
- ↑ En su artículo, “¿Cuándo fue el modernismo?”, Raymond Williams explora los mecanismos a través de los cuales el término modernismo fue ‘apropiado’ por las vanguardias para identificar al arte como lenguaje autónomo y autorreferencial. Esta postura se convirtió en la ideología artística dominante (Raymond Williams, “¿Cuando fue el arte moderno?”, en: *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, p. 52). La narrativa dominante de la historia del arte moderno también se ha hecho eco de esta forma de entender el término ‘modernismo’. Ha tendido a describir esta época como una secuencia única de movimientos que avanzaron hacia la abstracción y que tuvieron algún vínculo con París. Esta reducción de los términos modernismo y arte moderno ha significado que la gran pluralidad de movimientos modernos que se generaron no solo en Europa sino en muchas otras partes del mundo, quedarán invisibilizados. Sin embargo, en un sentido amplio y plural, el término modernismo o el de arte moderno pueden abarcar tanto los movimientos vanguardistas para los cuales la autonomía del campo era una meta central como movimientos modernos que buscaban una integración del arte a la vida.
- ↑ El presente artículo es parte de una investigación y reflexión bastante más amplia que he venido desarrollando desde hace algunos años sobre el proceso de construcción de un primer arte moderno en el Ecuador y que ha sido presentado en mis tesis doctoral *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2012. Adicionalmente, previamente he presentado algunas reflexiones sobre la Escuela de Bellas Artes, fundada en Quito en 1904, en dos congresos académicos: “Art Academies as Institutions of Authority: The Emergente of Modern Art in Ecuador (1900-1925)” en la mesa temática ‘Images of Power/Power of Images in Latin America’ del *College Art Association 91st Annual Conference* (Nueva York, febrero 2003), y “Canon y autoridad: la Escuela de Bellas Artes de Quito y los inicios del arte moderno en el Ecuador” en el Simposio ‘Historia del Arte del Ecuador: un balance necesario’ dentro del *Congreso Ecuatoriano de Historia 2004*

(Cuenca, julio 2004). Ver también mi artículo: “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”, en: Valeria Coronel y Mercedes Prieto, (comp.), *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, Quito, FLACSO-Sede Ecuador (Serie Bicentenario), 2010, pp. 23-75.

[[][]] El proceso de instalación tomó varios meses. El primero de enero de 1904 se expidió el Decreto de Fundación (Oficio no. 36, agosto de 1905, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes: 1905-1913*, Quito, Archivo de la Escuela de Bellas Artes [AEBA], f. 31). El 18 del mismo mes se consignó su reglamento y el 18 mayo este fue aprobado (José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, p. 235). La inauguración se llevó a cabo en la noche del 24 de mayo (Rafael Orrantía, *Discurso pronunciado por su autor en la velada que se celebró en el Teatro Sucre con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes la noche del 24 de mayo de 1904*, Quito, Imprenta Nacional, 1904). Inicialmente, estuvo anexada al Conservatorio de Música bajo la dirección de Pedro Pablo Traversari (Oficio no. 36, 1905: 27; “Nuestra Escuela”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, año 1, # 3, [10 de agosto de 1906]: 36). En octubre de 1905 fue separada del Conservatorio y empezó a funcionar independientemente (Oficio no. 233, 24 de febrero de 1910, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, Quito: 1905-1913*, Quito, AEBA). El AEBA reposa en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en Quito.

- ↑ Sobre las instituciones de formación artística en el siglo XIX, véase Alexandra Kennedy, “Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, # 2 (Quito, 1992): 119-134.
- ↑ Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 21.
- ↑ Hoy en día este asunto ha tomado nueva actualidad bajo un gobierno que ha creado instancias institucionales estatales que, en principio, buscan apoyar al quehacer cultural, pero que terminan disciplinándolo, ordenándolo y controlándolo.
- ↑ Rafael Orrantía, *Discurso pronunciado por su autor*, p. 22.
- ↑ “Renuncia”, *El Día*, Quito, 1 de febrero de 1914.
- ↑ “El Señor Dn. Pedro Pablo Traversari”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, año 1, # 2 (Quito, 15 de octubre de 1905): 27. Ver también Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la instrucción pública en América”, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, XV, # 31 (Quito, julio-diciembre de 1915): 22-35.
- ↑ Oficio No. 260 de Víctor Puig al Ministro de Instrucción Pública, 27 de julio de 1910, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, pp. 171-172, Quito, AEBA.
- ↑ Oficio 1 de José Gabriel Navarro al Ministro de Instrucción Pública, 21 de agosto de 1911, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, pp. 197-198, Quito, AEBA. El Archivo de la Escuela de Bellas Artes se halla incompleto para estos años y no se ha encontrado documento alguno que indique cuándo Navarro dejó la dirección y en qué circunstancias. Le sucedió en el cargo Nicolás Delgado, quien lo dejó en

septiembre de 1925 (Oficio 58, 16 de septiembre de 1925, *Libro de oficios y circulares de la Escuela de Bellas Artes, 1919-1926*, Quito, AEBA.)

- ↑ “Nuestro propósito”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, Año 1, # 1 (Quito, 10 de agosto de 1905): 3; Oficios 3 y 4 de Víctor Puig al Ministro de Instrucción Pública, 31 de enero de 1906; Oficio 8, de Víctor Puig al Jefe Civil y Militar de la Provincia, c. mayo 1906, pp. 7-9; Oficio 216, de Víctor Puig al Ministro de Instrucción Pública, 20 de diciembre de 1909, pp. 146-147, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ Oficio 33 (enero o febrero de 1906), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA. Ver también el Oficio 1 (6 de noviembre de 1905), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA. La antigua Academia de Bellas Artes, fundada en 1872 por García Moreno, adquirió un gran número de cromolitografías que siguieron siendo utilizadas por muchos artistas ecuatorianos hasta fines del siglo diecinueve. Artículo 5, *El Nacional*, Quito, 11 de octubre de 1872. Oficio 36 (agosto de 1905), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ Oficio 4 (31 de enero de 1906), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ Oficio 77 (26 de junio de 1907), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA. Ver también: Oficio 33 (bis) (c. enero o febrero de 1906), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ Desafortunadamente, después de un difícil y largo viaje en mula desde Guayaquil, un gran número de ellas llegó a Quito casi completamente destruidas. Oficio 104 (21de febrero de 1908), p. 70; Oficio 109 (marzo de 1908), pp. 73-74; Oficio 22 (mayo de 1911), p. 187, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ La galería de la Escuela de Bellas Artes fue inaugurada “con 50 trabajos”. Su propósito era ofrecer a los estudiantes modelos de primera mano. Oficio 36 (agosto de 1905) y Oficio 6 (13 de marzo de 1906), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.
- ↑ Oficio 36 (agosto de 1905), *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA. Inicialmente fue un programa nacional; para 1911 se había convertido en uno internacional.
- ↑ La contratación de Bar tuvo sus dificultades. El Consejo de Instrucción Pública colocó un sinnúmero de obstáculos burocráticos a su contratación como profesor de los cursos de dibujo y pintura decorativos, que respondían principalmente al hecho de que Bar no tenía un título profesional. Navarro defendía su contratación arguyendo que estos títulos no eran necesarios en el campo del arte. Este problema demuestra que aquella política de profesionalización del arte tenía sus bemoles (Ver Oficio 29: de José Gabriel Navarro al Ministro de Instrucción Pública, 25 de octubre de 1911, pp. 212-214, *Libro copiadord e oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA).
- ↑ El Archivo de la Escuela de Bellas Artes, que es la principal fuente para reconstruir la política pedagógica de Puig, es

exiguo para los años en los que Navarro fue director. Para tener una idea de su visión sobre el arte y la educación artística en el Ecuador hemos recurrido principalmente a los artículos que publicó durante este período y a sus libros publicados posteriormente. En estos últimos, sin embargo, hace alusión al tema de forma muy general.

²⁴ Oficio 79, Informe de José Gabriel Navarro al Ministro de Instrucción Pública, 31 de mayo de 1912, p. 237, *Libro copiadore oficinas de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.

²⁵ En Europa de fines del siglo XIX, esta concepción del arte mantuvo una disputa muy fuerte frente a aquella que terminaría consolidándose como la dominante a inicios del XX y que es la de las vanguardias. Incluso, en algunos casos, llegó a ubicarse como un discurso de resistencia frente a las vanguardias. Las vanguardias reafirmarían la noción de arte como una experiencia primordialmente estética y de contemplación pura, la misma que llevó a una creciente autonomía del campo artístico y a su distanciamiento del mundo de la vida. La visión del arte como arte total buscaba, en cambio, expandir los horizontes de la experiencia estética al ámbito de la vida cotidiana, pero no necesariamente disolver las separaciones entre arte culto y popular (Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 132, 332-333).

²⁶ Oficio 79, 1912, *Libro copiadore oficinas de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA, p. 237.

²⁷ José Gabriel Navarro, “Arte moderno”, *Letras*, año 2, # XVII (Quito, 14 de febrero de 1914): 148.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ Oficio 30, José Gabriel Navarro al Ministro de Instrucción Pública, 26 de octubre de 1911, pp. 214-215, *Libro copiadore oficinas de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913*, Quito, AEBA.

³⁰ En 1917 Bar publicó un pequeño libro titulado *Ligeras apunaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura*. Parece que su propósito fue, simplemente, introducir los elementos básicos de la teoría del color en cuanto a la relación entre colores primarios y complementarios y los efectos de la luminosidad ambiental en el color (P. Alfred Bar, *Ligeras apunaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura*, Quito, Imprenta Nacional, 1917).

³¹ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 245. El aporte de Cassadio fue reconocido también por sus discípulos, como el escultor Jaime Andrade Moscoso quien estudió con él en los años de 1920 y quien también produjo una obra indigenista en los años de 1930 y 1940 (correspondencia de la autora con Jaime Andrade Moscoso, septiembre de 1986).

³² Acerca de los debates llevados a cabo por intelectuales ecuatorianos sobre el lugar que la población indígena ocupaba en la construcción de la nación, véase, entre otros: Mercedes Prieto, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, Quito, FLACSO-Sede Ecuador/Abya Yala, 2004; Kim Clark, “La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940)”, en: Emma Cervone, (ed.), *Ecuador racista: imágenes e identidades*, Quito, FLACSO-Sede Ecuador,

1999, pp.111-126; y, Andrés Guerrero, “Una imagen ventrílocua”, en: Blanca Muratorio, (ed.), *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO-Sede Ecuador, 1994, pp.197-252.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade Moscoso, Jaime, correspondencia con Trinidad Pérez, septiembre de 1986.

“Artículo 5”, *El Nacional*, Quito, 11 de octubre de 1872.

Bar, P. Alfred, *Ligeras apunaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura*, Quito, Imprenta Nacional, 1917.

Clark, Kim, “La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940)”, en: Emma Cervone, ed., *Ecuador racista: imágenes e identidades*, Quito, FLACSO-Sede Ecuador, 1999, pp. 111-126 .

Efland, Arthur, *Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*, Barcelona, Paidós, 2002.

“El Señor Dn. Pedro Pablo Traversari”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, año 1, # 2 (Quito, 15 de octubre de 1905): 27.

Guerrero, Andrés, “Una imagen ventrílocua”, en: Blanca Muratorio, (ed.), *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito: FLACSO – Sede Ecuador, 1994, pp. 197-252.

Kennedy, Alexandra, “Del taller a la Academia: Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, # 2 (Quito, 1992): 119-134.

Maiguashca, Juan, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en: Juan Maiguashca, (ed.), *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Quito, Corporación Editora Nacional/Flacso Ecuador /CERLAC, 1994, pp. 355-420.

Navarro, José Gabriel, “Arte moderno”, *Letras*, Año 2, # XVII (Quito, 14 de febrero de 1914): 148-151.

-----, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

-----, “El Estado y el arte”, *Letras*, # 3 (Quito, octubre de 1912): 88-90; ídem, # 5 (Quito, noviembre de 1912): 142-144.

-----, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.

“Nuestro propósito”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, Año 1, # 1 (Quito, 10 de agosto de 1905): 3.

Orrantía, Rafael, *Discurso pronunciado por su autor en la velada que se celebró en el Teatro Sucre con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes la noche del 24 de mayo de 1904*, Quito, Imprenta Nacional, 1904.

Pérez, Trinidad, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo*, tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.

Prieto, Mercedes, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos*

indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950, Quito,

FLACSO Sede Ecuador/Abya Yala, 2004.

“Renuncia”, *El Día*, Quito, 1 de febrero de 1914.

Shiner, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

Traversari, Pedro Pablo, José Gabriel Navarro y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la instrucción pública en América”, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, XV, # 31 (Quito, julio-diciembre de 1915): 22-35.

Williams, Raymond, “¿Cuando fue el arte moderno?”, en: *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

ARTES APLICADAS Y MODERNIDAD EN ECUADOR

Por Patricio Feijóo A.

ada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas. Los objetos cotidianos, a través de esta misma cotidianidad, son transformados en bienes,

en sujetos de deseo que adquieren una función de portadores de signos y de exponentes sociales. De esta manera tenemos en la denominada cultura material, un acervo casi inexplorado de capital simbólico desde donde entender a una sociedad y sus procesos históricos y sociales.

La modernidad en el Ecuador generó una extensa producción de objetos de variada índole, que son el reflejo del pensamiento social, político y cultural de ese período. Alineados con la agenda del liberalismo se produjeron y consumieron a principios del XX. La selección de objetos de cultura material producto del espíritu moderno en Ecuador nos revela dos referentes claros en sus representaciones: la cultura popular y la arqueología.

La revalorización de motivos extraídos de la cultura popular, tiene su antecedente en la pintura de tipos y costumbres y en el pensamiento nacionalista incubados en el siglo XIX, y se inscribieron en el proyecto modernizador mayormente a través de la representación del indio, sus trajes, oficios y costumbres. Si bien la modernidad promueve la búsqueda de referentes visuales que activen un sentido de identidad y pertenencia, en el caso de estos objetos, dichos referentes aluden mayormente a la construcción de una autonomía estética moderna, más que a un posicionamiento político o social de lo indígena. En este



Antonio Salgado. [Fiesta indígena] (1946). Cerámica vidriada y policromada, 22 cm. Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.

sentido, es indispensable pensar esta producción desde sus emisores. Este tipo de objetos se gesta desde los intereses de una elite burguesa inmersa en el proyecto modernizador de la nación y sus urbes y promueve la necesidad de una limpieza étnica por medio de políticas higienistas urbanas.

Desde su estatus de ciudadanos con privilegios, generan una cultura material en la cual la construcción de la otredad indígena se realiza desde un posicionamiento “metropolitano y burgués”, logrando imágenes idealizadas de motivos simbólicos indígenas, también llamados “autóctonos”. Existía en la mentalidad dominante “la aceptación de ciertos rasgos identitarios —de estos

sujetos— como parte de la nacionalidad, pero en calidad de subordinados”. El indio pasa así a ser el referente más notorio de lo local, producto de este cruce entre una emergencia de lo subalterno y la búsqueda de un sentido de lo propio.

Esta intención se evidencia por ejemplo en la serie de platones decorativos de Antonio Salgado (1946-1948, Quito, MCCE), en donde podemos ver una suerte de postales idealizadas de indios y de sus fiestas y oficios, o en las varias representaciones realizadas anónimamente por artesanos de la época para ornar muebles y puertas. Otro ejemplo de referentes exóticos de lo nacional, son algunos de los instrumentos musicales de la

Antonio Salgado. [Cerámicas] (1946). Cerámica vidriada y policromada, 22 cm. Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.



colección de Pedro Pablo Traversari, quién fue defensor expreso de un "sentimiento regional superior" y de un "género excepcionalísimo y propio" de las expresiones artísticas nacionales. En este caso los objetos poseen además de una representación visual, una evocación de lo nacional en su dimensión material, como el rondador elaborado con plumas de cóndor (segunda mitad del S. XIX, Quito, MCCE).

Por otro lado tenemos la arqueología que fue a lo largo del proceso modernizador; una de las fuentes constitutivas de los discursos nacionalistas en toda América. Los objetos arqueológicos tuvieron un lugar destacado desde las exposiciones mundiales celebradas durante la segunda mitad del siglo XIX, en las cuales Ecuador se presentaba ante mundo con una suerte de inventario taxonómico de lo que el país podía ofrecer y

la memoria que deseaba promocionar. La arqueología naciente también resulta un referente para la producción de objetos modernos y la búsqueda a través de estos de una simbología regional de afirmación identitaria. Lo interesante es que resultará un verdadero semillero para el desarrollo de un incipiente diseño basado en la estética de las culturas prehispánicas.

Estás búsquedas se reconocen claramente en la *Colección única y original de objetos*, un inventario de la colección de piezas arqueológicas de la Universidad Central de Quito, realizada por Ciro Pazmiño en 1928, en donde al margen se añaden otros dibujos en los que se ejercitan estilizaciones de franjas decorativas de vasijas y otros objetos. Este interés puede verse aplicado en varios de

los marcos tallados de algunas de las obras de la exhibición. Es necesario mencionar al arqueólogo guayaquileño Carlos Zevallos Menéndez, quien también realizó una serie de estilizaciones geométricas y motivos zoomorfos bajo el título de *Diseños punaes* en 1931, inspirados en piezas arqueológicas encontradas en la Isla Puná.

Mientras en las periferias se recurría todavía a un artesanado local para la elaboración de alfombras, muebles y demás objetos utilitarios, las elites modernas mantenían un acercamiento importante con la producción industrial europea, marcada sobre todo por el *Art Nouveau*. Así, en las ciudades americanas, éste y otros estilos se fueron adaptando a una naciente pequeña industria de objetos utilitarios diseñados localmente. Este fue un aspecto aislado de la modernidad y en la mayoría de los casos se trataba de "simples ecos del diseño europeo, sin pretensiones de establecer una tradición estilística local", aunque incorporaban los diseños precolombinos novedosos y únicos que la arqueología sacaba a la luz. Muestra de este intercambio material son las piezas y productos provenientes de Europa que se encuentran en colecciones privadas del país, lámparas, vajillas, mesas, etc, que aunque no funjan como dispositivos de activación de una idea de lo propio, formaron parte del proceso de construcción de identidad en los ciudadanos modernos del Ecuador.

En este contexto se debe recordar el papel secundario que han cumplido el diseño, las artes aplicadas y demás artes llamadas menores o populares, ya sea por la falta de métodos valorativos eficaces para incluirlas en los estudios históricos sobre visualidades, ya por la separación tradicional entre lo ideal y lo material en una cultura, lo que hace muy difícil establecer una historiografía de la cultura material en el país.

Recién en 1938, se realizaría en el Ecuador un primer Salón de Artes Populares, que agrupaba manufacturas de tipo artesanal en cerámica, madera, textiles y demás materiales en la cual, el entonces director de la Escuela de Bellas Artes, Pedro León, hacía un llamado a la "exaltación de las artes nativas populares (...) para su perfeccionamiento y expansión progresivos, considerando que ello constituye la afirmación de la personalidad de un pueblo". Esta aceveración nos muestra la toma de conciencia nacional que iba extendiéndose a otros ámbitos, como el de la cultura material. Sin embargo, es innegable que los límites imprecisos entre estas evidencias objetuales de una sociedad, entre lo artístico y lo utilitario son una de las barreras que aún quedan por superar si queremos propiciar un conocimiento y entendimiento completos de la historia de nuestro país.



Antonio Salgado. [Músicos] (1946). Cerámica vidriada y policromada, 24,5 cm. Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.



Antonio Salgado. [La Jocha] (1946). Cerámica vidriada y policromada, 24,5 cm. Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo, "El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)", en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007.
- Ayala Mora, Enrique, "Gabriel García Moreno y la gestación del estado nacional en el Ecuador", *Revista Cultura* # 10 (Quito mayo-agosto de 1981):141-174.
- Durán, Sixto M., José Gabriel Navarro y Pablo Traversari, "Las bellas artes en la instrucción pública de América" [1915], en: *Teoría del arte en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1987.
- Kennedy Troya, Alexandra, "Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos* # 2 (Quito, 1992): 119-134.
- , "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González, (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, t. II, Iberoamericana /Ed. Vervuert, Madrid/Francfort, 2005, pp. 1199-1226.
- Kingman, Eduardo, "Informe sobre las artes plásticas ecuatorianas: 1944-1951", *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, vol. 4, # 11 (Quito, 1951).
- Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higiene, ornato y policía*, Quito, FLACSO, 2006.
- León, Pedro, *Ideas acerca de la pintura moderna*, Quito, Publicaciones del Museo Único y Archivo Nacional de Historia, 1938.
- Llerena, José Alfredo y Alfredo Cháves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Pérez, Trinidad, "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)", en: Alexandra Kennedy Troya, (ed.), *Artes académicas y populares del Ecuador*. Quito/Cuenca, *Primer simposio de Historia del Arte*, Abya-Yala/Fundación Paul Rivet, 1995.
- Sociedad Promotora Alere Flamamm, Catálogo de exhibición, Guayaquil, Artes Gráficas Senefelder, 1931.
- Vargas, José María, O. P., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.
- , *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1972.



BOHEMIA Y SOCIABILIDAD ENTRE 1900 Y 1930

Ángel Emilio Hidalgo

Tengo el impuro amor de las ciudades
Julián del Casal

En estas líneas realizaré un somero acercamiento a la construcción del *ethos* moderno, centrándome en la figura del *bohémio*, personaje localizado en el imaginario sociocultural de los círculos intelectuales del Ecuador desde inicios del siglo XX. Este peculiar sujeto, identificado con las ideas de individualismo, cosmopolitismo y libertad, empieza a visibilizarse en la prensa ecuatoriana hacia 1910-1915, años en los cuales las revistas del medio reflexionan sobre su talante y condición.

Debo aclarar que la figura del bohemio es parte de la consolidación de las capas medias en la etapa liberal, en coexistencia con una burguesía ilustrada ascendente que busca ámbitos de reproducción social, en medio de complejos procesos de cambio sociocultural. Hacia 1900, una nueva sociedad de origen mesocrático lucha por alcanzar espacios de visibilización acompañada de un nuevo *ethos* que se aleja de las mentalidades de antiguo régimen que aún prevalecen. Esto, a pesar de la separación de la Iglesia y el Estado que se establece como resultado de las reformas impuestas por los gobiernos liberales radicales.

En el grupo bohemio se sitúan artistas, intelectuales y librepensadores, quienes intentan escapar de la sociabilidad burguesa tradicional, generando nuevas maneras de “ser” en la ciudad: son urbanos y cosmopolitas por antonomasia, “hombres de mundo” que intercambian lecturas y experiencias de vida en los lugares creados por la modernidad: los cafés, los bares y los ateneos.

En estos lugares públicos se generan espacios de socialización como las tertulias literarias, donde el bohemio se revela como un sujeto inconforme con las convenciones burguesas. El bohemio es, en la práctica, un autoexiliado de la “república de las letras”, un marginal cuya conciencia supuestamente anti burguesa se expresa en gestos como el consumo público del alcohol y los estupefacientes, una actitud iconoclasta frente a las instituciones y una pose de marginal y *raro*, abstraído de sí, extraño a los otros.

Pero quien lleva este estilo de vida se considera un idealista, posiblemente un romántico de nuevo cuño que huye...

*del ambiente materialista que le rodea; huye lejos, muy lejos en alas de su fantasía, porque él no ha nacido para las bajas pasiones que el materialismo imponente enseña, vive soñando porque es menester, es su elemento, es su destino y no tiene deseos de contrariar su naturaleza que le ordena tener ideales, tener ilusiones: que sea bohemio*¹.

A inicios del siglo XX, algunos articulistas escriben sendos manifiestos contra el “positivismo”, corriente de pensamiento que reconocen propia de la época. Y a ese positivismo calificado como “materialista” se oponen actitudes contestatarias como la del *bohémio*, cultor y amante del desenfreno nocturno, potencial artista que desesperadamente “busca su ideal”, a sabiendas de que “buscar este ideal en tiempos de positivismo es una locura; pero vivir sin él, le es imposible”².

En repetidas ocasiones se ha insistido en la relación que existió entre el mundo de la bohemia y el grupo de literatos y artistas que bebió de sus fuentes en las dos primeras décadas del siglo XX, particularmente la llamada Generación Decapitada³. Excepto el preclaro antecedente de la revista *América Modernista* de Guayaquil (1896), no fue sino hasta 1910 cuando irrumpió un nuevo grupo de escritores, tanto en la capital como en el puerto principal. Identificados como “modernistas”, habían nacido entre los últimos estertores del siglo XIX, eran hijos de la ilustración europea y amantes de la poesía de los simbolistas franceses, particularmente de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, así como del nicaragüense Rubén Darío, conocido como el “príncipe” del modernismo americano.

Estos adolescentes inquietos, sensibles a los descubrimientos de la lírica y el arte modernos, manifestaron una inclinación gregaria que se viabilizó en la creación de revistas literarias y culturales, entre las que destacamos: *Letras* (1912) y *Caricatura*

(1918) en Quito, *El Telégrafo Literario* (1913) y *Renacimiento* (1916) en Guayaquil, mientras que en Cuenca, la efervescencia floreció en la década siguiente con las revistas *Philelia* (1922) y *Austral* (1922).

Prevalció el interés por establecer campos artísticos y literarios con autonomía propia, lo que implicó la aparición de nuevos mecanismos de legitimación del trabajo intelectual. Entre ellos, la conformación de un público ilustrado que leía las revistas y opinaba sobre las creaciones de los escritores.



Enrique Grenzier (poeta), Antonio Belloio (ilustrador). “Sueño trágico”. *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 63 (Quito, 18 de abril de 1920): 398-399. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.



La actividad letrada de los modernistas giró, entonces, en torno a la actividad especializada de producción de las revistas literarias y culturales, que pueden ser consideradas “estructuras de sociabilidad intelectual”⁴. Es decir, ámbitos de reproducción de sensibilidades ilustradas que condicionan la razón de ser y actuar del agente cultural.

En el caso de los modernos, su estrategia consistió en encerrarse en cenáculos donde, alejados del barroquismo de la generación anterior que prefería las veladas, conciertos y otros actos que organizaban los ateneos, ellos se concentraban en el proceso creativo, intercambiando los originales de sus poemas y creando, de esta forma, una especie de hermandad donde asirse y cultivar de manera autónoma su vocación literaria.

Más allá de los estereotipos del escritor y artista bohemios, que los proyectaban como disidentes de la modernidad, estos marginales de la letra buscaban espacios de autonomía estética donde ejercer su función de artistas, alejados de referentes identificables⁵.

Uno de los críticos más destacados de la citada Generación Decapitada, Julio César Endara, se quejaba por la falta de comprensión que la sociedad de entonces mostraba hacia los vates, al punto de “descargar una serie de calumnias [...] sobre estos jóvenes liróforos que han comprendido el arte con tal intensidad que no pasan entre nosotros como aves raras y molestas”⁶. La cualidad de *raro* era impuesta desde afuera, por un medio social que no lograba entender sus ademanes y excentricidades. Esa mirada exterior de prejuicio e incomprensión por la actitud radical de los modernistas, se basaba en su desdén a los beneficios del capital y la decisión de consagrarse por completo al arte y la literatura. A ello se suma el contenido de sus textos, que exudan *spleen* o cansancio vital, lo que les convierte en espíritus sensibles atrapados por el vértigo de las ciudades, gesto que traspasa el plano ideológico o la mera pose y se arraiga en un determinado estilo de vida. Lo cierto

es que muchas de las composiciones líricas de estos pioneros de las letras modernas en el Ecuador están llenas de melancolía, desazón y fascinación por la muerte.

Su apego a los poetas malditos franceses —parnasianos y simbolistas— va a convertirse en un culto entre los poetas de la mencionada Generación Decapitada: Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja, Humberto Fierro, entre otros. Pero la percepción de que se vivían tiempos difíciles, producto de “la vida ficticia y tumultuosa de las grandes ciudades; el trato ineludible de una sociedad, si no depravada, falsa y superficial, que nada enseña, que nunca satisface los nobles anhelos del corazón”⁷, no era exclusiva de estos poetas. Como explica la historiadora chilena Bernarda Urreojola, el advenimiento del capitalismo en América Latina

*generó un mercado de consumo dentro del cual las obras del poeta aparecieron sin valor, por no existir un mercado literario que las apreciara; así, en el nuevo marco del utilitarismo el arte se volvió marginal, apareciendo como adorno o extravagancia en comparación con los valores de ascenso social y adquisición material*⁸.

Por este motivo, muchos poetas y literatos se enclaustraron en las paredes del lenguaje y de allí no salieron. En sus obras cantaron a realidades desconocidas por ellos: cisnes, palacios, torres de marfil y otros mundos exóticos parecieron configurar una estética del “arte por el arte” —con pretensiones “universales”—, aparentemente escapista y poco adherida a lo local.A modo de ejemplo, el conocido poema “Emoción vesperal”, de Ernesto Noboa y Caamaño, nos da la clave de esa sensibilidad moderna que él y sus compañeros encarnaron:

Hay tardes en las que uno desearía embarcarse y partir sin rumbo cierto, y, silenciosamente, de algún puerto, irse alejando mientras muere el día.

*Emprender una larga travesía y perderse después en un desierto y misterioso mar, no descubierto por ningún navegante todavía*⁹.

La crítica literaria ecuatoriana ha hecho variados intentos por explicar la poesía de los modernistas. Pero aún falta un estudio desde una perspectiva histórica que relacione y vincule la vida y la obra, tanto como las condiciones materiales y determinantes socioculturales que explican el surgimiento de esa destacada promoción de escritores. Quizá Michael Handelsman es uno de los historiadores literarios que entiende adecuadamente este proceso, cuando plantea que el modernismo es el rótulo de una actitud ante la vida “que rechazaba el mal gusto y el pragmatismo excesivo de ese momento”¹⁰.

Otro aporte importante para leer aguzadamente los rasgos esenciales de los modernistas lo entrega el poeta y crítico literario Fernando Balseca Franco en su estudio sobre Medardo Ángel Silva y la modernidad¹¹. Él sostiene que los modernistas no eran escapistas que se aislaban de la realidad y permanecían en sus “torres de marfil”, sino por el contrario, ciudadanos que intervenían en la esfera pública desde su particular modo de desenvolverse en la sociedad como escritores y artistas. Por ello, acota Balseca, “la gestión literaria de estos poetas modernistas devino en actuación ciudadana”¹², tal como podemos colegir si leemos con atención, por ejemplo, las crónicas urbanas del poeta Silva y la crítica literaria de buena parte de los integrantes de la Generación Decapitada.

Uno de los rasgos que definen la individualidad creadora de los modernos es el ejercicio de la crítica artfstica y literaria. Por ello, las revistas son espacios que funcionan como laboratorios de ideas donde se perfilan los linderos del campo autónomo que ellos están construyendo, lo hacen a partir del uso de un lenguaje remozado y de estrategias de legitimación —“narrativas de legitimación”, a decir de Julio Ramos¹³— donde el papel de



Medardo Ángel Silva, “Varios poemas”, *Patria. Revista Mensual Ilustrada*, Año XIV, # 153 (Guayaquil, 15 de octubre de 1918): s.p. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

la crítica es fundamental para erigir las columnas que sostendrán el edificio de su proyecto estético y social.

Quizá por lo anterior, el gesto de los modernistas acusa cierto amaneramiento, porque para ellos es importante hacer *tabula rasa* de la tradición e instituir un nuevo orden en la expresión literaria que los lleve a la “búsqueda del ideal”, un ideal que también es propio de los asiduos a la bohemia romántica, tal como se lee en uno de los textos de Modesto Chávez Franco, quien escribió en *El Telégrafo Literario* (1913) el poema “Brindis bohemio”, que puede considerarse una especie de declaración de principios: “Los burgueses no brindan por no-

sotros los del sentimiento [...] Los aristócratas no escancian por los del pensamiento”¹⁴.

Los escritores modernistas emprendieron grandes transformaciones en el campo del lenguaje y se vincularon con los bohemios en el mundo de la vida: ambos fueron revolucionarios, pues rompieron anquilosados moldes, transgredieron fronteras y establecieron nuevos modos de sociabilidad. Por ello, muchas veces actuaron críticamente frente al orden burgués, desdeñando antiguos mecanismos de legitimación social basados en el reconocimiento a las virtudes políticas de los “viejos” intelectuales del medio. En un texto escrito por Medardo Ángel Silva sobre la lírica de su compañero de generación, el quiteño Humberto Fierro, repetía las palabras del escritor peruano José Santos Chocano: “odio el rumor con que hablan los cenáculos”, celebrando que Fierro permanecía apartado “del estrecho círculo del medio ambiente, de la ruin política literaria”¹⁵.

Esa actitud de enfrentamiento radical a los convencionalismos burgueses les orientaba a la vida huraña y reconcentraba en las actividades intelectuales, al tiempo que les acercaba al comportamiento social del bohemio, que alardeaba en su condición de exiliado o autoexiliado de los “altos” círculos sociales.Y es que, curiosamente, muchos de los bohemios de Quito, Guayaquil y Cuenca pertenecían a los sectores dirigentes, tal como lo atestigua el escritor Críspulo (pseudónimo), quien en 1916, escribió un poema titulado “Éter, opio y morfina”, donde habla de jóvenes macilentos (hombres y mujeres) presos del “snobismo reinante” que se entregan al consumo de las drogas, atribuyendo este hábito a la “moda” que impera “entre la gente más fina”¹⁶.

No obstante, en el caso de los escritores y artistas, la interpretación sobre la dimensión social del modernismo literario es mucho más compleja. Uno de los más lúcidos críticos de la etapa modernista, el poeta y ensayista J.J. Pino de Ycaza, reflexionaba en 1945 sobre la indole del “ismo” americano: “Ya una vez dijimos que el modernismo fue entre nosotros,



Nicolás Delgado (Ilustrador). “Nuestros artistas. La señora Eugenia Mera de Navarro”, *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año 1, # 16 (Quito, 30 de marzo de 1919): 9. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

una reacción de las clases altas contra el aplebeyamiento social y mental a que había llevado al país la larga dictadura de los machetes”. De clara connotación arcaizante, esta explicación del poeta Pino revela la tensión que supuso en nuestro país la adaptación a las nuevas condiciones que exigía la vida moderna, con sus valores de rapidez, pragmatismo y ganancia. Se advierte, de algún modo, la reacción de cierta sensibilidad burguesa ilustrada frente a lo que ellos consideraban el “mal gusto” y la “vulgaridad filistea”, en una ciudad-puerto paradójicamente marcada —a través de su historia— por la cultura del comercio y el intercambio mercantil.

Una interpretación interesante sobre la actitud vital de los modernistas nos la proporciona el pensador colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, quien sostiene que la apelación a esos lugares remotos que abundaban en sus poemas

*no era huida, sino que se trataba de sujetos que vivían dentro de la realidad odiada del burgués, pero que no podían participar de ella —pese a desearlo fervientemente— por falta de poder económico; por ello, inventaban mundos en los que accedían a todo aquello que el burgués les negaba —lujos, pasiones, ilusiones—, creando una existencia ficticia “antiburguesa” en protesta contra ésta, pero usando los mismos elementos con que el burgués amoblaba el interior de su casa*¹⁷.

En el caso ecuatoriano, y particularmente guayaquileño, llama la atención que haya sido Medardo Ángel Silva uno de esos modernistas que cantó a los jardines “nobles” de Versalles y a las ánforas de jaspe venecianas, especialmente si reparamos en el origen humilde del poeta. Más comprensible sería la militancia del cuencano Rafael Romero y León, así como la de los “modernistas quiteños” Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, y Humberto Fierro, por la ralea aristocrática de los tres primeros y la ascendencia burguesa del último.

Sin embargo, queda claro que la actitud de los modernos era más ideológica generacional que clasista, fenómeno explicable por la presencia de una nueva sensibilidad que se exteriorizaba de distintas formas —no únicamente a través del arte y la poesía—, pues trascendía los límites de la ciudad letrada, extendiéndose al ámbito de una sociabilidad bohemia que la mayoría de las veces coincidía con la posición anti materialista de los intelectuales modernistas.

Mucho se ha escrito sobre la producción de los escritores de la Generación Decapitada, quienes contribuyeron a renovar las letras en el país y mantuvieron durante décadas, por su carácter fundacional, un sitio de privilegio en el escenario de la literatura

nacional. No obstante, los análisis de sus obras casi siempre estuvieron salpicados por la anécdota y el chisme, particularmente sobre su adicción al éter, el opio, la morfina y otras drogas, así como el morbo que todavía despierta en algunos lectores sus prematuras y trágicas muertes. Pero lo más importante aún no se ha dilucidado: ¿en qué medida estos poetas fueron modernos?, ¿eran realmente “raros”, como Rubén Darío llamaba a sus congéneres o su actitud lírica y vital respondía a un ambiente sociocultural que les llevaba a asumirse “diferentes”? Y si esto era así, ¿en qué radicaba su diferencia y marginalidad?, ¿caso en sus prácticas excéntricas o en su difícil metalenguaje que empataba con el deseo de ser original?.

Pienso que, en primer lugar, habría que reconocer el carácter marginal de los escritores y artistas en el momento en que se genera un acelerado proceso de acumulación capitalista y se establece una marcada división del trabajo en el Ecuador: Como explica el filósofo Jürgen Habermas, cuando la modernidad se aglutina en el contexto de la progresiva secularización de la cultura y la urbanización de las ciudades, la visión y percepción del mundo fáctico se divide en tres campos: ciencia, moralidad y arte.

*Con ello se institucionalizaron tanto el discurso científico y las teorías morales cuanto la producción y crítica del arte, transformándose en esferas dominadas por especialistas, con lo cual la producción cultural de estos expertos fue alejándose cada vez más del público corriente, de la “praxis” cotidiana*¹⁸.

Se crea, entonces, un campo de fuerzas que subordina el capital simbólico y la producción de bienes culturales al intelecto y la creatividad. Por ello, en la autonomía de este campo, los artistas e intelectuales reproducen su “visión del mundo” de la realidad circundante. Bien dice el crítico Fréderic Jameson que “toda literatura debe leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad”¹⁹. En este sentido, los textos modernistas de la Generación Decapitada no son construcciones abstractas resultantes de

extrañas divagaciones, huidas o escapes; sino la respuesta que la clase media y la burguesía intelectual dio a una situación de orfandad en términos del pensamiento frente a los estímulos que el cambio de época imponía, así como junto a la forma como la sociedad mercantil capitalista en pleno auge los aisló. Entonces, a consecuencia de ello, se ubicaron al margen del proceso socioeconómico productivo.

Por ello, se empeñarán los modernistas en cantarles a mundos desconocidos, en un gesto estetizante y afán cosmopolita de ponerse “al día” con las modas artísticas e intelectuales de Occidente. Lo mismo ocurre con el nacimiento de la crítica literaria y artística en nuestro medio, que es valorada como parte de la generación de campos estéticos autónomos. Así, en fecha tan temprana como 1911, ejercer la crítica literaria en el Ecuador era sinónimo de distinción frente a “la literatura barata que a diario nos regalan los órganos políticos salvo las honrosas excepciones del periodismo culto”²⁰. Es decir; ya se diferencia entre la escritura periodística “barata” y la “culta”; la primera, identificada con el tema político y la segunda, con el cultivo de las letras.

En la lógica que se deduce de la tipología anterior; se separa de manera tajante lo público de lo privado, lo comunitario de lo individual. El cultivo de las letras y el arte en general implica no solo la búsqueda y defensa de una subjetividad, sino un cierto individualismo ególatra que tiende a acentuarse conforme ese tipo de prácticas socioculturales se legitiman. De allí que la modernidad sociocultural urbana en el país se revele fuertemente ideologizada, según la manera como sus actores la viven, procesan y entienden. Desde este ángulo, comprendemos la complejidad y ambigüedad de las formas simbólicas y prácticas culturales que reciben el nombre de “modernas”. Lo son, en tanto los sujetos que las realizan se pronuncian y toman posición, de manera consciente e inconsciente, frente a lo que ellos creen o consideran hay que destruir o alterar en nombre de los nuevos ideales que comparten.

No obstante, la crítica o ataque no siempre se dirige contra la “tradicción” o instituciones tradicionales. La modernidad a veces



Camilo Egas (ilustrador). “Album de Caricatura [La divina Scherezhada de las Mil y una Noches]”, *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año 1, # 4 (Quito, 1^o de enero de 1919):p.[11]. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

se despliega interpelante y otras, dialogante con los paradigmas de la tradición. La modernidad no siempre se construye en la ruptura. A veces, las formas culturales del pasado constituyen un puente para poder concretar nuevos proyectos, incluso para articular discursos modernos. Así lo comprende la crítica contemporánea Beatriz Sarlo, quien no tiene mejor calificativo para caracterizar a la modernidad bonaerense de 1920 y 1930, que el de “cultura de mezcla”, pues en la transición latinoamericana a la modernidad, “la ciudad misma es objeto del debate ideológico-estético: se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido o se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular”²¹.



Francisco Nugué (ilustrador). “Están verdes...”, *Patria. Revista Mensual Ilustrada*, Año III, # 31 (Guayaquil, 1 de agosto de 1908). Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

Aunque esta designación no necesariamente calce con los procesos de conformación de la modernidad en las ciudades ecuatorianas, la experiencia moderna en América Latina demuestra que, lo que verdaderamente importa es que tanto Buenos Aires, Bogotá, Lima, San José, La Habana, Cartagena, Quito o Guayaquil vivieron complejos procesos de modernización donde convergieron campos de fuerza, proyectos y actores sociales diferentes y a veces opuestos. Por eso, la mezcla de la que habla Sarlo no es un símbolo ni una metáfora, sino una posibilidad que se manifiesta en múltiples dimensiones y responde a diferentes motivaciones ideológicas, éticas y estéticas.

La liberalización de las ideas solo es posible bajo determinadas condiciones materiales que se unen al cambio ideológico y de mentalidad que asumen las sociedades, en un proceso de secularización que se despliega en no pocos vaivenes. Así, la condición ideológica de la modernidad catalizó con más fuerza el afán de novedad que se percibe en las páginas de los periódicos y revistas ilustrados del periodo, a pesar del incipiente desarrollo urbanístico y productivo de dos ciudades (Quito y Guayaquil) que trastocaban su nexa con la ruralidad.



Fotografías de Rodríguez González. “Arcos y columnas con motivo de las fiestas patrias”, *Patria. Revista Mensual Ilustrada*, Año III, # 41 (Guayaquil, 17 de agosto de 1908): 737. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.

Resulta interesante comprender el papel que en este proceso social jugó la burguesía y la pequeña burguesía ilustradas, en la voluntad de ser “modernos”, como señal de una secularización liberal que triunfaba en las mentes y moldeaba los espíritus inquietos, apuntando tanto al desarrollo de las potencialidades individuales como al progreso sociocultural del medio. Así, para los jóvenes literatos que en 1896 crearon en Guayaquil la “revista quincenal de artes y letras” *América Modernista*, el anhelo de ser modernos implicaba sumarse al modernismo porque todo movimiento literario, decían, “refleja el grado de cultura y civilización de un pueblo”²².

El papel de la lectura en el periodo de transición hacia la modernidad fue decisivo en la revolución educativa que lideró el Estado durante la administración de Eloy Alfaro y los posteriores gobiernos liberales. En Guayaquil, el gobierno local coadyuvó a la difusión de la cultura letrada, creando una Biblioteca Municipal —se fundó en 1862, pero a fines del siglo XIX se la institucionalizó— que asumió un importante rol en la sociedad. En 1908, un informe indicaba que la biblioteca contaba con 20.000 volúmenes y atendía mensualmente a más de 1.000 usuarios²³.

El cultivo de la lectura en las mayores ciudades del país fue una práctica apreciada tanto por hombres como por mujeres. Si revisamos las fotografías de estudio tomadas durante el periodo liberal, notaremos que buena parte de las damas de la burguesía y clase media solían posar junto a su libro favorito para ser tildadas de “cultas” o “ilustradas”. Mezcla de voluntad consciente y distinción, lo cierto es que la sociedad ecuatoriana de ese tiempo gustaba auto representarse como “ilustrada”, aunque los niveles de analfabetismo y falta de acceso a la educación eran alarmantes.

Aún así, la sociedad cambió entre 1900 y 1930, en buena medida por la capacidad de movilización que demostraron los propios agentes que se organizaron en gremios, sociedades mutuales

y sindicatos, participaron en foros y debates, crearon revistas y periódicos e intervinieron activamente en la esfera pública. También fue importante el rol de las universidades y colegios en la difusión de los contenidos laicos de la ideología liberal.

En lo que respecta a las artes visuales, entre 1900 y 1915, las artes gráficas ecuatorianas recibieron la influencia del *Art Nouveau*. Sus formas decorativas ilustran las portadas de revistas como *La Ilustración*, *Savia* y *Mosaicos*. En sus rasgos y líneas estilizantes hay ecos de un sincretismo visual que se expresa en formas simbólicas cercanas a lo que se considera “americano”, con referentes del arte universal. Así, a inicios del siglo XX maduró en el Ecuador “esa conciencia de lo universal autóctono que distingue a las modernidades latinoamericanas, inflamando el discurso cultural en su doble afán: cosmopolita y ansioso de arraigo”²⁴. La modernidad de los literatos y artistas del periodo liberal es problemática, en tanto los sujetos no necesariamente se adhieren a los postulados de las formas culturales que preconizan los discursos modernos. En ese sentido, perviven y confluyen tiempos y referentes diversos que se ocultan y mimetizan en la representación.

El bohemio aparece representado en la prensa como una figura emblemática del cambio de sensibilidad que trajo consigo la modernidad sociocultural en las urbes ecuatorianas, en torno a la producción intelectual y el lugar social del escritor en la división del trabajo. Aunque no faltaron los artículos moralistas que repelían la presencia del bohemio en la *polis*, ya en 1906 se celebraba la aparición de jóvenes poetas como los hermanos Joaquín y Emilio Gallegos del Campo, “para honra de la Bohemia Ecuatoriana”²⁵, en los siguientes términos: “bohemios de *pur sang*²⁶ viven soñando en mundos ideales de luz, con destellos de auroras; y sus miradas, al impulso de nobles anhelos, rasgando las densas sombras de lo ignoto, vislumbran los horizontes del Genio, y sueñan cantando”²⁷.

De alguna manera, prevaleció en nuestro medio la imagen de la bohemia romántica que destacaba el idealismo y desparpajo de los artistas, relacionando a la bohemia con la juventud como

identidad particular. En un texto publicado en 1909, se describe la condición etaria del bohemio:

*Ya no es un niño; es un joven con la gallardía de los diez y nueve abriles. La infancia hace disipado en la sombra juguetona de su inocencia; la juventud aparece ya; y con ella se despierta el alma bohemia y con ella vienen a posarse blandamente en su cerebro ingenuo los ideales, las ilusiones, el amor*²⁸.

Se habla del “ideal” del bohemio, atributo que es calificado de “intangible”, “etéreo”, puesto que buscar el ideal “en tiempos de positivismo es una locura; pero vivir sin él, le es imposible”²⁹. Claramente, en estos textos de inicios del siglo XX vemos configurada la imagen estereotípica del artista y poeta como alguien que “vive en las nubes”, perdido en la ensoñación y sin los pies en la tierra:

*Huye del ambiente materialista que le rodea; huye lejos, muy lejos en alas de su fantasía, porque él no ha nacido para las bajas pasiones que el materialismo imponente enseña, vive soñando porque es menester, es su elemento, es su destino y no tiene deseos de contrariar a su naturaleza que le ordena tener ideales, tener ilusiones: que sea bohemio*³⁰.

Pero, al mismo tiempo, se lo representa como un sujeto excéntrico, despreocupado de su apariencia y entregado al alcohol y las drogas: “Van así los bohemios las más de veces en cenáculos ignorados, impenitentes trasnochadores, caleteando entre mares amargos de alcohol y lujuria”³¹. Y se relatan historias de excesos como aquella del Hispano-Bar, en Quito, que narra Hugo Alemán, donde algunos celebrantes de la noche respondían al desafío de beber canelazo “con la jeringuilla de Pravatx en alto, dispuestos a perforar sus carnes lánguidas”³². Lo cierto es que, con o sin estupefacientes, los poetas y artistas bohemios fueron una cofradía, la primera subcultura de la urbanidad latinoamericana que, consciente de su papel histórico en una época de profundos cambios, se sintió llamada a emprender una

cruzada contra la “vulgaridad” de la vida materialista y positivista que tanto les asfixiaba. Quizá por ello, el poeta Ernesto Noboa y Caamaño escribía así en su poema “Plegaria a la morfina”:

*Muchos compadecen a los que te amamos,
los pobres no saben por qué te buscamos
y por qué es tu culto nuestro único amor.
[...]
De los que llevamos el secreto anhelo
de batir las alas y emprender el vuelo,
lejos de este mundo, lejos de este suelo,
donde tiene un trono la vulgaridad*³³.

No obstante, entre los cultores de la vida bohemia había una gran diversidad de individuos que se diferenciaban por su conducta: desde aquellos que eran vistos como vagabundos porque no tenían hogar ni trabajaban en oficios conocidos³⁴, pasando por los que el cronista Enriargo llama “turba de fracasados tabernarios, que pretenden escudar su inmenso talento desconocido bajo la melena simbólica que añora el tirolet”³⁵ de faldas amplias con quitasol³⁶. Estos *snoobs* acomodaticios, al parecer alardeaban sobre sus lances amorosos, por lo que Enriargo los califica de “proxenetas abúlicos” y sale en defensa del “verdadero bohemio”, quien estaría al otro extremo del espectro: aquel que, en sus palabras, “tiene la suicida necesidad de ser sincero y leal a un arte mejor y a una vida más alta”³⁷. Estos bohemios, por supuesto, eran los poetas y los artistas, ilustres buscadores del “ideal”.

La virtual animosidad que en un primer momento inspirará la figura del bohemio será matizada por un juicio benevolente cuando se trate de los intelectuales, aunque en ciudades de ancestro conservador como Cuenca, donde en la década del veinte se desarrolló una intensa bohemia entre jóvenes figuras de la poesía y el arte como Rafael Romero y Cordero (Rapha), Cornelio Crespo Vega, Héctor Serrano y Emanuel Honorato Vázquez, se optará por recurrir al silencio, al ocultamiento y

la censura³⁸. En Quito y Guayaquil, a pesar de que la actitud provocadora del bohemio despertaba cierta resistencia, paulatinamente encuentra su lugar en la vida cotidiana de la urbe, concentrándose en espacios “conocidos” que lo reciben como asiduo visitante: el Club Pichincha, el Café Central, el Café Fígaro, la Taberna de Alcócer³⁹ “y en los figones de la Plaza del Teatro”⁴⁰, en el caso de la capital; así como en los fumaderos de opio de la calle Escobedo y del barrio chino, y en la Pampa de los Conejos⁴¹, del puerto principal.



Emilio Lozano. *Desnudo* (1928). Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca.

En la prensa cultural de aquellos años (1919-1930), los artistas presentan con mayor naturalidad al público, revelando aspectos de su cotidianidad, como en un reportaje del cronista L. Rápido que aparece en la revista *Caricatura* y que está dedicado “a los amigos de Guayaquil que conocen y aprecian esta fauna”⁴²,

donde se muestran los perfiles de siete artistas de la capital: Guillermo Latorre, Alberto Coloma Silva, Rafael Alvarado, Jorge A. Diez, Carlos Andrade Moscoso (Kanela), Enrique Terán y Manuel Benjamín Carrión. Los diálogos transcurren en medio de bromas con los entrevistados y se describen los ambientes domésticos en que ellos habitan. Sobresale el desorden, las privaciones económicas y ciertas excentricidades como el gallo de Latorre que permanece amarrado a la pata de la cama porque “como no uso *relós* (sic) tengo que madrugar a las 9 a la oficina, este bípedo hace de despertador”⁴³. De Jorge A. Diez, dice el reportero que se pasea “sin zapatos en el patio de su casa, atrapando moscas”⁴⁴ y de Alberto Coloma Silva, que vive en un rincón “bajo el descanso de una grada”⁴⁵ donde tiene su atelier.



Lecaro Pinto (ilustrador). “Horas trágicas”, *Savia. Revista de Información, Arte i Letras*, Año I, # 5 (Guayaquil, septiembre de 1925):19. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (antes Fondo Jacinto Jijón y Caamaño). Quito.



Entre los artistas considerados “bohemitos” no figuran mujeres, no

solo por su falta de visibilidad en el ámbito público a inicios del siglo XX, sino por los prejuicios imperantes, a pesar de la paulatina liberalización de las costumbres. El escritor Pío Baroja lo explica así:

“Con la vida desordenada, el hombre puede perder algo, la mujer

lo pierde todo [...] La mujer es la defensora de la especie, la guardadora de la tradición familiar, y por instinto considera

la vida galante como un relajamiento de lo más noble de su personalidad.Y sin vida galante no hay bohemia^[46].



Casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.

Fotografía de la casa Carrasco Oña, antes Casa de Alfredo Gangotena

(siglos XVII-XX). Calle García N-7-55 y Manabí. Quito.



Carlos M. Almeida. *Angelita Morales* (1925). Acuarela sobre cartulina, 50 x 29 cm. Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Guayaquil.

Sin embargo, no significa que las escritoras y artistas no participaran en las tertulias con sus colegas masculinos. Todo lo contrario, había espacios de mayor privacidad, sobre todo en casas particulares, donde intelectuales como Aurora Estrada y Ayala, miembro distinguida del grupo “Los Hermes”, compartía con sus congéneres las discusiones sobre la cultura y la literatura en el Guayaquil de los veinte. En los círculos artísticos y literarios de Quito también hubo presencia femenina, particularmente de jóvenes cercanas al grupo de Arturo Borja (es el caso de las hermanas Sánchez Destruge), y en Cuenca, familiares y amigas de Cornelio Crespo Vega y del fotógrafo Emanuel Honorato Vázquez.

La bohemia ilustrada en las ciudades del Ecuador, entre 1900 y 1930, significó la afirmación de una identidad compartida por poetas y artistas que, al tiempo que buscaban afianzarse en su individualidad, asumían la voluntad de formar grupos de pares, “por el deseo de pertenecer a una comunidad en el que encontrar un público donde ejercer su magisterio”⁴⁷. Esas antípodas eran sintomáticas de la época: si bien estos artistas e intelectuales intervienen en el proceso de construcción de la autonomía de los campos (arte, literatura, música), paradójicamente, su lugar en el entramado social no se resuelve aún, porque el rol social del artista en el proyecto de la modernidad ilustrada es problemático y lo seguirá siendo, a lo largo del siglo XX, desde que ellos se imponen, como ética y praxis, su obstinado ideal de vincular el arte y la vida.

NOTAS

“El bohemio”, Momo # 2 (Guayaquil, 18 de febrero de 1919): 8.

¹ L. M., “El bohemio”, *Momo* # 2 (Guayaquil, 18 de febrero de 1919): 8.

² Ibid., p. 8.

³ “Generación Decapitada” es el nombre que el periodista Raúl Andrade dio a los poetas nacidos alrededor de 1900, y que abrazaron el modernismo en Ecuador. Su denominación está relacionada con el hecho de que la mayoría de los integrantes de esta generación se suicidó o murió joven.

⁴ Osmar Gonzales Alvarado, *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895-1930*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2010, p. 29.

⁵ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 190.

⁶ Julio César Endara, “La nueva poesía guayaquileña”, *Renacimiento*, Año I, Vol.II, # 1 (Guayaquil, agosto de 1916): 64.

⁷ Roberto Espinosa, “Notas literarias”, *Guayaquil Artístico* # 41 (Guayaquil, 15 de abril de 1902): 243.

⁸ Bernarda Urreojola, “Modernismo hispanoamericano: ni estético a-identitaria ni compromiso estético”, *Cyber Humanitas* # 23 (Santiago de Chile, invierno del 2002).

⁹ Reproducido por: Jorge Enrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador. Antología*, Quito, Libresa, 2007, p. 28.

¹⁰ Michael Handelsman, “El modernismo en el Ecuador y América”, en: Julio Pazos Barrera, (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República, 1895-1925*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, p. 46.

¹¹ Fernando Balseca Franco, *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Quito, Taurus/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, p. 15.

¹² Ibid., p. 15.

¹³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Callejón, 2003, p. 87.

¹⁴ Modesto Chávez Franco, en: Fernando Balseca Franco, *Llenaba todo de poesía*, p. 72.

¹⁵ Medardo Ángel Silva, “Un poeta selecto”, *Renacimiento*, Año I, Vol. I, # 4 (Guayaquil, octubre de 1916): 142.

¹⁶ Crispulo, “Éter, opio y morfina”, *Helios*, # 8 (Guayaquil, noviembre de 1916): 111.

¹⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *Rubén Darío y el modernismo*, citado en: Bernarda Urreojola, “Modernismo hispanoamericano”.

¹⁸ Citado en: Ibid.

¹⁹ Frédéric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, citado en: Carmen Perilli, “Leer e historizar los discursos coloniales”, *Kipus. Revista Andina de Letras* # 11 (Quito, I semestre, 2000): 103.

²⁰ Juan Fernández, “Movimiento literario”, *Luz y Sombra. Revista Literaria*, Tomo II, # 4 (Guayaquil, abril de 1911): 49.

²¹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 28.

²² *América Modernista*, Año 1, # 1 (Guayaquil, 20 de junio de 1896).

²³ *El Ecuador. Guía comercial, agrícola e industrial de la República*, Guayaquil, Compañía Guía del Ecuador, 1909, p. 336.

²⁴Lupe Álvarez y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en: VV.AA., *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, p. 53.

“Dos bohemios”, Guayaquil Artístico # 119 (Guayaquil, 28 de febrero de 1906): 60.

²⁵ Ibid. Las cursivas corresponden al texto original.

²⁷ Ibid., p. 59.

²⁸L. M., “El bohemio”, *Momo* # 2 (Guayaquil, 18 de febrero de 1919): 8.

²⁹ Ibid., p. 8.

³⁰ Ibid.

³¹ Enriargo, “La princesa bohemia”, *Álbum Social* # 2 (Guayaquil, abril de 1919): 5.

³² Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994, p. 351.

³³ Ibid., p. 166.

³⁴Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 351.

³⁵ Enriargo, “La princesa bohemia”, p. 5. Las cursivas corresponden al texto original.

³⁶ Ibid., p. 5.

³⁷ Ibid.

³⁸ Juan Martínez, “Una historia cotidiana de Cuenca”, en: VVAA, *Cuenca. Santa Ana de las Aguas*, Quito, Libri Mundi/Enrique Grosse-Luemern, 2004, pp. 188-195.

³⁹ Wilson Miño Grijalva, *Locura y muerte de los poetas malditos*, Quito, Oriol, 2004, p. 83.

⁴⁰Raúl Andrade, *El perfil de la quimera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, p. 109.

⁴¹Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, p. 174.

⁴¹L. Rápido, “Rápidas”, *Caricatura*, Año I, # 45 (Quito, 7 de diciembre de 1919): 15.

⁴³ Ibid., p. 16.

⁴⁴Ibid., p. 18.

⁴⁵Ibid., p. 16.

⁴⁶Pío Baroja, “Bohemia madrileña”, en: *Obras completas V: Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 91-95.

⁴⁷Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora/Instituto de Estudios Peruanos, 2006, p. 27.

BIBLIOGRAFÍA

Adoum, Jorge Enrique, *Poesía viva del Ecuador. Antología*, Quito, Libresa, 2007.

Alemán, Hugo, *Presencia del pasado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994.

Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en: VV.AA., *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, Biblioteca Nacional/SEACEX, 2007.

Andrade, Raúl, *El perfil de la quimera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

Balseca Franco, Fernando, *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Quito, Taurus/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009.

Baroja, Pío, “Bohemia madrileña”, en: *Obras completas V: Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

Bernabé, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariá-*

tegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922), Rosario, Beatriz Viterbo Editora/Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

Crispulo, “Éter, opio y morfina”, *Helios* # 8 (Guayaquil, noviembre de 1916): 8.

Díaz, M. A., “Dos bohemios”, *Guayaquil Artístico* # 119 (Guayaquil, 28 de febrero de 1906): 60.

El Ecuador. Guía comercial, agrícola e industrial de la República, Guayaquil, Compañía Guía del Ecuador, 1909.

Endara, Julio César, “La nueva poesía guayaquileña”, *Renacimiento*, Año I, Vol. II, # 1 (Guayaquil, agosto de 1916): 64.

Enriargo, “La princesa bohemia”, *Álbum Social* # 2 (Guayaquil, abril de 1919): 5.

Espinosa, Roberto, “Notas literarias”, *Guayaquil Artístico* # 41 (Guayaquil, 15 de abril de 1902): 243.

Fernández, Juan, “Movimiento literario”, *Luz y Sombra. Revista literaria*, Tomo II, # 4 (Guayaquil, abril de 1911): 49.

Gonzales Alvarado, Osmar, *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895-1930*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2010.

Granda, Wilma, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

Handelsman, Michael, “El modernismo en el Ecuador y América”, en: Julio Pazos Barrera, (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República, 1895- 1925*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, pp. 41-57.

L. M., “El bohemio”, *Momo* # 2 (Guayaquil, 18 de febrero de 1919):8.

Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Martínez, Juan, “Una historia cotidiana de Cuenca”, en: VVAA, *Cuenca. Santa Ana de las Aguas*, Quito, Libri Mundi/Enrique Grosse-Luemern, 2004.

Miño Grijalva, Wilson, *Locura y muerte de los poetas malditos*, Quito, Oriol, 2004.

Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Perilli, Carmen, “Leer e historizar los discursos coloniales”, *Kipus. Revista Andina de Letras* # 11 (Quito, I semestre, 2000): 103-111.

Ramos, Julia, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Callejón, 2003.

Rápido, L., “Rápidas”, *Caricatura*, Año I, # 45 (Quito, 7 de diciembre de 1919): 15.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* [1988], Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Silva, Medardo Ángel, “Un poeta selecto”, *Renacimiento*, Año I, Vol. I, # 4 (Guayaquil, octubre de 1916): 142.

Urreojola, Bernarda, “Modernismo hispanoamericano: ni estético a-identitaria ni compromiso estético”, *Cyber Humanitas* # 23 (Santiago de Chile, invierno del 2002).

BOHEMIA Y VANGUARDIA

El Modernismo en Cuenca

Por María de los Ángeles Martínez

En 1922 Cuenca inauguró el siglo XX con la llegada del primer avión y el primer vuelo trasandino al mando de Elia Liut, lo hizo antes de la llegada del ferrocarril a una ciudad que estuvo a la vanguardia de recientes tecnologías como la electricidad.

Despunta el mundo artístico y literario; el modernismo ha enarbolado la blanca bandera de Ariel. Dos revistas de un modernismo tardío marchan al ritmo de la actualidad mundial; en sus páginas podemos encontrar trabajos desde el de un Borges ultraísta, hasta colaboraciones del joven Huidobro, importantes voces femeninas de la época y, por supuesto, de destacados poetas contemporáneos franceses. Una de estas revistas es *Philelia* y su director: Rapha Romero y Cordero; la otra, *Austral*, dirigida por Alfonso Moreno Mora, Cornelio Crespo Vega y Héctor Serrano. Su director artístico fue el fotógrafo Emmanuel Honorato Vásquez. Esta se destaca por una cuidada estética; en la misma se ofrecen, por un costo adicional, fotografías originales de Juan de Tarfe (pseudónimo de Vásquez). Alrededor de ambas publicaciones se congregan un amplio grupo de destacados intelectuales: entre otros, Víctor Manuel Albornoz, Héctor Serrano, Ernesto López Díez, Aurelia Cordero, Alfonso Moreno Mora y Manuel Crespo Ordóñez.

Modernismo como primera vanguardia en Cuenca

Iniciada la segunda década del siglo XX, los ismos artísticos tenían un impacto directo en estas publicaciones. Rapha Cordero habla del DADA en *Philelia*. Sin embargo, el modernismo que

había dado sus frutos, no dejaba de causar polémica y así se multiplicaban sus detractores. En Cuenca la batalla del sentido del arte (de la literatura) se libró con las características de una nueva —la primera— vanguardia. De este modo, importantes figuras de opinión pública como Manuel J. Calle —quien decía que Alfonsina Storni debía dedicarse a zurcir medias y que el nuevo arte era algo innoble— describe al modernista como alguien que al empezar “las leyes del modernismo (si es que tal chifladura puede estar sujeta a ley alguna), se deja crecer el pelo, primer detalle para ser modernista”; o Remigio Crespo Toral quien en la influyente revista *La Unión Literaria* mencionó a Darío y su movimiento como “la píldora dorada del hastío”. Estos tradicionales escritores se enfrentaban al apasionado e inteligente discurso de jóvenes como Rapha Romero y Cordero quien a sus 22 años, desde su plataforma —*Philelia* (1922)— respondía con firmeza al “pseudo-clasicismo de este rincón de América, sintiéndose tambalear en su pedestal de lodo; y sus secuaces, con el arma ruin de la crítica hermosillesca. Mucho antes de que aquí se proclamara la independencia literaria, ya uno de ellos insultaba a Rubén Darío en las páginas de la mejor revista cuencana de entonces”.

Trasgresión social, excentricidad y bohemia

Al igual que modernistas como Julián Casal o Asunción Silvia, los de Cuenca trabajaban con cuidado su imagen como artistas. Vestían de traje oscuro; al anochecer salían con la capa del poeta. Ensayaban de manera calculada la manera de agujijonear a la sociedad a través de sus “misas negras” y de audaces y atrevidas maniobras como la del robo de la picota de Cuenca, según relatos de Octavio Sarmiento. Otros escándalos causados

por el grupo como el robo de las campanas de Todos Santos, no se resolvió vía la justicia debido al poder que por entonces ostentaban sus aristocráticas familias.

Paraísos artificiales en Cuenca

El tema de uso de lo que hoy llamamos drogas también es parte de la historia local de estos brillantes intelectuales. Cabe aclarar que hacia finales del siglo XIX, en las cortes francesas, estaba de moda regalar jeringas talladas por orfebres para administrarse la morfina y que esto se convirtió en una costumbre entre los intelectuales europeos. Por entonces el consumo no se hallaba penado por la ley. La Constitución del Ecuador solo se ocupa de ello en 1926 —en primera instancia— y en 1946 penaliza la venta libre de morfina, que hasta entonces había sido como cualquier otro producto. También se usaban otras sustancias como éter y cloroformo, que si mezclados se llamaba “la gota loca”. La adicción a estas sustancias dejó secuelas. Un escritor local, Avesta, dedica su poema “Perlas de éter”, publicado en *Austral* (1922), “A los puritanos como una interferencia”.

Cambios generacionales radicales:

Crespo Toral y Vásquez Ochoa

frente a su descendencia

El siglo anterior está representado por grandes figuras de intelectuales y artistas como Remigio Crespo Toral (político y poeta) y Honorato Vásquez Ochoa (diplomático y pintor). Sus vidas son consideradas por muchos, pese a cualquier dogmatismo, como ejemplares. Ellos desarrollaron la idea de la Cuenca como una Atenas (la Arcadia); fueron defensores de la tierra, la patria, la familia, el arte, la religión. Sus hijos revisarían

sus orígenes y terruño desde la rebeldía. Aparece en escena un Cornelio Crespo Vega, quien se autodenominaba el Gran Calavera; fue conocido por sus ensayos en los que sin empacho criticó proyectos literarios instituidos en el medio como la Fiesta de la Lira, cuyo centro fue su propio padre Remigio Crespo Toral. El “Gran Calavera” conversador de oficio, fue conocido como el primer morfινόmano de Cuenca.

El padre de Cornelio fue coronado en vida como poeta egregio, y a su muerte el mejor orador de la ciudad, Luis Cordero Dávila, pidió un minuto de silencio porque —dijo— se iba a enterrar al emblema de la patria. En calidad de gobernador, Cornelio mandó a confeccionar un monumento dedicado a su padre. Fue colocado en la emblemática Avenida Solano: un poeta coronado por las musas semidesnudas. Cercano a la locura, con la teoría de que las orquídeas eran entes de espíritu superior; con su caminar byroniano y su sarcasmo único para callar a todo ignorante en que convertía a sus enemigos o críticos, se atrevió, además, a defender apasionadamente el pensamiento de la izquierda radical. Moriría solo en un hotel de Quito entre sus dibujos y escritos, soltero, sin descendencia, con la aguja de morfina clavada en su brazo.

Vásquez Ochoa tendría dos hijos rebeldes a su propio pensamiento: María y Emmanuel Vásquez Espinoza a quienes tuvo la desdicha de enterrar. Su padre les enseñó el francés a través de misivas; en pocos años tuvieron la oportunidad de viajar a París, inflamando de ideas su joven imaginación. María era conocida como la “musa de la bohemia”, la dama más chic y brillante de la época; dispersos aún, se conoce que escribió ensayos sobre arte. Emmanuel era un genio, fotógrafo de desnudos desarrolló una estética valorada hace pocos años; creó poemas cortos en “puchos” o colillas de cigarrillos. Fue casado con Rosa Blanca Crespo Vega, hija de Remigio, amigo de su padre. Así se entrelazaban dos familias conservadoras cuyos hijos siguieron los senderos de la cuestionante modernidad.

Es importante destacar la labor de otra familia de poetas, los Romero y Cordero, de quienes se dice que preferían escribir a comer. Aportes sobresalientes son los de Aurelia Cordero Dávila y sus dos hijos: Rapha y José que murieron juntos a los 25 y 19 años, respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Escohotado, Antonio, *Historia elemental de las drogas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- Handelsman H., Michael, *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981.
- Lloret Bastidas, Antonio, *Crónicas de Cuenca*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2000.
- Martínez, María de los Ángeles, *Bohemia y vanguardia en Cuenca en los años XX*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2006.



EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

EL FOTÓGRAFO DE LA VIDA MODERNA

Cristóbal Zapata

LA PRIMAVERA CUENCANA

En las dos primeras décadas del siglo XX, Cuenca vive un auténtico momento de entusiasmo fotográfico; varios profesionales establecen sus estudios artísticos y alrededor de ellos surgen talentosos *amateurs* que alternan su afición por la fotografía con sus oficios cotidianos. Estamos ante una ciudad tomada por los fotógrafos; mejor aún, diríamos —parafraseando a Mallarmé—, que la ciudad y su gente parecen existir para terminar en una foto. Entre estos artífices brilla con luz propia —nunca mejor dicho—, el nombre de Emmanuel Honorato Vázquez (1895-1924), cuya obra se distingue por varias razones: la singularidad de su mirada, el resplandor y suntuosidad de sus elaboraciones, la variedad de sus intereses, la audacia de sus motivos, y su fecunda indagación de los procesos fotográficos.



Emmanuel Honorato Vázquez. *Emmanuel Honorato Vázquez y su esposa Blanca Crespo* (c. 1910 - 1924). Placa de gelatina sobre vidrio. Colección privada. Cuenca.

Hacia 1920, Cuenca se apresta a vivir su *belle époque*, esto es, un período de apogeo económico y de explosión estética en las artes, las letras y la arquitectura. Por encima y por debajo del aire espeso y rancio de la ciudad monacal empieza a co-

rrer un viento fresco, entre frívolo y perverso, impulsado por una avanzada de jóvenes bohemios y decadentes que con sus textos, manifiestos y actitudes van a resquebrajar las tablas de la ley, es decir, los valores estéticos y religiosos consagrados por los viejos patriarcas de la cultura local.

A juzgar por las proclamas y declaraciones de principios de las revistas literarias que comienzan a circular, no hay duda que la ciudad asiste —en el ámbito de la cultura— a una profunda confrontación generacional que se expresa en una guerra estética. Desde *Philelia*, *Austral* (la revista donde colaborará Emmanuel Honorato) y *América Latina*, magazines aparecidos en 1922, se libra una apasionada lucha en favor de la causa modernista, movimiento al que había fustigado Remigio Crespo Toral (el jefe intelectual del *ancien régime*) en un elocuente ensayo publicado en *La Unión Literaria*, la revista que dirige junto a Honorato Vázquez, y de la que también formó parte el poeta mariano Miguel Moreno.

Apurándonos un poco podríamos decir que Cuenca comienza a expandirse y animarse, el pueblo-limbo-purgatorio empieza a transformarse en ciudad, en *cité* (dado el afrancesamiento de sus hábitos y fachadas), a merodear las esquinas del infierno. Había comenzado la primavera cuencana.

EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ A CONTRALUZ

El personaje

La imagen más vívida que tenemos de Emmanuel Honorato la debemos al historiador y crítico literario Eugenio Lloret:

...al tiempo de la aparición de las revistas *Philelia*, *Austral* y *América Latina*, ya estaba en agitación un movimiento artístico renovador, bohemio, novedoso, con unas luces de

bohemia antes no vistas, que se encendían y apagaban al paso del espíritu inquietante de Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, dador de muchos dones, llamado "Juan de Tarfe", artista de múltiples facetas y artífice y artesano: palestrita, poeta, pintor, postalista [sic], fotógrafo, cuasi mecánico, cuasi topógrafo e ingeniero, pero ante todo original retratista y retratador de muchachas en flor y de paisajes autumnales, fotogénico él mismo [...].

Fue al mismo tiempo un practicante de la más pura y sencilla democracia y así solía vérselo con frecuencia casi diaria [...] en los talleres modestos de las costureritas de barrio [...] reparando con su hábiles manos las máquinas de coser, y en otras, con su traje de mecánico, metido hasta los codos en los motores de los primeros automóviles; y, en otras, revisando las muescas de los molinos de trigo de las orillas del Tomebamba [...]. Y claro está, se daba tiempo para "armar" sus aquelarres, que a nadie estorbaban: el salón de las tertulias estaba situado en la esquina (hoy)



"Petarcarca", poema de Remigio Crespo Toral, ilustración de Víctor Mideros (c.1916-1920). Tinta y pastel sobre cartulina, 32 x 24 cm. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca.

de las calles Benigno Malo y Gran Colombia, en los altos de la casa de Llerena, otro de los buenos cantineros de Cuenca, proveedor de buenos licores. Y cuando la reunión y la tertulia arreciaban, Emmanuel Honorato pedía a gritos a Llerena que le pusiera en la mesa “un bosque de cerveza”: las verdes botellas vistas así y en conjunto formaban verdaderamente una arboleda¹.

Este genio polifacético, con su postura artística y vital lleva a cabo una radical ruptura con la ideología conservadora y la estética romántica, nativista y religiosa de la comarca, sintomáticamente encarnada en su padre, el ilustre Honorato Vázquez Ochoa (diplomático, poeta mariano y pintor del paisaje natal), y en la figura de su suegro, el conspicuo y ubicuo Remigio Crespo Toral, poeta del terruño y de acendrado sentimentalismo. Así, la endemoniada irrupción de Emmanuel supone, simultáneamente, un corte generacional y un parricidio simbólico.

De 1906 a 1909, durante la estadía de Honorato Vázquez en España —en su calidad de Ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador—, sus hijos Emmanuel y María Vázquez Espinosa² alternan su estancia entre Madrid y París, ciudad esta última de la que Emmanuel volverá pletórico de aficiones artísticas y adiciones venenosas que difundirá en el remoto pago natal. Visto retrospectivamente, este viaje constituye un verdadero *tour* iniciático para los hermanos.

La raigambre culta de los Vázquez Espinosa se expresa estu- pendamente en aquella foto de Emmanuel en la que se ve a su hermana y a su esposa Rosa Blanca Crespo orillar el Tomebamba en el sector de La Josefina —donde la familia tenía una propiedad— sobre una precaria balsa en la que transportan una máquina de escribir y un fonógrafo. Maravilla y conmueve ver a estas dos mujeres jóvenes llevando la tecnología cultural hasta los confines del páramo.



Emmanuel Honorato Vázquez. *María Vázquez como «Isolda»* (c.1910 - 1924). Placa de gelatina sobre vidrio. Colección privada. Cuenca.

Alternando los seudónimos “Yo” y “Juan de Tarfe”³, Emmanuel fue director artístico de la revista *Austral*, donde además de diseñar sus portadas, publicó fotografías, dibujos y pequeños poemas en prosa a los que dio el nombre de *puchus* —suponemos un giro kichwa de “pucho”—, término que condensa su vocación para trabajar con materiales residuales, fragmentarios; epifanías textuales cuyos motivos son las evocaciones líricas del paisaje, ejercicios introspectivos, aquello que queda del trájín erótico y la pasión amorosa, la resaca de lo vivido. He aquí una de ellas:

Vivamos el instante, ¿por qué amargarlo con irrisorias, falsas, extemporáneas meditaciones? Razonar: tronchar, matar,

entenebrecer el minuto que pasa límpido, azul, nuestro.

La vida, el eterno símil: la pompa de jabón, la burbuja de agua, la espuma, pero iridiscente, copadora de todo el azul del cielo, y de la primavera de la tierra, y de nuestra propia risueña faz. ¿Por qué vería con rictus de dolor si la pompa es efímera, si la burbuja se deshace, si la espuma se va?

Veámonos alegremente en nuestra vida y no sólo en nuestros ojos, los nuestros y los de ella, los dos, una misma burbuja, un mismo espejo. Por mí, por ti, por los dos, vivamos alegremente, contentos del minuto que pasa⁴.

Tres décadas después de su debut continental, Cuenca rees- treña el modernismo a través de las señaladas revistas li- terarias cuyos directores y colaboradores —como hemos visto— no son otros que los hijos o parientes rebeldes de los popes y patricios que han conducido hasta el momento la cultura en la ciudad.

Bajo el efecto del *spleen* baudelaireano, los “pánidas” —so- brenombre de ancestro rubendariano que estos melancó- licos vates habían elegido para denominarse— atravesarán velozmente el teatrino de los acontecimientos y prontos a apagarse vivirán intensamente, haciendo suya la divisa ho- raciana del *carpe diem*: atrapar la flor del día, aprovechando el instante, capturando su esencia. Precisamente el 11 de marzo de 1923, Emmanuel escribe este poema de regusto anacrónico que acaso resuma su actitud vital y la de sus compañeros de ruta:

*Herederos modernos
de Don Quijote:
cariñamos, curando, ajenas llagas;
eternizamos, sinceros, el vivir,
pleno,
grande.*

*Bebemos cañazo,
al igual que ajeno, champagne.*

*¡Seamos, vivamos,
sintamos!
Aunque quede luego,
como harapo,
como fruta exprimida,
como “puchu”
la vida...!⁵*

Las referidas disputas que los nuevos llevan a cabo con los viejos son de orden simbólico, nunca personales, de allí que en 1917, Emmanuel realice uno de sus más ambiciosos proyectos: un ciclo de fotografías para ilustrar *La leyenda de Hernán*, extenso poema narrativo que Remigio Crespo publica ese año, donde se cuenta el amor apasionado y contrariado del protagonista por su prima Juana, teniendo como escenario y subtexto la campaña azuaya. El artista crea y recrea los pasajes medulares del poema con estupendas puestas en escena en interiores y exteriores. *Mutatis mutandis*, estamos ante una suerte de fotonovela, treinta años antes de la invención de este género popular. Al parecer se publicaron dos copias que intercambia- ron entre sus creadores: “El autor de los versos al autor de los cuadros”, reza la dedicatoria autógrafa que le consagra el poeta a Emmanuel, el 4 de noviembre de 1917⁶.

Ese mismo año, con su amigo y pariente político Ricardo Crespo Ordóñez, Emmanuel instala el estudio fotográfico “VÁZQUEZ- CRESPO”, rótulo que luego cambia por el de “FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA”, nombre con el que firmó algunos de sus trabajos; otros lo hizo con su seudónimo, y unas cuantas placas llevan un holograma con su rúbrica (“EHV”).

Al año siguiente, en 1918, nuestro artista contrae matrimonio con Rosa Blanca Crespo, con quien tendrá dos hijas: Magdalena y Rosario. Aunque se recibió de abogado en la antigua Univer-

sidad de Cuenca, jamás ejerció la profesión. Uno de sus trabajos alimenticios fue como profesor de inglés en el Colegio Nacional “Benigno Malo”.

Víctima de una fiebre letal, Emmanuel muere el 1 de diciembre de 1924, a los 29 años. Su lápida en el Cementerio Municipal —un hermo- so relieve en mármol de Luis Mideros—, dice: *Visitatio tua custodibit spiritum meum* (“Tu visita custodia mi espíritu”).

Lúcido y sofisticado, mundano y cosmopolita en su vida y en su obra, no cabe duda que Emmanuel Honorato es el primer artista cuencano verdaderamente moderno, el primer contemporáneo de su tiempo; pero es además, nuestro primer modernista.

Para empezar —y por ahora— debemos destacar dos aspectos que atañen al personaje real: el dandismo y la bohemia.

Con sus sombreros cordobeses y sus boinas inglesas —a las que imprime un toque casual—, Emmanuel encarna el tipo de *dandy* que no pretende hacer de su vestimenta una ostentación de excentricidad, sino más bien la manifestación de su diferencia frente al adocenamiento que impone la sociedad burguesa, tal cual postulaba Baudelaire como paradigma del dandismo⁷.

La bohemia se expresa en la celebración y vivencia extrema de los sentidos, que encuentra su apoteosis en los “paraísos artifi- ciales”. Adoptando e inventando vicios (ajeno, morfina, cloral o el legendario “piróphano” —una pastilla de éter disuelta en aguar- diente— iniciativa alucinógena de Emmanuel Honorato), nues- tro personaje parece prolongar aquel mandato que Baudelaire consigna en sus *Petits poèmes en prose*: “Hay que estar siempre ebrio [...]. De vino, de poesía, o de virtud, pero embriagado”.

Así los modernistas pretendieron resolver la insoluble escisión y tensión entre sus ideales y la realidad.



Luis Mideros. Lápida en mármol dedi- cada a Emmanuel Honorato Vázquez (1924). Cementerio Municipal. Cuenca.

EN EL BOSQUE DE LOS SÍMBOLOS

Al parecer, fue el poeta Miguel Moreno quien re- galó la primera cámara de fotos a Emmanuel (un aparato de placa, de 4.5 × 6 cm.), cuando éste tenía apenas doce años. El artista adolescente empieza a plasmar temas familiares (paseos y reuniones; dece- nas de cuadros de amor filial: niños tiernos, padres e hijos, abuelos y nietos); numerosos retratos y autorretratos; las ter- tulias y juergas de *la bohème*; paisajes urbanos y rurales, activi- dades cotidianas de la ciudad (vg: el traslado de una turbina para la planta eléctrica), efemérides cívicas, procesiones religio- sas, escenas campesinas (las fiestas de la cosecha), asuntos a los que volverá una y otra vez.

En una villa con una modernidad todavía incipiente, regida por profundos lazos comunitarios (relaciones familiares, barriales, gremiales), Emmanuel es el *flâneur* que hace de la ciudad su campo de instrucción, que “entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad”⁸; es por un lado el paseante

que se dedica a la caza y recolección de epifanías, y por otro el cronista que levanta actas de los encantos y miserias de la urbe.

Pero donde nuestro artista va a inscribir su diferencia frente a sus colegas y coetáneos es en su visión del cuerpo femenino. Emmanuel convierte a las mujeres de su entorno familiar y afectivo (su hermana, su esposa y su cuñada Filomena, a quienes tantas ocasiones captura en su tránsito doméstico, cotidiano, cuando no emplaza en sugerentes poses —sutilmente provocadoras—, a veces con el dorso desnudo o con escotados vestidos que permiten vislumbrar sus senos), lo que supuso una transgresión escandalosa en la beata y pacata Cuenca de entonces.



Autor no identificado, *Joven con azucenas I y II* (c.1905). Álbum de postales reunidas por María Esther Troya Albornoz. 40 x 24 x 5 cm. Colección privada. Quito.

En otras oportunidades sus modelos —mujeres no identificadas de su ámbito social— asoman rodeadas de dispositivos nítidamente simbólicos: sobresalen por su frecuencia aquellas que comparecen sosteniendo un buqué o detrás de un ramillete de flores (este es un *leitmotiv* de su repertorio iconográfico, su marca de fábrica); alguna otra asoma envuelta en una amapola (planta de virtudes alucinógenas, no olvidemos), otra más con

un mantón de Manila estampado con motivos florales, o posando junto al tronco de un árbol. Hay también una hermosa toma de dos musas junto a un estanque invadido de hojas (tópico modernista) con un surtidor en forma de sileno; una pareja tendida sobre la calcha desgranando mazorcas de maíz; su hermana asiendo un cáliz como la Isolda de la leyenda medieval, y una *vampiresa* sujetando un diminuto muñeco de juguete. Ya se trate de elementos naturales o de artefactos, en ellos se combinan las sugerencias sexuales y sacrílegas propias de la sensibilidad simbolista o decadente, del espíritu *Art Nouveau*. En el bosque de los símbolos, Emmanuel se mueve como un fauno a la busca de las muchachas en flor:

Las analogías entre las flores y el cuerpo femenino tienen una larga historia y participan de la idea de las correspondencias universales, central en el pensamiento modernista, cuya más célebre expresión sin duda constituye el soneto “Correspondences” de Baudelaire, cabe recordar la primera estrofa:

*Es la Naturaleza templo, de cuyas basas
Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
Al cual éstos observan con familiar mirada?*

Es interesante observar que esta ecuación mujeres=flores aparece ilustrada en una revista de la época, en cuyas portadas bajo el lema “Nuestro Jardín” se ofrecen retratos monocromos de distinguidas señoritas de la ciudad en reproducciones desprendibles a modo de *cartes de visite*¹⁰. La mujer es concebida como una especie de buqué o pimpollo ambulante y portátil. El imaginario floral se mece en el aire de la ciudad: ya el poeta Alfonso Moreno Mora —el nombre mayor del modernismo cuencano— acudirá con frecuencia a las flores para metaforizar el cuerpo femenino:

*Tener entre las mías
tus delicadas manos*

*es tener toda una
primavera de nardos:*

*Blancas rosadas, leves
son un ramo de encantos,
un ramo de primores,
un milagroso ramo*¹¹.

Heptasílabos que parecen poner la letra a las imágenes de Emmanuel.

Rodeadas o cubiertas de flores, las mujeres de Emmanuel evocan también los parajes arcádicos, los bosques encantados, los mundos feéricos con sus hadas y hamadriades que atrajeron a los simbolistas, tal cual lo destaca Luís Ma. Todó:

*Además de la teoría, los simbolistas —o al menos algunos de ellos— compartieron con Wagner el gusto por la mitología nórdica y medieval. En el repertorio iconográfico de los poetas del grupo abundan las princesas y los príncipes, los castillos y los bosques brumosos, las hadas, magos y genios de los bosques y los ríos, todo ello como vehículo del universo aristocrático, misterioso o francamente místico que tanto agradó cultivar a los simbolistas*¹².

Si nos apartamos por un momento del plano del contenido para concentrarnos en el plano formal debemos destacar un rasgo estilístico en estos retratos: la recurrencia al enfoque difuminado que traduce con gran eficacia la lección del Impresionismo; se trata siempre de captar la incidencia de la luz sobre el objeto antes que la exacta reproducción de su forma, pues la luz tiende a esfumar sus contornos; de allí la punzante sensualidad, la peculiar reverberación y textura de estas fotos. Este tratamiento plástico, el uso del “objetivo suavizador” —como llamaban sus colegas al peculiar efecto de filtro con el que Emmanuel conseguía esas singulares atmósferas—, adscriben una parte importante de su fotografía a la corriente *pictorialista*.

Surgido como reacción a la fotografía de aficionados, a la difusión masiva de la cámara fotográfica y su sistema de revelado en laboratorios industriales, el *pictorialismo* se desarrolló entre fines del XIX y la década del 20, cuando algunos fotógrafos en Europa y Estados Unidos empiezan a considerarse artífices de imágenes y no de meros documentos. Frente a la fotografía academicista, *naïf* y comercial, los pictorialistas fueron impresores especializados que se valieron de una amplia gama de técnicas, en particular la impresión al platino o a la goma¹³. En su reivindicación de los valores propios del lenguaje fotográfico como medio artístico, acuden con frecuencia al desenfoque o al efecto *fou*. Por eso algunos de sus motivos recurrentes son los días nublados, lluviosos, y en general los paisajes donde los agentes atmosféricos impiden la nitidez de las imágenes, introduciendo la borrosidad en la representación; borrosidad presente también en los retratos. Entre la escena y la cámara muchos autores buscan la intercesión de filtros y pantallas que contribuyen a ese efecto de difuminado o barrido; tampoco les son ajenos los juegos de luces y sombras¹⁴.

El equivalente de esta “lente difusa” podríamos encontrar en los “vidrios de colores” que el mismo Baudelaire reclama a un vidriero ambulante en sus *Petits poèmes en prose*¹⁵, pasaje que cifra la poética del Simbolismo: frente a la transparencia (al vidrio incoloro) se busca la intercesión del artificio retórico para cernir el dato bruto, para suscitar su aparición emboscándolo —“evocándolo” diría Mallarmé— a través de la sugerencia, de la insinuación.

Es muy probable que durante su estadía europea Emmanuel viera la obra de algunos cultores del pictorialismo: James Craig Annan, Clarence White, Heinrich Khün —con quien tiene algunos puntos de contacto— y particularmente los trabajos del francés Robert Demachy, en boga durante el primer lustro del siglo XX, los días de sus correrías madrileñas y parisinas.



Emile Sulpis (grabador), Gustave Moreau (pintor). *Orphée* (1865). Aguafuerte, 67 x 50,5 cm. Casa de la Cultura Ecuatoriana (reserva # de inv. 03-13-08- 0884-1. 7). Quito.

Si volvemos a revisar sus retratos de mujeres, veremos hasta qué punto las coordenadas estéticas del pictorialismo atraviesan su obra: lucen algo desenfocadas, como envueltas en un sutil manto de bruma, dentro de una atmósfera enrarecida que acaso no sea sino el trasunto de cierta incertidumbre e inestabilidad existencial. De este modo Emmanuel traslada al papel fotográfico una de las convicciones estéticas más caras a los simbolistas: la idea de que la belleza se justifica y potencia si está teñida de melancolía. Otra vez es Baudelaire —piedra fundacional de la modernidad artística y del Simbolismo— quien describe con precisión este sentimiento:

*Una cabeza seductora y bella, quiero decir, una cabeza de mujer, es algo que hace soñar a la vez —mas de una forma confusa— en la voluptuosidad y en la tristeza; que comporta una idea de melancolía, de laxitud, incluso de saciedad, pero a la vez una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, que proviniera de privación o desesperanza. El misterio, la añoranza, son también caracteres de lo bello*¹⁶.

No obstante, a diferencia del tenor emocional sombrío y taciturno que acusan buena parte de los modernistas latinoamericanos y sobre todo la poesía de nuestros “decapitados”, para quienes la voluptuosidad suprema reside en el placer de sufrir; hay en Emmanuel Honorato una actitud gozosa y erótica ante el cuerpo, una verdadera *joie de vivre*; el *pathos* melancólico, finisecular es solo una pátina, un efecto retórico (*delectatio morosa*) que resalta —por contraste— la asunción fruitiva de las delicias terrenales. Y este es otro aspecto donde su obra se deslinda de las líneas de fuerza del Modernismo: frente a los dos modelos femeninos que el Simbolismo o el Decadentismo consagran, por un lado la *femme fatale* (“musa venal” o “bella tenebrosa” en la poesía de Baudelaire), la vampiresa mortífera (encarnada en la Salomé de Oscar Wilde), y por otro la lánguida, enfermiza y casta que divulgan los pintores prerrafaelistas. “Era como las fioretti / Del Poverello de Asís, / O cual la ‘Beata Beatriz’ / De Dante Gabriel Rossetti”, dice el poeta guayaquileño Ernesto Noboa y Caamaño¹⁷. Las mujeres de Emmanuel son figuras luminosas, eclosiones primaverales bañadas y penetradas por la luz.

No menos insólitos son los dos desnudos masculinos que se han podido conservar: en ambos vemos a hombres jóvenes retratados de cuerpo entero y de perfil, mirando el río en actitud contemplativa y meditativa, en una postura que recuerda a *El pensador* de Rodin. Aquí, la desnudez viene a ser una metáfora de la fragilidad y caducidad de la condición humana ante el flujo incesante del tiempo encarnado en el río.

Con la actitud de un *voyeur* empedernido, Emmanuel coleccio-na cuellos y hombros femeninos —las partes que se pueden mostrar entonces, ciertamente—, cuando no exuberantes ca-belleras, otropreciado motivo de los simbolistas¹⁸ y uno de los más famosos fetiches baudelaireanos (recuérdese su poema “La Chavelure” y los numerosos pasajes en los que el poeta de *Les fleurs du mal* celebra las melenas de las damas). La hermosa vista estereoscópica de la muchacha peinándose con su holgado y níveo vestido de encajes, que Emmanuel capta en su sensualidad prístina, remarca maravillosamente esta obsesión simbolista.

En definitiva, desde su particular visión y sensibilidad, a través de la fotografía nuestro artista realiza y actualiza algunos *topoi* capitales del imaginario modernista. Espíritu lúdico y festivo, todo hace pensar que Emmanuel Honorato Vázquez fue ade-más un alma bella y espléndida, un alma enamorada del cuerpo.

NOTAS

[[] **Eugenio Lloret Bastidas**, “Luces de bohemia”, en: *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, T. III, Cuenca, Consejo Provincial del Azuay, 1993, pp. 195-197.

[[] **Muerta en 1929**, cinco años después que su hermano, María no sólo fue modelo y cómplice de las correrías artísticas y bohe-mias de Emmanuel, sino poeta y traductora. En 1907 publicó una primorosa versión al español del relato lírico *El paje* y los *lírios*, de Francis Baulf.

[[] **Todo hace pensar que Emmanuel toma este exótico alias del moro Tarfe**, personaje de los romances españoles y moriscos, caballero cortesano (“espejo de los valientes”), fundiéndola con la legendaria figura del Don Juan español. El escritor y psiquia-tra Agustín Cueva Tamariz se ha encargado de establecer la genealogía literaria (Tirso y Zorrilla) y los resortes psíquicos de este seudónimo: “...la psicología del Don Juan español, era, ante todo, una energía triunfal y arrolladora [...]. Y esta era, también, la esencia psicológica de DON JUAN DE TARFE, la expansión triunfal y desordenada de su personalidad –como EXTROVER-SO que era [...]. De aquí que la iconoclastia de DON JUAN DE TARFE se hace evidente ante lo más intocado de su ambiente, amasadamente vertical y austero...” (Agustín Cueva Tamariz, “Psico-análisis de Don Juan de Tarfe”, *El Tres de Noviembre. Órgano de la Municipalidad de Cuenca*, # 92-94 (Cuenca, agosto-octubre de 1943): 414.

[[] **Reproducido en *América Latina. Revista de Unión Latinoame-***

ricana, número especial dedicado a la memoria de Emmanuel Honorato Vázquez, en 1925.

[[] **“Una composición inédita de Emmanuel Honorato Vázquez”, *El Tres de Noviembre. Órgano de la Municipalidad de Cuenca*, #12 (Cuenca, diciembre de 1936): s/p.**

[[] **Este volumen como la casi totalidad del archivo fotográfico y de los manuscritos de Vázquez pertenece a la familia Acosta (Cuenca).**

[[] **Remito al lector a Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, traducción y prólogo de Álvaro Rodríguez Torres, Bogotá, El Áncora Editores, 1995, p. 83.**

[[] **Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 36.**

[[] **Charles Baudelaire, “Correspondencias”, en: *Las flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión, Bogotá, Oveja Negra, 1982, p. 15.**

[[] **Véase ejemplares de la *Revista Morlaquía*, magazine misceláneo dedicado a “Literatura, Deportes, Industria e Información”, cuyo primer número data de enero de 1933.**

[[] **Estrofas iniciales del poema “Corazón de cabrito”, pertene-cientes al poemario *Jardín de invierno*, el título que acredita a Cuenca en el concierto del modernismo ecuatoriano.**

[[] **Lluís Ma. Todó, *El modernismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 16.**

[[] ***El ABC de la foto*, traducción de Fabián Chueca, Hong Kong, Phaidon, 2001, p. 513.**

[[] **Tal es el prestigio del efecto *flo*u, que en un aviso comercial de su estudio, aparecido en la revista *Austral*, en 1922, José Salva-dor Sánchez anuncia que “cuenta con una lente difusa y lámpa-ras eléctricas”. (Véase Felipe Díaz Heredia, *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia fotográfca*, Cuenca, Ilustre Municipalidad de Cuenca, 2009, p. 300).**

[[] **Charles Baudelaire, “El mal vidriero”, en: *Pequeños poemas en prosa / Críticas de arte*, traducción de Enrique Diez-Canedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 22.**

[[] **Charles Baudelaire, *Mi corazón al desnudo y otros poemas ínti-mos*, traducción, prólogo y notas de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Visor, 1995, pp. 24-25.**

[[] **Ernesto Noboa y Caamaño, “Versos de melancolía”, del libro *Romanza de las horas*, en: *Otros modernistas*, introducción de Hernán Rodríguez Castelo, Guayaquil, Clásicos Ariel, s/f, p. 63.**

[[] **Para no abundar en ejemplos basta recordar el famoso preludio *La fille aux cheveux de lin* (*La muchacha de los cabellos de lino*) de Claude Debussy, músico íntimamente allegado a los simbolistas.**

BIBLIOGRAFÍA

El ABC de la foto, traducción de Fabián Chueca, Hong Kong, Phaidon, 2001.

Baudelaire, Charles, “El mal vidriero”, en: *Pequeños poemas en prosa / Críticas de arte*, traducción de Enrique Diez-Canedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

-----, “Correspondencias”, en: *Las flores del mal*, traducción de

Antonio Martínez Sarrión, Bogotá, Oveja Negra, 1982.

-----, *Mi corazón al desnudo y otros poemas íntimos*, traduc-ción, prólogo y notas de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Visor, 1995.

-----, *El pintor de la vida moderna*, traducción y prólogo de Álvaro Rodríguez Torres, Bogotá, El Áncora Editores, 1995.

Cueva Tamariz, Agustín, “Psico-análisis de Don Juan de Tarfe”, en: *El Tres de Noviembre. Órgano de la Municipalidad de Cuenca*, # 92-94 (Cuenca, agosto-octubre de 1943).

Díaz Heredia, Felipe, *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia foto-gráfica*, Cuenca, Ilustre Municipalidad de Cuenca, 2009.

Lloret Bastidas, Eugenio, “Luces de bohemia”, en: *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, T. III, Cuenca, Consejo Provincial del Azuay, 1993.

Noboa y Caamaño, Ernesto, “Versos de melancolía”, del libro *Romanza de las horas*, en: *Otros modernistas*, introducción de Hernán Rodríguez Castelo, Guayaquil, Clásicos Ariel, s/f.

Todó, Lluís Ma., *El modernismo. El nacimiento de la poesía moder-na*, Barcelona, Montesinos, 1987.

VVAA, “Homenaje a Emmanuel Honorato Vázquez”, *América*

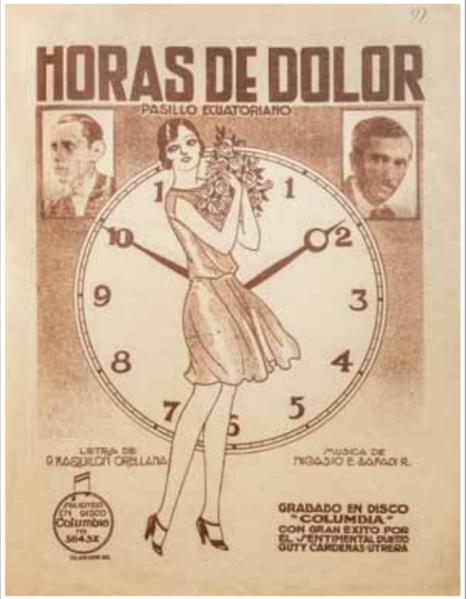
Latina (Cuenca, 1925): 197-260.

Por Juan Mullo Sandoval

En las tres primeras décadas del siglo XX se pro-duce una de las más importantes confluencias culturales en la configuración de una nueva iden-tidad nacional o “alma nacional”. Esta se manifies-ta como una expresividad mestiza a la que se ha denominado Música Nacional Ecuatoriana. Se considera que dicho proyec-to nacional mestizo está ligado a la figura de Eloy Alfaro y la insurgencia liberal. En este nuevo contexto se posibilitó el sur-gimiento de una gran cantidad de géneros y danzas.

En los documentos musicográficos de archivos como los de la Biblioteca de Autores Nacionales (FCAR-BM/G), géneros como el *pasillo*, comienzan a tocarse en la primera década del siglo XX; son obras y compositores que hacia fines de la década de los treinta engrosan con su repertorio los cancioneros. Los más sentidos y destacados ejemplos de *pasillos* se escriben para voz y piano; sobresalen los de Nicasio Safadi (1897-1968): *Álbum Musical Guayaquil*, iniciado con el No. 1 en 1930 y concluido con el No. 6 en los años de 1938-1939.

Cabe destacar que la cultura popular en el contexto de la revolución alfarista, en las dos primeras décadas del siglo XX, influye en los compositores académicos, similar a lo que su-cede con los artistas visuales. La aceptación social del músico laico permite la construcción de un discurso artístico desde lo civil, aspecto que empata con la difusión de las *bandas de música* como una manifestación ciudadana y cosmopolita. Las bandas comienzan a interpretar públicamente los aires nacio-nales con una marcada nota festiva, pero también patriótica,



Portada y contraportada del disco grabado por Columbia *Horas de dolor*, letra de C. Maquilón Orellana, música de Nicario E. Safadi R. Biblio-teca de Autores Nacionales, Fondo Carlos A. Rolando, Biblioteca Municipal, Guayaquil.

aspectos que caracterizan el espíritu liberal. Esto contribuye a la conformación de una música popular republicana diversa, que en ocasiones expresa los momentos de convulsión social y política; desde la *copla*, las décimas populares o los *amarfinos*, hasta otros géneros como *himnos patrióticos*, *marchas militares* o *pasodobles marciales*.

Una naciente clase media y otra popular también asimilaron los clásicos modelos instituidos por los grupos de poder que

ALMA NACIONAL EN LA MÚSICA ECUATORIANA

entre 1870 y 1877. Su reestablecimiento en 1900 se debió al esfuerzo del citado Alfaro, quien lo hizo desde una perspectiva ideológica completamente distinta. La formación académica de músicos con una tendencia forjada en el laicismo y el liberalismo enrumbaron el nacionalismo musical. El italiano Doménico Brescia, director del Conservatorio entre 1904 a 1911, propiciaría la formación de los primeros compositores nacionalistas como Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Francisco Salgado Ayala (1890-1980), discípulos y pioneras figuras de este movimiento. Posteriormente destacarán los nombres de Pedro Traversari (1874-1956), Sixto María Durán (1875-1947), José Ignacio Canelos (1898-1957), y otros. En el proceso de formación académica la influencia italiana fue relevante.

Es interesante señalar que los compositores porteños marcan una notable diferencia ideológica con sus pares de Quito. El historiador Jorge Núñez ubica a un “primer grupo nacionalista” proveniente de la primera fundación del Conservatorio de Música de la capital. En esta se crea una generación de compositores conservadores tales como Aparicio Córdova (184?-1934), Antonio Nieto (1859-1920) y Carlos Amable Ortiz (1859- 1937). En Guayaquil surgen, en cambio, con una tendencia liberal radical, compositores formados algunos en la Sociedad Filantrópica del Guayas, como Casimiro Arellano (1880-1970), Claro José Blacio (1879-1959), Antonio Cabezas (?), Juan Bautista Luces (c.1876-1943), Vicente Blacio (?), entre otros.

De todas maneras, los aires de modernidad y los adelantos tecnológicos de las primeras décadas aportan a una nueva

identidad sonora de la sociedad ecuatoriana. A través de una mayor difusión de la música, el fonógrafo y el disco de pizarra principalmente, parten del desarrollo comercial y el consumo mediático de productos que ofrece la industria global capitalista y actúan como símbolos catalizadores de una sociedad fuertemente diferenciada. Las masas indígenas y demás minorías étnicas montubias o negras estaban al margen de lo que traía esta modernidad. Es evidente, sin embargo, que una confluencia de culturas musicales entra en juego; el jazz norteamericano con el *one step* y el *fox trot*, el *tango* argentino, el corrido mexicano, la *habanera* o la *polka* europea, son insumos culturales que ingresan por vía discográfica a nuestro medio. A pesar del incipiente mercado ecuatoriano, cautivado por los repertorios y estilos musicales internacionales, las casas discográficas nacionales harán grandes esfuerzos por producir sus primeros discos.

En 1930, la presión y competencia comercial hace que empresarios porteños como José Domingo Feraud Guzmán, emprendan lo que para la época fue una odisea, la primera grabación de música ecuatoriana con artistas nacionales. Se la realiza en los estudios Columbia Phonograph Company de New York. El *Dúo Ecuador*, con Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez, graban 38 piezas, entre ellas el conocido pasillo *Guayaquil de mis amores*, de Lauro Dávila y Safadi. En él se escuchan *vales*, *fox*, *one step*, *sarjuanitos*, *jotas*, *pasodobles* y por supuesto *pasillos*, es decir la música de moda de esa época. Parece ser que en 1930 se cierra un ciclo, pero a la vez se abre el camino a nuevos paradigmas sonoros de la nacionalidad. Una evidencia de lo manifestado es el pasillo *Alma lojana* escrito en Cuenca en 1928 y musicalizado en Loja en 1930 por el quiteño Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932), quien muere trágicamente a sus 26 años. Ojeda encarna la desventura romántica pasillera de esa gran década de los 30, espacio histórico prolífico para la música nacional.

<p><i>Géneros musicales en partituras de varios autores desde 1895 a 1939</i></p> <p><i>Biblioteca de Autores Nacionales</i></p> <p><i>Fondo Carlos A. Rolando, Biblioteca Municipal de Guayaquil</i></p>			
1895-1910	1913-1923	1908-1932	1930-1939
<p>Pasodoble, militar y torero.</p> <p>Vals, polka, habanera, gavotta, himno, marcha.</p>	<p>Pasillo, vals, polka, tango, pasodoble, <i>fox trot</i>, <i>one step</i>, chilena, jota, mazurca, yaraví, couple, cuadrilla, habanera.</p>	<p>Pasillo, <i>one step</i>, tango, vals Boston, marcha militar, zamacueca, zapateado, pasodoble, himno escolar, shimmy, fox incaico.</p>	<p>Pasillo, <i>one step</i>, vals criollo, aire típico, <i>fox trot</i>, marcha, amorfino, serenata, nocturno.</p>

BIBLIOGRAFÍA

Andrango-Walker, Catalina, “La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 13, #25 (México, 2011):108-125. http://institucional.us.es/araucaria/hro25/monogr25_4.pdf

Ayala Mora, Enrique, *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993.

Guevara, Gerardo, *Vamos a cantar, cancionero popular*, Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, Quito, 1992.

Guerrero, Pablo, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, T.II, Quito, CONMUSICA, 2004-2005.

-----, *Memoria musical del Ecuador* (<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/01>).

Guerrero, Pablo y Juan Mullo, *El pasillo en Quito*, Documentos No. 6, Quito, Museo de la Ciudad, 2005.

Mullo Sandoval, Juan, *Música patrimonial del Ecuador*, Quito, Ministerio de Cultura / Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), 2009.

-----, *Ensayos del nacionalismo musical ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2009. (En proceso de publicación)

Núñez, Jorge, “El nacionalismo musical en el Ecuador”, documento inédito, Quito, 2 de agosto del 2000.

Pro Meneses, Alejandro, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1997.



LA URBE TOMADA

VISIONES APOCALÍPTICAS DE VÍCTOR MIDEROS EN QUITO

Patricio Feijóo Arévalo
Casandra Sabag Hillen

INTRODUCCIÓN

Hace más de cuatro años inició el proyecto “Alma mía”, entonces sin nombre de pila. Esto nos obligó a volver nuestra mirada al proceso de ingreso del Ecuador a la modernidad y la producción artística y arquitectónica que se dio. En un primer momento, al revisar los artistas que actuaron en el período, relució con fuerza el de Víctor Mideros. El entusiasmo inicial se transformó en desconcierto. Tomó tiempo asimilar que estas poderosas y crípticas imágenes miderianas podían ser leídas como una transcripción simbólica de aquello que sin duda sentían los hombres y mujeres que vivieron el cambio de siglo. La ciudad franciscana, de profunda tradición mariana y cuya cotidianidad estaba dictada mayormente por un calendario litúrgico, entró en crisis y empezó a conectarse más rápidamente con el resto del mundo y por extensión, el intentar transformarse en una metrópoli moderna. Un nuevo dios había llegado para quedarse; el capital empezó a regir las dinámicas sociales de los quiteños y por ende su forma de concebir el mundo.

Mas, ¿que tenían aquellas representaciones que, si bien hacían gala de la técnica y el dominio cromático del artista, se podrían leer como simples ilustraciones bíblicas? Había mucho más detrás de aquellas imágenes religiosas; existía un hombre que supo responder a las incertidumbres de su época; existían unos ciudadanos que cabalgaban entre un prolongado religiosismo barroco y nuevos retos espirituales, una ciudad que debía sumarse a procesos globales. En suma, existía un capital simbólico que debía ser reactivado.

Para entonces, la investigación curatorial de *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador. 1900-1930*, había arrancado. Se buscaron las evidencias de la mano de Mideros por toda la ciudad. Además de las colecciones privadas, las reservas de los museos y la colección extraordinaria de la Casa-Museo María

Augusta Urrutia, gran parte de la obra de Mideros tenía como principal repositorio a la misma ciudad de Quito. Estas imágenes continuaban en su emplazamiento original, en contacto con el público, aún vigentes en el imaginario de los ciudadanos. Entonces se asumió el reto de descifrar un discurso visual tan particular y su relación con la urbe; de cómo esta relación simbiótica se convirtió en una marca, una identidad y espiritualidad locales, que nos interpelan hasta el presente.

En consecuencia, este ensayo intenta contribuir a la relectura de la obra de Víctor Mideros, no solo como parte de los discursos de arte religioso y místico inscritos en el proceso de modernidad en Ecuador a principios del siglo XX, sino como una obra poderosa inmersa en las intensas pugnas, que desde el pensamiento cultural liberal y conservador de la época, replantearían el sentido y la función del arte moderno. Gracias a una “toma simbólica” de la ciudad de Quito¹ a través del posicionamiento *in situ* de su obra y alineada discursivamente con ciertos sectores aristocráticos y religiosos, se visibiliza una demanda sociocultural que anuncia nuevas dinámicas dentro de la urbe: el mecenazgo en la modernidad, la construcción de figuras heroicas y las visiones apocalípticas como respuesta a dicho proceso modernizador. Además, nos permite entender al arte moderno en el Ecuador como un espacio en el que se desarrollaron nuevos motivos y formas de representación civil y religiosa que vislumbran a la ciudad como una estructura receptora compleja en la que se emplazaron nuevas visualidades que influenciarían la construcción imagógica de la nación ecuatoriana. Dicha construcción de un nuevo imaginario se cruzó inevitablemente con proyectos de actualización o renovación de íconos religiosos, generados por las crisis de poder que le significaron las reformas liberales a la Iglesia y a las órdenes, principalmente a las que tenían especial injerencia en la educación de los ciudadanos, como la orden jesuita.

El proyecto jesuita y su política pedagógica resultarían determinantes para el direccionamiento de la obra de Mideros, de

su discurso visual anclado en los *interiores* de un Quito moderno. Este *vestimiento simbólico* de espacios emblemáticos de la urbe posiblemente tuvo como finalidad la configuración del *interior* de los ciudadanos modernos, la configuración de una espiritualidad moderna, que permitiría a la Iglesia Católica recuperar el espacio perdido, pero sobre todo re-definir su rol y posicionarse ideológicamente en la comunidad dentro del nuevo paradigma de la modernidad.

NUEVOS ARTISTAS MODERNOS, ESTUDIANTES Y VIAJEROS

Víctor Mideros², ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Quito en 1913. Esta había adquirido su prestigio por la renovada planta de maestros extranjeros como Raúl María Pereira, profesor de pintura; León Camarero, de colorido y composición, y Paul Bar, de dibujo. El Ministro Luis Dillon en su informe del 30 de marzo de 1913, señaló el éxito obtenido en esta institución de enseñanza artística. Al año siguiente, Mideros participó de las exposiciones anuales de la Escuela, y ganó sus primeros premios, junto a José Yépez y Enrique Gómez Jurado en la categoría de *Pintura de Figura Humana*.

Durante estos florecientes años de la Escuela, la formación tenía aún un enfoque academicista, como se advierte por las categorizaciones para los premios y salones, e incluso por las nomenclaturas de las materias impartidas. En consecuencia, persistía la clasificación de temas y el adiestramiento de los artistas para producir obra dentro de estas categorías. En contraste, hubo una expresa acogida de las tendencias universalizantes del arte moderno en torno a las inquietudes propias de los artistas locales³.

Uno de los cambios sustanciales que dejaron ver la apertura hacia el arte moderno y el aprendizaje de la técnica es, sin duda, haber pasado de la copia de modelos importados exhibidos a los estudiantes, a la decisión de Paul Bar de obligar a sus estudiantes a pintar al aire libre, al más puro estilo de los estudios a *plein air*, realizados por los impresionistas. Vemos aquí un claro ejemplo de cómo las primeras vanguardias artísticas llegaban a los artistas ecuatorianos en formación, quienes utilizaban la técnica aprendida para desarrollar obras de características únicas en torno al paisaje andino. Con ello, participaban directamente de la construcción de imágenes que apelaban a la identidad ecuatoriana, en las cuales el territorio sería el eje central. Trinidad Pérez en su tesis doctoral amplía y profundiza en torno a las gestiones diversas de esta Escuela reorganizada a principios de siglo y puntal, como ella señala, en la conformación de un arte moderno.

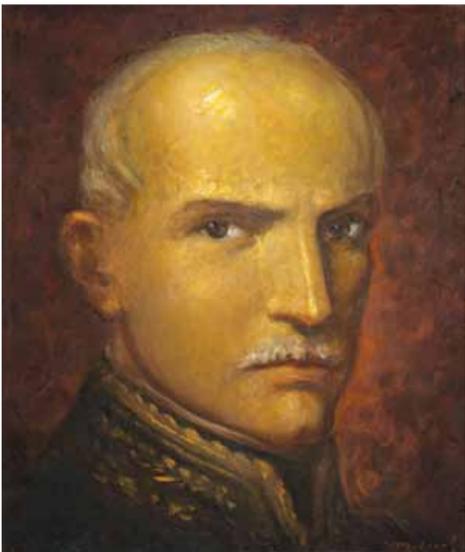
Si bien Víctor Mideros ha sido reseñado ampliamente como un pintor de temas religiosos de corte apocalíptico, cabe señalar sus breves acercamientos a otras temáticas, íntimamente ligadas a su formación y al contexto de modernidad en el que se sucedieron. La reorganización de la Escuela se da cuando en Ecuador madura una "conciencia de lo universal autóctono que distingue a las modernidades latinoamericanas, inflamando el discurso cultural en su doble afán: cosmopolita y ansioso de arraigo"⁴. Este aspecto se puede constatar en la obra temprana de Mideros; la relectura del paisaje andino con una propuesta de color totalmente nueva y muy cercana al Impresionismo, como en el caso del paisaje *Indilana (cat #.....)*, y quizás más directamente en su trabajo relativo al indígena. En estos cuadros Mideros nos muestra, como artista moderno, su interés por experimentar con la estética del indio: sus colores, su vestimenta, etc. El modelo de arraigo que, a lo largo del siglo pasado, "cimentó todo tipo de representaciones, desde aquella que simplemente toma motivos populares y elementos étnicos, hasta notables experimentos estéticos concentrados en la tarea de revertir al legado formal de las vanguardias, en

cauces expresivos para nuestras especificidades expresivas"⁵. Estos aspectos se evidencian mejor al tratar temas indígenas más que paisajísticos. Representa a grupos indígenas, salasacas o sámbizas, ejecutando melodías y ceremonias indias como el *yaraví* o la fiesta del *Inti Raimi*. La figura del indio en la propuesta visual del artista se muestra estilizada, los ropajes geometrizados, los fondos simplificados a planos de color; se evidencia una fuerte influencia del Impresionismo y del *Art Nouveau*; pero, sobre todo, es clara la adopción de motivos y temáticas autóctonas que hacen alusión a una identidad ecuatoriana, vista desde grupos hegemónicos que seguían considerando a los pueblos originarios como subalternos. Entonces, si bien Mideros, en cierto sentido, visibilizó y dio un lugar al indígena, dichas representaciones no cuestionaban su posición social o política; y más bien estas imágenes circulaban "cómodamente" entre la aristocracia, en los salones de arte, como representaciones visuales del mencionado universalismo autóctono.

Más adelante, Mideros obtuvo, en 1915, la medalla de oro en la Exposición Nacional de Arte realizada en Quito. En 1917 ganó el recientemente instituido premio Mariano Aguilera; el primer galardón de cuatro (1917, 1924, 1927 y 1932)⁶. Seguramente debido al reconocimiento anterior; al año siguiente recibirá un encargo que sería crucial para su carrera, el presidente Alfredo Baquerizo Moreno le encomendó realizar el retrato de su hija mayor oficializándose así el reconocimiento al pintor:

Entablada una buena amistad, Baquerizo Moreno le otorgó el nombramiento de Canciller del consulado ecuatoriano en Roma en 1919, lo que le permitió entrar en contacto con la obra de los grandes maestros de la pintura clásica y le inclinó definitivamente por el arte como forma de vida. Hacia 1924 viajó a Estados Unidos; realizó una exposición en Nueva York, en la Quinta Avenida. Se estableció durante dos años en esta ciudad, en la que pintó murales para el templo del St. Joseph Serafic College de Calicoon⁷. Tras estas enriquecedoras experiencias en el exterior, la figura de Mideros como un artista

cosmopolita empezaba a cobrar forma. El prestigio alcanzado le permitió a su regreso al país ser nombrado director del Museo Nacional de Arte y además profesor de historia del arte, de anatomía artística y de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la cual también llegó a dirigir. Inserto en los círculos artísticos nacionales y con una fama cuidadosamente construida, iniciaría un proceso de posicionamiento de su propuesta visual más potente, que además de una policromía y una técnica novedosas, se centró en la temática apocalíptica y la revitalización de íconos nacionales.



Víctor Mideros. *Gabriel García Moreno* (c.1930-1940). Óleo sobre lienzo, 102 x 91,5 cm. Casa Museo María Augusta Urrutia. Quito.

MIDEROS Y LA MODERNIDAD QUITENA

El cambio de siglo resultó un proceso que sin duda significó para muchos latinoamericanos una ruta que atenuaba la crisis civilizatoria hacia una nueva humanidad "moderna", ya sea por las recientes tendencias de corte cosmopolita o internacional o por la interpretación de la realidad nacional. En este contexto de tradición y ruptura es posible poner a discusión la ideología totalitaria y de radical desavenencia con la que se ha caracterizado comúnmente a la producción simbólica del arte moderno ecuatoriano, y comprenderla más bien como un signo de intercambio entre el pasado y el fundamento de la innovación⁸.

Así, el arte moderno y las vanguardias latinoamericanas no solo deben entenderse como apropiaciones ingenuas de referentes europeos, sino considerarse como procesos complejos para la cimentación de nacionalismos y el establecimiento de una identidad artística propia. Sin embargo, en casos como el del arte moderno en Ecuador⁹, los discursos históricos han privilegiado, por ejemplo, episodios del arte vinculados al Indigenismo, exaltando a figuras como Camilo Egas, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Tal vez este privilegio del Indigenismo como referente principal del arte ecuatoriano del siglo XX se deba al contexto político liberal en el cual tuvo lugar; si anotamos que al liberalismo le sucedió el socialismo de fondo marxista, los movimientos artísticos que no presentaban un contenido político, en referencia a las luchas sociales, no tenían cabida. El padre José María Vargas habla de una crisis del arte religioso a finales del siglo XIX e inicios del XX debido a la encrucijada del espíritu de innovación vanguardista, liberal y emancipador; de avances tecnológicos (la llegada del ferrocarril o la implementación de la luz eléctrica), del proceso de secularización y de la orientación laicista de la educación, incluida la artística.

Esta indiferencia religiosa que traía consigo el contexto liberal, sumado al subjetivismo e individualismo exacerbados, característicos del individuo moderno, restaron interés en los artistas por el tema religioso¹⁰. Mideros, sin embargo, en congruencia con sus ideales religiosos, se desenvolvería en una esfera pública cercana a la corriente conservadora y protectora de la Iglesia Católica en la ciudad de Quito¹¹.

Su particular estilo pictórico y la reputación ganada debido a los consecutivos premios nacionales Mariano Aguilera, ofrecieron al pintor un público inusitado dentro del círculo social modernista, como lo demuestran los trabajos realizados en conjunto con Gonzalo Zaldumbide¹² o los elogios a su obra que la equiparan con el pensamiento de Enrique Rodó¹³, figura clave del modernismo latinoamericano.

La modernidad traería consigo un sentimiento paradójico de "decadencia", una sensación de vivir la declinación de la civilización occidental. Progreso y apocalipsis son las caras de una misma moneda. Como respuesta surgió una postura esperanzadora alrededor de un nuevo mundo resultante de la catástrofe de la modernidad. Este contexto obligó a la Iglesia Católica a proponer diferentes estrategias para revertir los resultados de un estado liberal y secular y de esta manera atraer nuevamente a los creyentes¹⁴. Particularmente, los jesuitas inquirieron una postura metafórica, mirando a la modernidad como una suerte de apocalipsis para el catolicismo, cargado de "nuevas espiritualidades modernas", pero al mismo tiempo una oportunidad para reivindicar al ciudadano católico en el mundo moderno. Para este propósito también era necesario renovar la visualidad religiosa colonial¹⁵.

Las dicotomías de la modernidad fueron enfrentadas por estilos vanguardistas como el Decadentismo y el Simbolismo. Este último, a través de la experimentación formal, alcanzó una nueva expresividad. Jean Moreás, autor de su Manifiesto de 1886, da cuenta de la exploración plástica en las proximidades del yo,



Víctor Mideros. *Octavo arcángel del Apocalipsis*. Serie de los "Arcángeles" (1932). Óleo sobre lienzo. 600 x 150 cm. Sacristía de la Iglesia de la Merced. Quito.



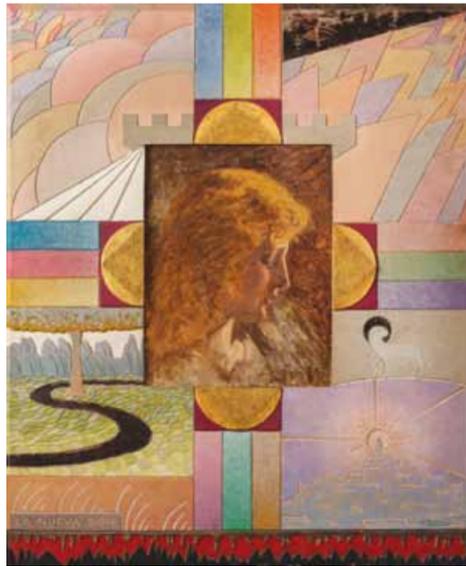
Luis Ruiz. *Capilla absidal del Santísimo dedicada a Nuestro Divino Redentor Sacramentado*. 1932 aprox. (año de creación de la capilla). Pintura Mural. 550 x 450 cm. Iglesia de la Merced. Quito. P. Coronel acudió al señor Luis Ruiz decorador de fama nacional, quien procedió a decorar los muros iniciando por la bóveda con "motivos eucarísticos" del libro Proaño, Luis, *La merced arte e historia*, E.C, Quito, 1989, pág. 192. Según las observaciones realizadas la técnica pictórica de esta capilla no corresponde a un papel tapiz, sino a una pintura mural, la cual por el brillo y textura visual pudo haber sido retocada con alguna técnica grasa, como el óleo o bien un temple graso o mixto. Sin embargo esto debería ser analizado por un restaurador.

de un pasado medieval y de una visión religiosa alrededor de nuevos modos de representación. Víctor Mideros desarrollaría esta postura sobre su trabajo pictórico religioso, y retomaría no solo elementos expresivos y visuales, sino también la posibilidad de estrechar la experimentación formal hacia el desarrollo de las temáticas venidas del Nuevo Testamento, en especial el Apocalipsis, y de la corriente milenarista¹⁶.

Esto le permitió al artista una profunda relación de empatía con los jesuitas. Las implicaciones que existen entre su obra y esta orden pueden explicarse a través de diversas vías. Por un lado, la hegemonía de los jesuitas sobre ciertos espacios urbanos de Quito se pone de manifiesto en los recintos emblemáticos que acogen la obra de Víctor Mideros como el convento del Carmen Alto, la Casa-Museo María Augusta Urrutia y la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, entre otros. En este sentido, la ciudad se transforma en un “dispositivo pedagógico”¹⁷ para los ciudadanos y también en una “ciudad museo”, como se la plantea desde una perspectiva alineada con la corriente hispanista¹⁸. Arístide Sartorio, maestro simbolista de Mideros, en una carta dirigida al ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador de 1924 expresaría como: “Las iglesias y los monasterios son el *substratum* de la sociabilidad sudamericana, desarrollados a través de siglos de secreta transformación (...) en ellos el espíritu ha creado una expresión elocuentemente católica que limita una transformación del cristianismo”¹⁹. Mideros abraza esta visión de la ciudad-museo como una vasta plataforma de difusión de sus principios epistemológicos y estéticos.

Dentro de la colección que alberga la Casa Museo María Augusta Urrutia²⁰, principal mecenas del pintor, se encuentran una serie de cuadros transversalizados por la figura de la “nueva ciudad prometida”: *la Nueva Jerusalem* o *Nueva Sión*. En el Nuevo Testamento, específicamente en la cuarta y última parte del Apocalipsis, se construye de manera conclusiva esta imagen citadina. En el capítulo 21, por ejemplo, se describe una nueva creación: nuevos cielos, nueva tierra, *la Nueva Jerusalem*. En el

cuadro alegórico que pinta Mideros, *La prometida*, una figura femenina vestida nupcialmente que representa a la “nueva ciudad”, como lo indica el Apocalipsis: “Y yo Juan vi la santa ciudad, la nueva Jerusalem, descender del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido”²¹. Detrás de esta figura aparece la silueta de los muros o fortalezas que corresponden a la *Nueva Jerusalem*, éstos simbolizan la seguridad eterna del creyente en la presencia de Dios. Dicha imagen, trasladada al contexto social de Quito a inicios del siglo XX, podría leerse como una metáfora del ideal de ciudad promulgado desde los grupos de poder; una ciudad civilizada y ordenada. Para lograr este objetivo se pusieron en marcha procesos de higienización que incluían comedores para mendigos, hogares para huérfanos y demás dispositivos de saneamiento y control, propuestos desde el concepto de caridad y beneficencia, direccionados especialmente a los indígenas y las clases populares²².



Victor Mideros. *La Nueva Sión [y retrato de María Augusta Urrutia]* (c.1930). Óleo sobre madera en bajo relieve, 80 x 66 cm. Casa Museo María Augusta Urrutia. Quito.

Otra de las estrategias de construcción del ideal de ciudad y ciudadanos modernos, desde la Iglesia Católica, fue —como señalamos anteriormente— la actualización de la visualidad religiosa a manera de respuesta a la arremetida liberal que amenazaba prácticamente con borrar el papel que ésta había tenido en los procesos históricos nacionales. Por citar un ejemplo, la figura de los exvotos, representaciones pictóricas de gratitud por milagros recibidos, es presentada por Mideros poniendo énfasis en la intercesión de la Virgen de la Merced en acontecimientos históricos claves. La figura de la Virgen en este caso sirve de vehículo para reincorporar y visibilizar a la religión en la historia oficial del Ecuador, como podemos observar en el cuadro alusivo a la Batalla del Pichincha en 1822. En esta serie votiva inaugurada en 1937, en la cual se realiza un sincrónico recorrido histórico de la relación de la Virgen con la ciudad, Mideros trastoca la dimensión *individual* del exvoto, proponiendo una *colectiva*. Ya no se trata de un agradecimiento privado y particular, sino que representa la gratitud mancomunada de los ciudadanos de Quito. Lo que al pintor le interesa es el vínculo devocional entre los ciudadanos modernos y la Virgen de la Merced, sin pretender una representación documental y fiel a los hechos. Esto se hace evidente en la no correspondencia histórica de los atavíos, de la arquitectura y de ciertos elementos que más bien pertenecen al Quito moderno y no a los siglos en los cuales sucedieron los acontecimientos narrados²³.

Como parte de este programa de reposicionamiento de la Iglesia en el escenario moderno, la Capilla de Sucre, en la Catedral Metropolitana de Quito, decorada por los hermanos Mideros, da cuenta de las relaciones estratégicas que establece la Iglesia con el sector militar. Se reconstruye la figura heroica del Mariscal y la posicionan en el templo más importante de la ciudad. En este caso la propuesta visual de los Mideros se ubica en un espacio revestido de solemnidad debido a la pomposa y mediática disposición de los restos de Sucre el 28 de agosto de 1932²⁴, tras un prolongado y discutido proceso por su ubicación e identificación. Esta Capilla les aseguraba a los hermanos, en



Victor Mideros. *La victoria / El día* (1932). Pintura mural y relieves alegóricos por Luis Mideros. Capilla de Sucre, Catedral Primada. Quito.

especial a Víctor, y a su proyecto visual, un público clave; por un lado, la visitarían estadistas, políticos y militares y, por el otro, un público más numeroso y diverso, al ser éste un lugar de encuentro obligado para nacionales y extranjeros.

De los cuatro murales simbolistas y algunos trabajos de relieve de su hermano Luis, resalta el mural alegórico denominado *La victoria* o *El día*. En este se hace notoria la influencia directa del que Sartorio realiza en Roma entre 1908-1912²⁵, debido a la coincidencia compositiva que ubica las alegorías femeninas al centro, en una disposición similar. Mideros distingue su trabajo incluyendo figuras de la iconografía cívica nacional: el cóndor:

De la misma manera operó la revitalización de íconos religiosos dentro del imaginario urbano para la recuperación de fieles, como el caso Mariana de Jesús. Víctor Mideros concibe su proyecto —al que podríamos llamar una verdadera actualización del ícono nacional que representa la santa— en el año de 1924²⁶. Además de ser reconocida públicamente



Victor Mideros. *La noche* (1932). Pintura mural y relieves alegóricos por Luis Mideros. Capilla de Sucre, Catedral Primada. Quito.

en la época mediante la figura de un exvoto, la serie de Santa Mariana de Jesús representa un ejemplo claro de revitalización iconográfica frente a la imagen republicana de corte costumbrista²⁷. Tradicionalmente, durante el siglo XIX se había vuelto a representar a la beata en su condición humana y en situaciones cotidianas; Mideros, en cambio, decide centrarse en la santa como una figura ya no terrenal sino mística, un símbolo que resultaba el vehículo perfecto para la manifestación de principios y hechos no corpóreos antes no abordados. El emplazamiento de los cuadros tampoco es inocente, la obra fue realizada expresamente para el locutorio y la portería del convento, ambos se caracterizan por ser los únicos espacios de contacto de los fieles con el monasterio. De esta manera, Mideros garantiza un público cautivo; por un lado, la aristocracia quiteña vinculada familiarmente a las carmelitas para quienes presenta murales simbolistas de la vida de Mariana mucho más crípticos en los cuales despliega una serie de metáforas visuales como en el lienzo titulado *Mariana en el jardín*, que muestra la figura tripartita de

Mariana de Jesús quien viste una túnica de color verde y la impureza encarnada en dos cerdos y una serpiente que en la iconografía religiosa representan al demonio, y por otro, los grupos desprotegidos que buscaban en el convento, cobijo y alimento. De esta manera, Mariana de Jesús, como símbolo, se convertía en un nuevo modelo de santidad y perfección.

EL SIMBOLISMO Y MIDEROS

En base a este breve recorrido por el contexto político y parte de la obra pública, Mideros ha sido identificado por varios autores como un pintor solitario de temática religiosa-mística, adscrito al movimiento simbolista. En primer lugar, un análisis formal de su obra nos deja ver múltiples características que lo vinculan al modernismo, como son el uso del color simbólico, al asignar, por ejemplo, a cada arcángel del apocalipsis un color específico. Al mismo tiempo, el uso de una imprimatura incipiente sobre el soporte de la pintura, comúnmente lienzos de urdimbre seminística de algodón y yute²⁸, ofrece una textura visual y matérica que enfatiza las cualidades tímbricas del color; sumado al tratamiento de yuxtaposición de pinceladas, muy alejada de la técnica del *sfumato* utilizada comunmente en la pintura del siglo XIX. Además, complementa su obra pictórica con el diseño modernista y del *Art Deco* de algunos de los marcos; en ellos se observa un estilo austero, sin ornamentos barrocos, sobre los cuales se extendía la narrativa visual, como *La Nueva Sión* o el *Retrato de María Augusta Urrutia*²⁹, en la que sobre la moldura aparecen en bajo relieve símbolos apocalípticos. Una excepción a esta extensión de la obra hacia el marco son las series *Los Dolores de la Virgen* y *Los Milagros de la Virgen* (1933), ubicadas en la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, que se emplazan en sendos marcos neobarrocos elaborados específicamente para ésta.

La obra de Mideros presenta también paralelismos temáticos con el Simbolismo europeo. Este movimiento consideraba que el arte de las antiguas culturas era simbólico y muchos modernos simbolistas se refugiaron en el gnosticismo, el hermetismo y las ciencias ocultas. En el caso de Víctor Mideros, se le ha reconocido un interés particular por el milenarismo y el misticismo religioso; de la misma forma que los simbolistas europeos centraban su atención en la antigua Alejandría, donde las culturas egipcias, griegas, judía e incluso india entraron en fecundo contacto. De Mideros se ha dicho —en ocasiones en tono de crítica o reproche— que “judaizó” su iconografía, puesto que utiliza como referencia el *Libro de Enoc*, texto de temática apocalíptica perteneciente a la corriente de la apocalíptica judía³⁰.

El Apocalipsis fungió como fuente de inspiración para muchos simbolistas, William Blake por citar solo uno. Otros temas bíblicos también fueron emblemáticos para la producción artística simbolista, como la figura de Salomé, de la cual existen versiones del inglés Aubrey Beardsley, del austriaco Gustav Klimt, del francés Gustave-Moreau, y que fuera igualmente interpretada por Mideros. Aunque Víctor Mideros no encajó completamente en el papel de artista excéntrico y bohemio, que evade y rechaza el mundo moderno, en la figura popularizada por los modernistas, su propuesta conjuga al Apocalipsis y el milenarismo, también como una reacción, como una respuesta más bien espiritual a la arremetida del progreso y la modernidad.

Finalmente, para efectos de este ensayo, una de las preocupaciones centrales de los discursos modernistas es, en definitiva, la urbe o la ciudad moderna. Mideros reflexiona en torno a esta a través de las ideas de *la Nueva Sión* o la ciudad prometida, como ya se ha señalado en párrafos anteriores. Pero si se profundizan las estrategias de difusión de su trabajo a una escala mayor, además del posicionamiento físico de sus obras en el centro religioso, político y comercial de la ciudad de Quito, se vislumbra un interés por reconocer al espacio urbano quiteño como un gran ente unificador; no solamente de los ciudadanos



Victor Mideros. *La creación del Hombre* (c.1940). Óleo sobre yute, 134 x 181 cm. Museo Remigio Crespo Toral. Cuenca.

modernos quiteños de todas las clases sociales, sino de toda la Iglesia hispanoamericana.

El jesuita Athom Bileham, en *Visiones del Apocalipsis*³¹, obra ilustrada por Mideros, desarrolla desde la doctrina cristiana una tesis analógica entre la antigua ciudad de *Filadelfia* y la ciudad de Quito. *Filadelfia* —recuerda— era la más joven de las siete iglesias que se describen en el Apocalipsis. Fue fundada en el siglo II A.C., al sur de la ciudad de Pérgamo; ubicada en una zona volcánica amenazada por terremotos. Por su parte, la “iglesia” de *Filadelfia* fue considerada como un símbolo de la *era eclesiástica*, es decir un período de tiempo específico en el desarrollo de las misiones y que en la que —de acuerdo a las escrituras apocalípticas—³², se viviría una época exenta de advertencias divinas, un momento pleno de vitalidad. En el marco de la modernidad, podría entenderse esta idea como el fin del Apocalipsis. La analogía entre la ciudad antigua griega y la andina, no sólo se debe a sus semejanzas geográficas, sino a otros vínculos simbólicos esbozados por Bileham: su posición geopolítica (ambas ubicadas en medio de varios centros de poder; que en el caso de Latinoamérica, el autor señala a México y Argentina); al reinado del rey Sol (en

referencia a la cultura Inca) y a la destacada labor que hicieran los misioneros en ellas. Estos elementos, desde los escritos del jesuita, harían pensar metafóricamente a Quito como la *Ciudad Prometida*; como el centro de la hermandad hispanoamericana. *Philadelphos*, significa amor fraternal “de los pueblos nacidos de la misma estirpe y que aspiran a mantener entre sí una verdadera unión fraterna”³³. Bileham, lanza su deseo de convertir a Quito en la *Nueva Filadelfia*, urbe en la que exista una unión fraternal entre todos los cristianos.

Esta reflexión del jesuita problemente suscitó el interés de Mideros no solo por crear una obra tan peculiar sino por difundirla en diversos emplazamientos emblemáticos de Quito, y así construir un público heterogéneo. Llegar con su propuesta a la mayor cantidad de fieles posible, enmarcado en la idea de unión fraternal entre todos los cristianos. Si leemos sus lienzos superficialmente, podría pensarse que debido al hermetismo para interpretar los complejos pasajes del Apocalipsis, ésta debió haber estado destinada a ciertos círculos cultos que contaban con una debida preparación bíblica. Sin embargo, el propio movimiento simbolista al que se pertenecía, se esfuerza

por consolidar procesos que se apoyan en la masa, que son involuntarios y de largo tiempo inconscientes, “aun cuando la voluntad colectiva y los decretos del poder han sido siempre capaces de influirla”³⁴. Si bien no son representaciones de lectura rápida, contienen elementos que cumplen este papel de íconos inmersos en el imaginario colectivo de los quiteños.

El carácter colectivo del símbolo y la base comunitaria que define al arte religioso nos llevan a pensar que un público sin instrucción era de igual interés para el artista. El que Mideros realice una toma simbólica de la ciudad, utilizando íconos como el de Mariana de Jesús (protectora de la ciudad de Quito desde el siglo XVII) o el Mariscal Antonio José de Sucre (una nueva imagen heroica en construcción), contribuirá al programa de edificación del nuevo imaginario heroico, político e histórico inscrito en la agenda liberal de las nuevas repúblicas modernas, del cual la Iglesia de muchas maneras también fue agente activo. Para ello necesitaba no sólo de la elite conservadora, sino de un espectro social mucho más amplio que amalgamara un pensamiento religioso-nacionalista en tiempos modernos de profundo individualismo.

*El símbolo había sido en aquel tiempo el aglutinante de la comunidad, puesta a prueba por los avatares del destino. La revolución industrial finalmente, que había desarraigado de su entorno rural a una masa considerable de hombres y mujeres para hacer de ellos un proletariado de individuos atomizados, había trastocado todas las prioridades*³⁵.

La pintura simbolista de Mideros se muestra como un discurso visual que denota un anhelo de reforma, que condena los procesos políticos y sociales que dejan de lado la dimensión espiritual y mística, fundamentales en la identidad cultural de los individuos. Antes que un acertijo dirigido a religiosos y clases altas, proyecta su obra con una visión unificadora, en una época pensada como el fin. Su producción apela a la constitución de una espiritualidad moderna, capaz de subsistir en un orden social y espacial totalmente nuevo, resistiendo la transmutación de los valores tradicionales



Victor Mideros. *Mil años* (c.1940). Óleo sobre lienzo, 70 x 71 cm. Colección MLR.



Luis Mideros. *Lápida de Matilde Rosales de Peralta* (1935). Mármol. Cementerio de San Diego. Quito.

NOTAS

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

¹ Esta hipótesis fue desarrollada por Alexandra Kennedy Troya en el marco de la investigación curatorial para la exhibición *Alma mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador. 1900-1930*. Uno de los autores de este ensayo, Patricio Feijóo Arévalo, fue auxiliar de investigación en la curaduría nacional de este proyecto.

² Víctor Mideros nació en San Antonio de Ibarra en 1888. Desde pequeño mostró talento para el arte, específicamente para el dibujo. En el año de 1906 viajó a Quito para realizar sus estudios superiores en la Facultad de Medicina y en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Creada a finales del siglo XIX por el presidente Gabriel García Moreno, la Escuela de Bellas Artes sería su primer acercamiento formal al arte, con un corpus docente que incluía a los artistas quiteños Antonio Salas, Joaquín Pinto y Juan Manosalvas. Hacia 1906 existía ya una necesidad de renovación de la Escuela, la cual, según José María Vargas, “obligó a echar mano de un recurso, que se convirtió en factor nuevo para el movimiento artístico ecuatoriano”, establecer contactos y relaciones con profesores en Europa que trajeran a la capital las últimas corrientes artísticas y, por otro lado, el envío de becarios a centros de estudio europeos con la misma finalidad. A pesar de que Vargas no lo menciona, José Gabriel Navarro sería una de las figuras clave en este proceso de modernización de la Escuela. Véase José María Vargas, “El arte ecuatoriano en el siglo XX”, en: *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, pp. 489-516.

³ Lupe Álvarez y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, catálogo de exposición, Madrid, SEACEX, 2007, p.53.

⁴ Ibid.

⁵ Lupe Álvarez, *Umbrales del arte en el Ecuador*, catálogo de exposición, Guayaquil, Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, Banco Central del Ecuador, 2004, p.35.

⁶ Para conocer el listado cronológico de las premiaciones del Mariano Aguilera, véase: *Mariano retro. Catálogo. 91 años del Salón Mariano Aguilera*, textos de Lenin Oña, Quito, FONSAI, 2010, pp.100 -101.

⁷ Véase: VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937, p.25.

⁸ La “tradición de la ruptura” sería una idea desarrollada por Octavio Paz, que plantea la gran paradoja de la continuidad entre la colonia y la modernidad latinoamericana. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral,1987.

⁹ Bolívar Echeverría explica la inusual relación entre la modernidad y la Iglesia Católica en el caso de Ecuador como paradójica y no del todo arbitraria: “Y allí está, sobre todo, el carácter esencial de la gravitación que ejerce la una sobre la otra”. Véase Bolívar Echeverría, “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 9* (Quito, II semestre de 1996): 22.

¹⁰ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 500.

¹¹ Trinidad Pérez apunta en su tesis doctoral *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador*: “En aquel contexto apocalíptico para la Iglesia, aparece la figura de Víctor Mideros, artista ya posesionado en el medio, con una fuerte vinculación al proyecto jesuita y más ampliamente a un poderoso sector profundamente religioso y conservador de la sociedad quiteña, el cual acogió su pintura”. Véase: Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*, tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2012, p. 33.

¹² Véase la nota del editor del libro que Víctor Mideros ilustró para Gonzalo Zaldumbide, *12 siluetas*, Quito, Editores Ecuatorianos, 1934, p.viii.

¹³ José María Velasco Ibarra escribe en 1937 un texto para la publicación *El arte de Mideros*, en este equipara el pensamiento de Rodó con el discurso pictórico de Mideros; haciendo referencia a la obra *El que vendrá*, concluye que: “El Revelador esperado por el Atalaya, no es —seguramente— el Revelador esperado por Rodó; pero, en el fondo de la inquietud, el señor Mideros puede apoyar su asunto en la autoridad del Maestro, filósofo y artista”. Véase el catálogo, VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937, p. 37.

¹⁴ Recordemos la difícil situación en que se desempeñaban las órdenes religiosas en este periodo en el que la Revolución Liberal había clausurado diversos privilegios que tenían frente al Estado y la sociedad. Con la Revolución Liberal las relaciones Estado-Iglesia Católica se llevaron al terreno del derecho asociativo común, haciendo a la Iglesia y todas sus dependencias, personas jurídicas de derecho privado, particularmente luego de la firma de la Constitución de 1906, que declara la laicidad del Estado.Véase Enrique Ayala Mora, “La relación Estado-Iglesia en el siglo XIX”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 6* (Quito, II semestre de 1994): 91-115.

¹⁵ A lo largo de la historia de la Iglesia Católica, ésta ha renovado sus estrategias de catecismo visual, realizando profundas transformaciones iconográficas y también en sus modos de representación, con el fin de contrarrestar pugnas antireligiosas. Existen sendos ejemplos durante la Contrarreforma o la secularización a inicios del siglo XX en América Latina. Para más datos véase Émile Mâle, *El arte cristiano y simbolismos*, México, Fondo de Cultura Económica,1952.

¹⁶ El Milenarismo es una corriente apocalíptica de la Iglesia Católica difundida en la Edad Media por Joaquín de Fiore (1135-1202), que revitaliza radicalmente la promesa de un mundo nuevo. Este pensamiento fue apropiado en diversos procesos revolucionarios como por las revueltas campesinas del siglo XV. Diversos autores como Eric Hobsbawn han estudiado su importancia como un utopismo secular. En el mundo andino, se considera este fenómeno como el resultado del encuentro entre el pensamiento andino (“pachacuti”, cataclismo) y el católico (apocalipsis). Véase: W. González y L. Hernández, *La filosofía en la ciudad*, Santiago de Cali, Universidad del Valle, 2003, p. 335.

¹⁷ Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO, 2006, p. 207.

¹⁸ Ernesto Capello, “Hispanismo casero: la invención del Quito

hispano”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 20* (Quito, II semestre de 2003 - I semestre de 2004): 55-77.

¹⁹ Sartorio citado en: José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador*, Vol.I, Quito, Trama, 2007, p.15.

²⁰ María Augusta Urrutia sostuvo una relación de mecenazgo con Víctor Mideros a partir de la adquisición de obras del pintor que su esposo y madre habían hecho. La fecha del cuadro más antiguo adquirido para su colección es de 1922, a partir de entonces se enriquecería la colección hasta el final de la vida del artista.

²¹ Véase el Apocalipsis de San Juan, 21:2.

²² Como parte de este proyecto de progreso e higienización social en Quito a inicios del siglo XX, María Augusta Urrutia, ferviente católica e inspirada por los consejos de la orden de los jesuitas, sobre todo de su director espiritual el jesuita español Eduardo Vásquez Dodero, desarrolló un discurso filantrópico con una idea de” previsión y mejoramiento social” en apoyo a los sectores menos favorecidos de la ciudad, que terminaría con el establecimiento de la Fundación Mariana de Jesús en 1939.

²³ Estos trastocamientos históricos en la representación son más evidentes en ciertos cuadros de la serie. Véase aquel cuadro en que se describe un acontecimiento ocurrido frente a la iglesia de la Merced durante el siglo XVII, el edificio aparece como de finales del siglo XIX, sin el muro que cerraba la plaza. Un cuadro, parte de la serie *Los milagros de la Virgen* de 1933, referente al terremoto en Quito en el año de 1755 lleva la inscripción: “1755. Libres del terremoto nuestros padres nuevamente te juran por patrona con fiesta de precepto y con vigilia”.

²⁴ *El Comercio*, Quito, 25 de agosto de 1932, p. 8.

²⁵ Se trata del fresco *La joven Italia*, 1908-1912, pintada en el Aula de la Cámara de Diputados de Roma.

²⁶ Según relata el Arzobispo de Quito, Manuel María Pólit Laso: “...nos comunicó su proyecto y solicitó nuestro permiso para colocar esos cuadros en la Portería del Carmen, arreglándola y adaptándola al efecto: se lo permitimos, conocedores como éramos de su genio artístico y sentimiento religioso”. (Manuel María Pólit Laso, *Mariana de Jesús, cuadros de su vida*, Quito, Editorial Chimborazo, 1926, p. 3).

²⁷ Joaquín Pinto a finales del siglo XIX realiza un cuadro —y un par de versiones— llamado *Santa Mariana catequista*, en donde aparece la santa enseñando la doctrina cristiana. (Museo Nacional, Quito). Esta imagen es considerada como una de las últimas representaciones visuales costumbristas de Mariana. Mideros, cuarenta años después, retoma y revive su imagen en clave simbolista.

²⁸ Isabel Oleas, *Estudio científico en la pintura al óleo realizada por Víctor Mideros, pertenecientes a la colección de la casa-museo María Augusta Urrutia*, tesis de licenciatura, Quito, Universidad Tecnológica Equinoccial, 2007, p.131.

²⁹ El retrato de María Augusta Urrutia fue colocado posteriormente en el marco que se menciona, la obra que le corresponde originalmente se denomina *Alborada* y muestra una figura femenina en acto de recoger espigas de trigo, según fotografías pertenecientes a la colección de la Casa Museo María Augusta Urrutia a la cual tuvo acceso el equipo de investigación curatorial.

³⁰Luis Proaño, *La Merced de Quito y su arquitectura colonial*, Quito, Imprenta Municipal, 1975, p. 274.

³¹ Athom Bileham. *Visiones del Apocalipsis*, Quito, Editorial Fray Jodoco Ricke, 1955.

³² Véase el Apocalipsis de San Juan 3:7, 3:8.

³³ Athom Bileham, *Visiones del Apocalipsis*, p. 114.

³⁴ Michael Gibson, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006, p. 22.

³⁵ Ibid., p. 23.

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Víctor Mideros

Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en: VV.AA., *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007.

Arias, Augusto, “Víctor Mideros”, *Diario El Comercio*, Quito, 19 de octubre de 1969.

Ayala Mora, Enrique, “La relación Estado-Iglesia en el siglo XIX”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 6* (Quito, II semestre de 1994).

Bileham, Athom, *Visiones del Apocalipsis*, Quito, Editorial Fray Jodoco Ricke, 1955.

Capello, Ernesto, “Hispanismo casero: la invención del Quito hispano”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 20* (Quito, II semestre de 2003 - I semestre de 2004): 55-77.

Cordero, Rigoberto *El arte cósmico de Víctor Mideros*, Ibarra, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Imbabura, 1982.

Echeverría, Bolívar, “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia # 9* (Quito, II semestre de 1996): 21-37.

Exposición Mideros en los salones de El Comercio, Quito, Talleres Gráficos de El Comercio, 1927.

Exposición Mideros en los salones de la Universidad Central, textos de Francisco Gómez H., Quito, Universidad Central del Ecuador, 1928.

Gibson, Michael, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006. Kingman, Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO, 2006.

La Nueva Versión Internacional de la Biblia, John Smith, (ed.), Chicago, Sunset Publishing, 1997.

Luis Mideros, int. J. Roberto Páez, Quito, Edit. Colón, 1940. Mâle, Emile, *El arte religioso del siglo XIII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, Vol.I, Quito, Trama, 2007.

Oleas, Isabel, Estudio

Oleas, Isabel, *Estudio científico en la pintura al óleo realizada por Víctor Mideros, perteneciente a la colección de la Casa Museo María Augusta Urrutia*, tesis de licenciatura, Quito, Universidad Tecnológica Equinoccial, 2007.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix y Barral, 1987.

Pérez Arias, Trinidad, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860- 1925: geopolíticas del arte y euro-*

centrismo, tesis doctoral, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Estudios Culturales Latinoamericanos, 2012.

-----, “Raza y modernidad en Las floristas y el Sanjuanito de Camilo Egas”, ponencia presentada el 24 de junio del 2004, Segundo Encuentro de Ecuatorianistas de LASA, Quito, FLACSO, 2004.

Pólit Laso, Manuel María, *Mariana de Jesús, cuadros de su vida*, Quito, Edit.Chimborazo, 1926.

Proaño, Luis Octavio, *La Merced de Quito y su arquitectura colonial*, Quito, Imprenta Municipal, 1975.

Vargas, José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

-----, “Visión global de las artes plásticas en 150 años de vida republicana”, en: *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, T.II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.

VVAA, *El arte de Mideros*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1937. VVAA, *Exposición del maestro Víctor Mideros*, Quito, s.p.i., 1955.

VVAA, *Exposición Mideros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.

Zaldumbide, Gonzalo, *12 siluetas*, Víctor Mideros (ilustrador), Quito, Editores Ecuatorianos, 1934.

QUITO Y LA INTERVENCIÓN DE VÍCTOR MIDEROS en los espacios religiosos

Por Carmen Corbalán de Celis

En los primeros años del siglo XX la corriente modernista se hace sentir en Hispanoamérica; primeramente en literatura y más tarde en las bellas artes. Un precedente en el cambio de aires será la publicación y consumo —por parte de los intelectuales— de la obra de José Enrique Rodó, *Ariel* (1900), de corte idealista.

Pese a que la Revolución Liberal separó las relaciones entre Iglesia y Estado, la sociedad quiteña de la época continuaba siendo profundamente católica, debido a lo cual seguirían encargando imágenes religiosas, exvotos y retablos. En este contexto se destaca la figura de Víctor Mideros Almeida, el pintor simbolista más importante del Ecuador. En sus composiciones prevalecerá una línea religiosa donde los temas marianos, proféticos o bíblicos tendrán un trasfondo místico y apocalíptico. A su obra de carácter nacionalista y religiosa, le otorgará un lenguaje moderno, resaltado por un policromía llena de expresividad y basada en los 7 colores del arco iris, “la gran paleta de la naturaleza”.

A pesar de que el Simbolismo era un movimiento reservado a minorías selectas, en el cual el sueño, el misterio y la melancolía estaban siempre presentes, Víctor Mideros realizaría sus obras para ser expuestas a un gran público. Con ello pretendía, según palabras del mismo pintor, una “forma de cooperación entre el público y el artista”; deseaba que su pintura dejase en el espectador un sentimiento de meditación y de elevación espiritual. Como una estrategia modernista por cierto, ocuparía con sus grandes series los espacios principales de la ciudad.



Víctor Mideros. *Mariana fortificada por presencia angelical* (1926). Óleo sobre lienzo, 190 x 461 cm. Locutorio del Monasterio del Carmen Alto, Quito.

Es conocido en el medio, que Mideros fue muy devoto de Santa Mariana de Jesús a quien se consideró por esos años como una de las heroínas de la historia nacional. Debido a ello, solicitó autorización al Arzobispo de Quito para realizar por 1925 una serie de cuadros sobre la vida de la Santa y así pagar su deuda de veneración y gratitud hacia ésta. Estos lienzos se ubicarían en el convento del Carmen Alto, otrora casa de la célebre Azucena de Quito. En ellos aparece Mariana de Jesús entre escándalos, epidemias, y terremotos, en una “sociedad fuertemente integrada al espíritu del siglo anterior; inmerso en las guerras de conquista”. Mideros relatará visualmente los capítulos de la vida de Mariana, tales como *La predestinación de Mariana niña*, *la Crucifixión*, *la Penitencia* o *la Asunción*. En ellos, la Santa Nacional es representada con un carácter místico y simbólico distinta a la imaginería barroca, en una patria en la que los conservadores luchaban contra los nuevos postulados de progreso liberal.

El artista se adaptó a la irregularidad de los espacios destinados, los muros en la portería: el portón exterior y la puerta del

locutorio, únicos lugares que podían ser visitados por el público. Con ello captaría la atención directa de los fieles visitantes. Junto a la impresión religiosa, de figura ejemplar, también se despierta en el público un sentimiento de belleza artística. En el testero de la portería, destaca un gran cuadro sobre la Virgen del Carmen que las carmelitas solicitaron a Mideros ponerla en el mismo lugar donde se veneraba a otra anterior pintada en el muro. Es decir, se suplantó la imagen antigua por una moderna.

Mideros siguió actuando como un facilitador visual de la erección y aclamación moderna de los padres de la patria. En la Catedral Primada de Quito se había destinado una capilla dedicada a celebrar el centenario de la Batalla del Pichincha; en esta se guardarían los restos de Antonio José de Sucre. Los murales fueron encargados a Mideros e inaugurados en octubre de



Víctor Mideros. *Sacrificio de Mariana de Jesús* (1926). Óleo sobre lienzo, 193 x 640cm. Locutorio del Monasterio del Carmen Alto, Quito. Inscripción anterior: *Pinxit et donavit V. Mideros / Por mi patria mi vida os ofrendo, Dios mío, decidida.*

1932. En ellos se representan escenas de la vida del Mariscal: *La victoria* o *El triunfo*, *La esclavitud* o *La noche*, *la Batalla del Pichincha* y *la Batalla de Ayacucho* o *Abdón Calderón*, que resaltan los hechos históricos del héroe de Pichincha. Además, en las pechinas se colocaron relieves de su hermano Luis Mideros.

Otro ejemplo es el de la iglesia del convento de la Merced de Quito, donde en 1937, al inicio del novenario de la Virgen de las Mercedes, el presidente José María Velasco Ibarra, gran admirador del artista, inauguró una serie de cuadros votivos que celebraban sus milagros. En ellos se representa la historia de Quito y la predilección de la Virgen por esta ciudad: su fundación en 1534, los terremotos de Quito, Latacunga y Riobamba, la Batalla del Pichincha, etc. Los 29 lienzos rodean los muros de las capillas laterales y los pilares de la iglesia, “lugares por donde

los creyentes pasan devotamente en actitud orante” mientras observan los cuadros. Por el contrario, en un lugar reservado como es la sacristía, destacan ocho lienzos de 6 metros de alto en los que se representa a los Arcángeles con proporciones y líneas clásicas.

El mecenazgo de la época moderna surge con la circulación y acumulación de nuevos capitales en manos privadas, un mecenazgo empresarial si se quiere, centrado en la promoción y mantenimiento de obras y actividades culturales de elite. En este campo destaca la filántropa María Augusta Urrutia, mecenas de Mideros, y figura célebre de la sociedad quiteña que emprendió programas de desarrollo social para sectores desfavorecidos en las áreas de educación y salud.

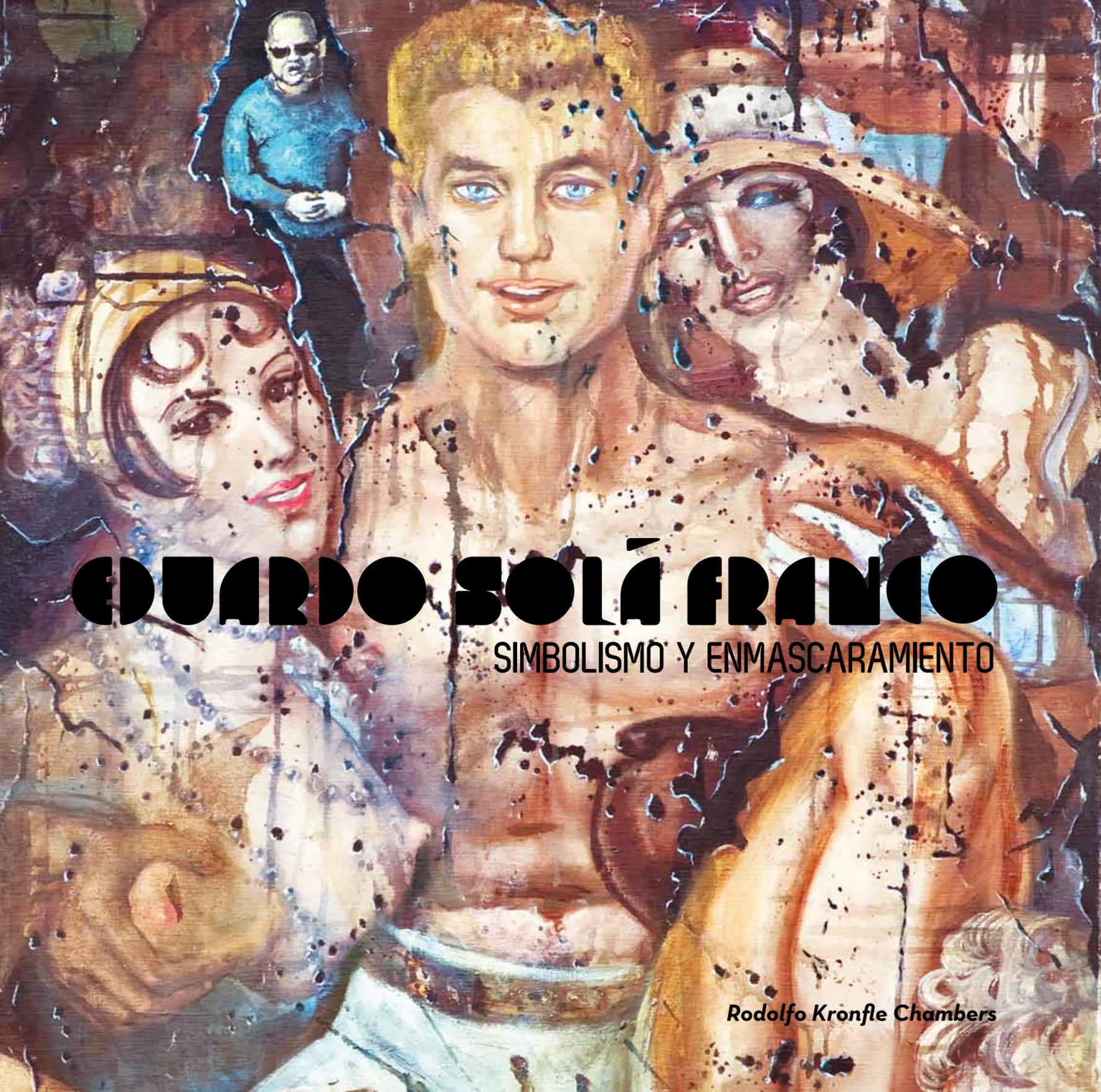
Ambos —artista y mecenas— se criaron en un ambiente familiar profundamente religioso, por lo que la obra de este género será muy apreciada por María Augusta. En la que fuera su casa, con decoración y estilo de principios del XX y convertida hoy en museo, se conservan 89 lienzos de Mideros. Los más

apreciados por ella fueron los arcángeles, que comisionara al artista para su dormitorio, ya que le hacían sentir —comentó en alguna ocasión— segura y protegida. A diferencia de los que se encuentran en la sacristía de la Merced éstos son de pequeño tamaño, únicamente de medio cuerpo. Cada uno de ellos lleva su emblema y está rodeado por una aureola con uno siete colores del arcoiris.

Como se puede observar, los lugares escogidos por el pintor para la ubicación de sus obras, no son casuales. En la ciudad de Quito en los albores del siglo XX, a contrapelo de la llamada modernidad, y merced a la prevalencia del sistema moral de la Iglesia católica sobre la sociedad quiteña, Mideros se convierte en el adalid de la nueva imaginería religiosa que por su afán militante recuerda a aquel arte de la Alta Edad Media que tanto admiraran los pintores prerrafaelitas y a los cuales Mideros conoció en su viaje y estadía por años en Europa.

BIBLIOGRAFÍA

- Pacheco, Adriana, *Historia del Convento del Carmen Alto*, Quito, Abya-Yala, 2000.
Paredes, Ángel, “El arte religioso del pintor Dn. Víctor Mideros”, *América*, Vol. II, # 13 (Quito, 1926): 20-22.
Pérez, Trinidad, “Víctor Mideros”, *Revista Diners*, # 150 (Quito, 1994):73-76.
Proaño, Luis Octavio, *La Merced, arte e historia*, Quito, Gobierno de la Provincia Mercedaria de Quito, 1989.
Rumazo González, José, *Víctor Mideros*, Quito, Editorial Bolívar, 1932.



EDUARDO SOLÁ FRANCO

SIMBOLISMO Y ENMASCARAMIENTO

Rodolfo Kronfle Chambers

¿Por qué pintas cosas tan raras, Antonio? —Preguntó Manuel, un cubano vecino de los Peig— Tantas cabezas cortadas, diablos y sirenas, y esas anémonas o espárragos como fondo. No comprendo de dónde sacas todas esas ideas tan raras.

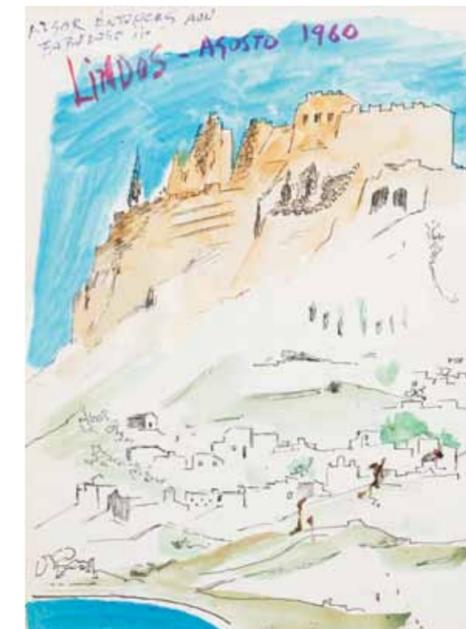
—¿No te has dado cuenta aún de mi mente atormentada? ¿Que llevo en mi interior un mundo de pesadillas? Presagios de lo que se nos viene encima— dijo Antonio, sin dejar de pintar, mientras los pies marcaban el ritmo de la música en la victrola.

*(Eduardo Solá Franco, Los días que ya no son, 1960-1979)*¹

U n adolescente, Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Santiago de Chile, 1996), se enrumba de forma decidida en el arte en el mismo año en que se cierra el período de análisis de esta exposición: 1880-1930. Su inclusión, en apariencia arbitraria, se presenta como un reconocimiento de la influencia del Simbolismo mucho más allá del lapso que la Historia del Arte le destina como protagonista.

Esta Historia, como todo relato osificado, ha sido desarticulada sistemáticamente para abarcar otras líneas paralelas de desarrollo artístico que, aunque transitaron la misma época, no entablaron diálogos con los movimientos de vanguardia que se han usado como pautas para estructurar su canon. Solá, un trotamundos consumado que se mantenía muy al tanto de las corrientes estéticas en los epicentros de producción artística a ambos lados del Atlántico, no encaja tampoco dentro de ningún movimiento significativo de la Historia del Arte ecuatoriano, ni latinoamericano. Esta dificultad para asociarlo dentro de alguna corriente dominante ha sido uno de los obstáculos para que su obra haya sido más conocida y estudiada. Se suma a esto su permanente trashumancia, un temperamento poco proclive a negociar el camino polifacético y personalísimo en que se enrumbó desde el comienzo de su carrera, y el temprano auto exilio lejos de su tierra espoleado por dos factores fundamentales: la ausencia de militancia política en su obra (en los tiempos de sus inicios profesar una ideología de izquierda era requisito

para insertarse efectivamente en las esferas de la cultura local), y su no menos estigmatizante orientación sexual. Debemos recordar, además, que los hitos que hoy el neófito asume como progresiones naturales de una “evolución” artística durante el siglo XX no adquirieron —de manera consistente al menos— legitimidad inmediata, y en su momento eran frecuentemente vistos con sospecha. En estas circunstancias, su producción configura un perfecto ejemplo de las que, injustamente tarde, ameritan un revisionismo.



El entorno europeo y norteamericano en que se fogueó Solá le proveyó el conocimiento de primera mano de los experimentos formales que se producían en el campo de la pintura; sin embargo, estos no le atrajeron mayormente ya que contradecían su natural inclinación hacia la figuración y la narrativa. Aunque el artista abordó en algunas telas temas costumbristas —a más de algunas alusiones a leyendas propias del imaginario ecuatoriano—, su mundo de influencias, referentes e intereses se originan básicamente en el Viejo Continente.

El influjo del Simbolismo es fundamental en los inicios del artista, cuyas tempranas acuarelas acusan además una notable filiación con el Art Nouveau². Aunque experimentó con diversos estilos se podría decir que Solá nunca abandonó el Simbolismo, ya que recurrió constantemente a él en el transcurso de su carrera, reelaborándolo en clave muy personal. Varias de sus pinturas reflejan, por ejemplo, características del Surrealismo, movimiento que a su vez desciende directamente del Simbolismo. Mas allá de lo variopinto que puede resultar su pintura, Solá mantuvo un ethos artístico claro a lo largo de su prolongada carrera, alejándose conscientemente de “la odiosa dictadura del realismo” por un lado, y por otro, crítico hacia los movimientos plásticos “deshumanizados” que en su época se sucedían uno tras otro, señalando

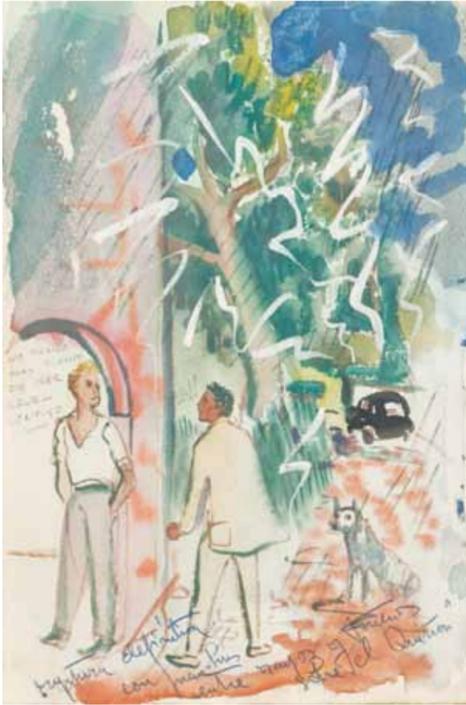
¹ Eduardo Solá Franco. “Lindos” (agosto de 1960). Acuarela sobre papel, *Diario ilustrado*, Vol. 10, (1960-1966). Colección privada. Guayaquil.

que “la revolución no puede continuar indefinidamente”¹³. El artista comulgaba con la idea de que el arte debía proveer un oasis meditativo dentro de la violenta realidad cotidiana: “es necesaria la simbología y representación que suplante las impresiones del mundo exterior; además, el arte en sus diversas expresiones... es necesario que continúe para la evolución mental y espiritual de sucesivas generaciones”¹⁴.

Del Simbolismo se derivan además tres aspectos claves en el repertorio de Solá: la ponderación de la imaginación como valor consustancial al arte, la atmósfera onírica que envuelve muchas de sus obras y las alusiones a la esencia espiritual del ser y a lo sobrenatural abordados desde conocimientos que —en su caso— eran más metafísicos que esotéricos.

Además, del Simbolismo se desprenden los mecanismos madre que impulsan la creación de Solá: la sugestión y la metáfora. De igual forma, el Simbolismo marcaría cierta inclinación temática: episodios religiosos, mitológicos, literarios e históricos; particularmente aquellos que encierran un trasfondo siniestro. Estos constituyeron un foco de atracción permanente para el artista, empeñado siempre en extraer el poder aleccionador de las grandes tragedias. Por estas líneas abordaría —con similares intenciones reflexivas— la parábola del Rico Opolón, el mito de Edipo, el sangriento final de la monarquía en Francia, el hundimiento del Titanic, o el destino del Dorian Grey de su admirado Óscar Wilde.

Al igual que muchos simbolistas, los emblemas que empleaba Solá en la escenificación de sus narrativas no se ciñen a la iconografía tradicional, lo cual dificulta la lectura de un buen número de sus obras. Sus trabajos más crípticos requieren, como veremos más adelante, de una hermenéutica muy particular; ya que más allá del tema representado en una obra bien se puede jerarquizar en ella interpretaciones a partir de aspectos vivenciales y biográficos. Sus símbolos, en ese sentido, están muy anclados a la experiencia individual y privada, manteniéndose de esta forma como alusiones ambiguas o profesamente enigmáticas.



Eduardo Solá Franco. “No tengo más tiempo de ser cruel contigo [Eduardo Solá y Juan Cousiño]”. Acuarela sobre papel, *Diario ilustrado*, Vol. 7 (1948-1952). Colección privada. Guayaquil.

SEMBRANDO FLORES DEL MAL

El autor de aquellos cuadros excesivamente recargados de símbolos e intenciones diabólicas, de ideas perversas, como rezumando olor a drogas en algún infernillo tendido en terciopelo malva, era un joven de aspecto deportivo, casi banal, que saludó afectuosamente a Antonio.

(Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, 1960-1979)

En 1929 la familia Solá Franco parte de Guayaquil hacia Barcelona para, por segunda ocasión, fijar residencia en España con la intención de que esta vez sea permanente. Apenas arribado, Eduardo Solá, de apenas 14 años de edad, tendría la experiencia que marcaría un influjo decisivo para su derrotero artístico.

Para iluminar la magnitud del impacto que tiene el Simbolismo en el Solá adolescente, es imprescindible remitirnos a la novela titulada *Los días que ya no son*, la primera de las cinco que con carácter autobiográfico escribió el artista. Esta fue comenzada en 1960 y pulida definitivamente en 1979, lo que quiere decir que ya contiene una perspectiva madura y una mirada retrospectiva sobre los acontecimientos que marcaron su vida.

A lo largo de las cinco novelas Eduardo Solá se auto representa —y habla, como un ventrílocuo— a través de la figura de Antonio Peig; su padre, el catalán José Solá, se presenta a través del personaje de don Agustín Peig; mientras que su madre, la guayaquileña María Teresa Franco, se convierte en doña Carola Armúdez. Solá narra en este primer volumen la epifanía que le causó el encuentro fortuito con las pinturas del artista Ramón López Morelló, representado por el personaje Sandro Bugeau⁵, quien se convertiría en su más influyente maestro⁶.

Los pasajes de la novela evidencian un collage de referencias que muy claramente dibujan la matriz de atracciones que mantendría Solá para siempre: la generación de artistas simbolistas, el ballet, la moda y la literatura decadente⁷. Deja claro que, a pesar de la consciencia que tenía sobre la preeminencia de las vanguardias en el panorama cultural, Solá nunca pudo conectar con aquellas lógicas experimentales afincadas en la indagación incesante en torno a la forma. Esta distancia fue reiteradamente expresada en diversos comentarios que realizó el artista a lo largo de su vida⁸.

A pesar de que el nombre de López Morelló es poco o nada conocido, sin embargo, se registran 14 exposiciones individuales en Barcelona entre 1917 y 1936; seis de ellas se montaron en las Galerías Layetanas⁹. Nacido en 1903, en Úbeda (provincia de Jaén), era apenas doce años mayor que Solá. Según se narra en la novela citada se trataba de un artista que vivía solo con su madre inválida en un ambiente modesto:

*Trabajaba en un banco, por las mañanas, lo que le daba tiempo para pintar ilustraciones para revistas y libros de cuentos. Hacía además algún que otro retrato con sus motivos decorativos, pero no era ni muy conocido ni apreciado aparte de un pequeño círculo de artistas aficionados*¹⁰.

Solá describe al personaje involucrado en el círculo de la excéntrica bailarina Paloma Málaga, la cual pudiéramos inferir se trataría de la afamada Tórtola Valencia (1882-1955), alguna vez descrita como “la reencarnación de Salomé”¹¹.

El tutelaje que tuvo desde los 14 a los 16 años con López Morelló dejó una huella que lo marcaría en múltiples aspectos. Aunque eventualmente el alumno se desprendió del estilo de su maestro¹² la influencia de su vida interior y su bagaje intelectual de cariz decadentista caló hondo en la elección de sus temas, a juzgar por el tipo de representaciones con alusiones históricas y literarias que Solá produciría hasta sus últimos días¹³. Las tempranas acuarelas de Solá acusan una deuda enorme con la obra de López Morelló. Sin embargo, hacia el final de los tres años que estuvo bajo su tutoría (1929-1931) el artista empezó a cuestionar el peso de esta influencia. Solá se llega a mostrar arrepentido por no haberse comprometido con similar entusiasmo al adiestramiento académico que su padre le obligó a seguir¹⁴.

Un interesante colofón de este periodo es el autorretrato de 1933 que Solá (de 17 o 18 años) pinta acompañado por López Morelló. En los rostros pálidos de ambos se destaca

un intenso carmín en los labios y una pronunciada sombra delineando sus ojos. Mientras que Solá exhibe una gran sortija color rubí en uno de sus dedos, su acompañante sostiene un diario entreabierto. Lo críptico de estos elementos habla del carácter especial de la relación que aquí se eterniza: el anillo probablemente un regalo, el diario, un depositario de secretos.

ENMASCARAMIENTO

A pesar de lo fascinantes que puedan resultar los relatos incluidos en sus novelas, la fidelidad hacia la realidad y los hechos en la narrativa autobiográfica de Solá, al igual que las representaciones que hace de sí mismo en sus obras, deben ser tomadas con reserva, a menos que se constaten por fuentes adicionales. Hago énfasis en esto porque en el análisis de la creación completa del artista se percibe, a más de un impulso autobiográfico, la manía por establecer ciertos parámetros para representarse, que probablemente apuntarían a que él haya querido condicionar las lecturas de su obra y su persona. Se reiteran, por ejemplo, alusiones a su “pureza” y a una filosofía de sublimación de la sexualidad, como también la tendencia a encarnar el sufrimiento con cierta exageración de aspectos sentimentales.

No podemos tener la certeza de que la construcción de este “personaje Solá”, con todas sus cualidades y tormentos, sea un reflejo transparente de su ser. Parecería más bien una idealización dramática de él mismo, tamizada por la influencia de sus ídolos culturales, y presentada con el afán de conmovir: En función de esto, estimo que el artista reconvirtió las convenciones del Simbolismo, para articular su trabajo como la gran escenificación que encierra su vida interior: sus memorias, sus deseos, sus miedos, sus anhelos. Muchos de estos aspectos que no se exteriorizaron y que fueron velados en el manejo y proyección de su persona pública, fueron en cambio sutilmente enmascarados al interior no solo de su pintura, sino de su obra

literaria y fílmica. Por ello, en el título de la primera panorámica revisionista de su obra, metafóricé su trabajo como “el teatro de los afectos”.

Es interesante reparar en las intrigas que se tejen en *Los días que ya no son*, entre el personaje de Sandro Bugeau y su secretario personal, quien en un arranque de celos increparía al joven Antonio sobre la verdadera naturaleza de la relación con su maestro¹⁵, momento en que este repara en su homosexualidad. Este texto señala varios momentos en que el personaje de Antonio se muestra auto reflexivo y lleno de dudas con respecto a su orientación sexual. Con distintos niveles de vaguedad y explicitud a lo largo de las cinco novelas, Solá va dejando pistas sobre su propia homosexualidad que encuentran eco en muchas de sus pinturas¹⁶.

Estas pistas, sin embargo, no se presentan como la ilustración evidente de un anecdótico. El sugerente rompecabezas que deja Solá se compone de representaciones conscientemente veladas de sus vivencias, de un uso del Simbolismo puesto al servicio de un programa de enmascaramiento de su experiencia, de crípticas alegorías donde, como en el ensueño, se manifiesta su deseo, y tras las cuales subyace el carácter autobiográfico de su creación. Este proceso en la obra de Solá parece emerger entonces como un recurso para lidiar con los prejuicios presentes en el tiempo y la sociedad en que le tocó vivir: Solo tomando en cuenta las características de este imprescindible factor de la dimensión socio-histórica, podemos lograr un acercamiento y una contextualización adecuada para su obra.

Dada la discreción que mostró en vida el artista, quien no hablaba de estos aspectos de manera abierta, iluminar el trasfondo de muchos de los temas que representó se hace posible únicamente si se traslapa su trabajo literario con la información contenida en sus diarios ilustrados¹⁷. Las máscaras y disfraces que pueblan sus tempranas acuarelas se convertirán entonces en el *modus operandi* metafórico con que abordó el corpus más

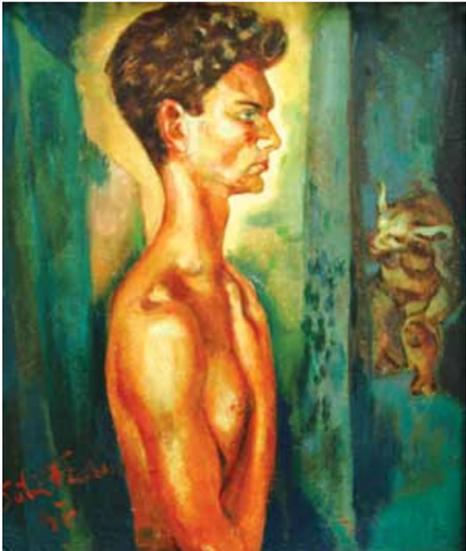
significativo de su obra: Solá produjo, por ejemplo, varias pinturas donde se ha podido desentrañar su simbolismo más profundo únicamente luego de identificar referencias cruzadas entre las diversas fuentes de su creación y de su actividad diarística.

JUEGOS DE CLAVES

A pesar de la manera velada en que trabajó, se podría decir que lo hizo dejando las claves necesarias, particularmente para analizar las creaciones que daban cuenta de sus relaciones sentimentales más trascendentes. Nos referiremos a dos de ellas a través de algunos ejemplos que servirán para explicar cómo se engranan las referencias en sus diversos ámbitos creativos: filmes, diarios ilustrados, pinturas, novelas, poemas, obras de teatro, ballets.

Alrededor de 1947, cuando Solá tenía 32 años, se desarrolla una rocambolesca relación con Juan Luis Cousiño, que se narra principalmente en la tercera de sus cinco novelas autobiográficas titulada *Encuentro con el Minotauro* (1970). Es aquí donde el personaje del artista emprende una búsqueda para descubrirse a sí mismo en medio de una gran confusión emocional. En el diario correspondiente (Vol. 6, 1945-1948) existe una interesante ilustración titulada *Laberinto* con la siguiente inscripción: "Laberinto en que tras una serie de preguntas sin respuestas, me encuentro tan perdido como antes". Se representan en ella varios de los personajes que describe la novela, como el psicoanalista al cual acude, el sacerdote que le recomiendan y el gigoló que lo aconseja.

En el momento álgido de esta relación, Solá acomete tanto un autorretrato (s.f., col.privada/G) como un retrato de Cousiño (s.f., CCSB/G); ambos personajes aparecen con el torso desnudo. Solá se presenta frente a un paisaje en el que logramos divisar un castillo a la distancia, en el cual parece posarse un arco iris, aunque al ser un paisaje nocturno bien podría tratarse de un destello de luz que conlleva una resonancia de tipo espiritual.



Eduardo Solá Franco. *Juan Luis Cousiño y el minotauro* (1947). Óleo sobre lienzo, 37 x 45 cm. Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Guayaquil.

Al analizar con detenimiento la representación de perfil que el artista hizo de su amigo podemos vislumbrar que el mismo se encuentra atrapado en un laberinto, y sin percatarse del acecho del Minotauro que lo espera a la vuelta de uno de los muros. La atmósfera de tensión provoca una actitud de sobresalto en el sujeto, el cual posa su mano derecha sobre su pecho. El correlato que complementa el simbolismo oculto en este retrato lo encontramos en la referida novela *Encuentro con el Minotauro*, donde descubrimos que este monstruo mitológico, mitad hombre mitad toro, es el que Solá escogió para representarse en el momento cumbre del drama:

¡Dios mío! ¿cómo voy a vivir conmigo mismo? —se dijo frente al espejo— ¡con este odioso hombre que soy? ¿este monstruo que aparece en mis pupilas? Ese pobre monstruo... Si estaba en el centro del laberinto, y el Minotauro le saltaba encima

*surgiendo de lo más secreto de sí mismo... al fin lo reconocía, estaba frente a él, en sus ojos, en su reflejo en el espejo... lo miraba con una agobiante tristeza*¹⁸.

Al año siguiente Solá retrata a la madre de Cousiño (*Retrato de la Marquesa de San Carlos*, 1948, col.privada/G) a quien fácilmente se reconoce también, junto a su hijo, en el cuadro *Apocalipsis* o *la Danza Final* (1947, col.privada/G), una de las pinturas más cargadas de símbolos que produjo el artista. Se trata de una "danza macabra", un tipo de representación alegórica que tiene su origen en los siglos XIV y XV, y que se empleaba para prevenir sobre el fin al cual llegan los placeres mundanos, así como para alertar del inexorable destino que la muerte guarda para todos, sin distinción de condición social o económica. El cuadro muestra a una mujer bailando con un esqueleto, rodeada de catorce personajes adicionales, muy probablemente ilustrando algunas personas que Solá conoció e historias que vivió. El telón de fondo es evidentemente la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial en Europa; adicionalmente, el detalle de los tres ángeles afro que tocan maracas, trompeta y saxo, brindan a la obra un aire carnavalesco.

El ocaso de la relación afectiva con su amigo se detalla en el séptimo diario, donde Solá recuerda: "Llego a Biarritz en verano de 1950 a casa de Solange Garrison que recoge literalmente mis huesos después de otra dura experiencia —Ruptura con J. L. definitiva—. En otra página se los ilustra a los dos en una escena con truenos y lluvia (similar a la narrada en su despedida de López Morelló), con el detalle de las palabras de Cousiño: "No tengo más tiempo de ser cruel contigo". Con los datos anteriores en la mano, podemos interpretar la obra titulada *Crucifixión con público indiferente* (1950, col. privada/G) no como una pieza de índole religiosa, sino como la representación simbólica de su estado emocional, de la cúspide dolorosa del "vía crucis" que por entonces vivía. El personaje caricaturesco que pende de la cruz —cuyas manos de dedos retorcidos recuerdan tanto al Cristo de Grünewald— sería el

Eduardo Solá Franco. *Apocalipsis* (o *La Danza Final*) (1947). Óleo sobre lienzo, 104 x 108 cm. Colección privada. Guayaquil.



mismo Solá rodeado de varias figuras que estarían descritas tanto en la ilustración titulada *Laberinto* que encontramos en su diario, como en *Encuentro con el Minotauro*. Entre estas se hallan su mejor amiga —la mujer del vestido amarillo sentada a sus pies— y su madre con los atributos de una Virgen Dolorosa. Los personajes que delatan la relación Solá-Cousiño son los dos hombres desnudos que forcejean y se entrelazan a la vez, acción que se narra vívidamente en la novela: "...una lucha amistosa que había degenerado en otra cosa, tantas otras cosas... El placer, la amistad, el amor, el odio, el sufrimiento"¹⁹.

La experiencia de esta ruptura y la historia subyacente seguramente tomó cuerpo en la obra de teatro *Rencontre avec le Minotaur* ("Reencuentro con el Minotauro") de 1951. Los bocetos para el vestuario claramente muestran el rostro de Cousiño en uno de los personajes²⁰. Adicionalmente, en 1957,

Solá produciría un ballet titulado "Minotauro", cuyo diseño escenográfico se distingue en la pintura del mismo nombre (*Minotauro*, 1956, col.privada/G). A efecto del tema que nos convoca, resulta interesante que para el ballet el artista haya seleccionado música del influyente y principal compositor simbolista ruso Aleksandr Scriabin (1872-1915).

Una de las pinturas más enigmáticas del artista, *Invitación al castillo* (1955-1956, col. privada/G), corresponde a su vez a este período, por lo cual muy probablemente alude a las personas y a los episodios más significativos de aquella experiencia. En esta se representa a dos hombres desnudos guiados por una mujer, quienes corresponderían a representaciones del autor, de su amigo y de "su madre coronada de llamas... [girando] los ojos como una loca"²¹, como la describiría en el libro.

TRAVESTIMIENTO

La segunda relación relevante a la que hace referencias cifradas en clave simbolista fue con el portugués David Morais, veinte años menor a Solá. Las imágenes que nos remiten a este nexo, entre 1959 y 1962, es tal vez el ejemplo más contundente del enmascaramiento simbólico que empleó Solá para referirse a los aspectos más íntimos de su propia experiencia. Para un análisis de las pinturas que hacen alusión a la relación Solá-Morais es imprescindible remitirnos a la novela *Tibio día para marzo* escrita por el artista en 1967 y publicada tres años más tarde²². El libro, "escrito a la manera de Alain Resnais"²³, narra el amorío entre el joven boxeador y gigoló Tilio y la veraneante adinerada Estela. Las descripciones que se hacen de los sitios, paisajes, circunstancias, y principalmente de la trágica heroína, coinciden con ilustraciones que realiza en su diario, demostrando las diversas maneras en que el artista ficcionaliza, en este caso encarnando un personaje femenino, su propia experiencia.

El mismo año en que Solá se involucra con Morais produce su primer filme experimental conocido titulado *Encuentros imposibles* (8mm, 7'38", 1959)²⁴. En esta cinta se recrea el ambiente onírico de varias de sus películas, las locaciones con presencia arquitectónica palaciega y a momentos surrealista, así como el *leitmotiv* playero. En una de las escenas, un par de personajes desentieran el cuerpo de Morais encontrado en la arena, como si se tratase del descubrimiento de una estatua griega clásica. Se suceden una serie de tomas que ponen énfasis en su escultural anatomía, característica que apreciamos en varios de los retratos. Uno de ellos, de ese mismo año, muestra a Morais sentado sobre un banco, en un bañador amarillo ceñido que delinea sus genitales. Este retrato, guardado por Solá hasta su muerte, sirvió para elaborar varias versiones de un cuadro titulado *Beau garçon* (*El chico bello*) (1973, col. privada/G) que

muestra a un boxeador sentado en la misma pose en que aparece Morais en su retrato²⁵. En las dos versiones el personaje encarna al gigoló de la novela, ya que aparece rodeado de mujeres que acarician su cuerpo, algunas de ellas con los pechos descubiertos y emocionados rostros.

Otra obra rememora, trazada de manera aún más sublimada y abstracta, los días más felices de la relación con Morais. Se trata de *Ciudad montaña* (1968, col.privada/G) que pintó antes de una delicada operación de una hernia discal, procedimiento realizado en Lima, tal como se ilustra en una página de su diario²⁶. En esta acuarela aparece el artista sujetado a la cama del quirófano mientras el médico realiza una suerte de punción en su espalda; al mismo tiempo se abre una ventana mental hacia un paisaje playero en cuyo fondo se destaca en la cúspide de una montaña la ciudad de Lindos en la isla griega de Rodas. En otra ilustración, que lo muestra en una camilla previo a ser sometido al procedimiento, Solá escribe: “1968 - Lima —en vísperas de ser operado de la hernia del disco tengo un desdoblamiento [...]. Me traslado a Rhodes, playa de Lindos, y veo a David”. En otra página del diario donde esboza el mismo paisaje detalla: “Agosto, 1960: Lindos en Rhodes— Sitio de una poesía extraordinaria al que vamos [con David] una vez por semana”.

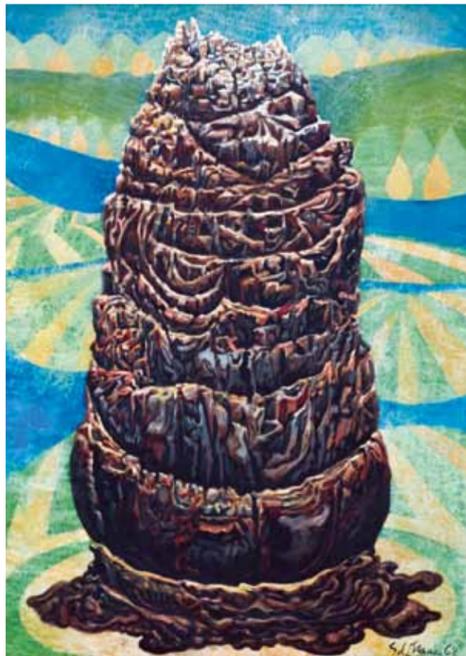
Con estas evidencias se puede afirmar que el cuadro *Ciudad montaña* supone entonces una poética manera de recordar su viaje a Grecia con David Morais en el verano de 1960. La pintura muestra de manera esquemática una gran roca, hierática, casi fálica y reminiscente de una torre de Babel, coronada por pequeñas y esquemáticas edificaciones; el contrastante fondo presenta el elegante diseño de un paisaje sintetizado en formas geométricas, compuestas por franjas de un tenue verde y amarillo, y acentuadas por el mar azul²⁷.

Luego de la operación en Lima el artista sintió un deterioro acelerado de su salud. Escribe en su diario: “Envejezco treinta



Eduardo Solá Franco. *Beau garçon* (1973). Óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm. Colección privada. Guayaquil.

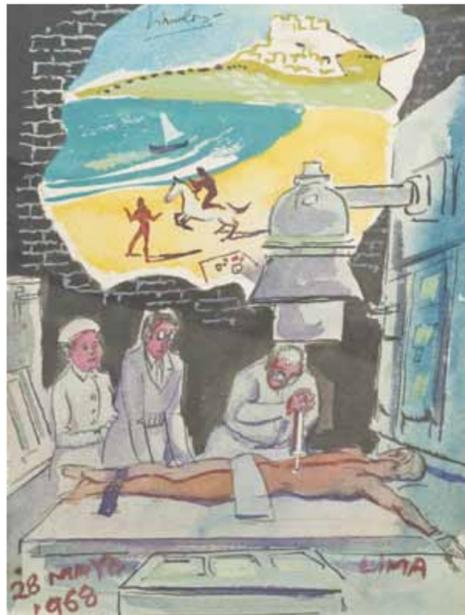
años en pocos meses — Voy al tristísimo Ancón a hacer silencio y mejoría. ¡Sufro dolores tan terribles que no puedo ni levantarme de la silla bajo la garúa!”. Este alicaído estado de ánimo coincide con el inicio de una serie pictórica particularmente excéntrica. El conjunto de cuadros acusa un curioso tratamiento basado en manchones y veladuras que simulan el envejecimiento y deterioro de la tela sobre la cual se ha pintado. El efecto logrado se vuelve apropiado para proyectar el término de un presente idílico, simulando rasgaduras tras las cuales aparecen escenas siniestras o de mal agüero, a modo de aberturas hacia el oscuro destino de los sujetos retratados. Entre estos se encuentran *El fin de tantas cosas 1912* (1971, col. privada/G), *La chica del Follies Bergere y su triste fin* (1971, col. privada/ G) y *El marino bretón* (c.1970, col.privada/G). Algunas



Eduardo Solá Franco. *Ciudad montaña* (Creaking City) (1968). Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm. Colección privada. Guayaquil.

de estas obras tienen relación con las vivencias del artista o son ilustraciones de sus obras literarias, como por ejemplo el *Beau garçon* (1973) previamente analizado.

La manera de contrastar el apogeo con la decadencia vital es similar en obras como *María Antonieta y la premonición de su fin* (1975, col.privada/G), donde al retrato se le incorpora una ominosa guillotina; *Nijinsky* (1976, col.privada/G), que muestra al revolucionario balletista con el presagio de su asilamiento por esquizofrenia; o *Los Romanov* (1968, col.privada/G), retratados antes de la masacre que acabó con sus vidas. Las múltiples versiones de *El Retrato de Dorian Gray* (1968, 1978, 1993) —también generadas a partir del *Beau garçon*— y *El ayer de la que fue* (1976, col.privada/G) ponen de manifiesto



Eduardo Solá Franco. “Operación en Lima” (28 de mayo, 1968). Acuarela sobre papel, *Diario ilustrado*, Vol. 11 (1966-1968). Colección privada. Guayaquil.

un simbolismo aleccionador frente a la naturaleza efímera de la belleza y la juventud. La moraleja sobre el carácter pasajero de todo esplendor se reitera en todas estas pinturas, señalando cómo la felicidad y el dolor resultan caras de la misma medalla. Solá se refería a estas telas como los “cuadros encontrados en un desván” (*Alcuni quadri trovati in una soffitta*) o “los cuadros del castillo de Drácula”. En ellos se evidencia cierta fascinación por lo lúgubre y macabro, propensión manifestada desde las viñetas que produjo en su adolescencia.

El clima de nostalgia y añoranza que invade a Solá desde fines de los sesenta se concentra de manera intensa en una de sus obras cumbres, homónima de la célebre novela de Marcel Proust: *A la búsqueda del tiempo perdido* (1973, col.privada/G). Para abordarlo, cabe referirnos a una serie de tópicos que hacen alusión a la obsesiva relación del artista con su madre, y a sus memorias

de juventud. Al respecto, traemos a colación el sobresaliente *Autorretrato* de 1951 (col.privada/G) a sus 36 años. En primer plano el personaje en bañador; a la distancia, un paisaje de playa. Un juego de diagonales nos remite, a lo lejos, a la silueta de una mujer con dos infantes, uno de los cuales —el propio Solá cuando niño— tira de varios hilos sanguinolentos que han abierto, con anzuelos en el lado opuesto, una gran llaga en el pecho del artista. El maduro Solá en primer plano, con un gesto elegante, señala la herida con su mano derecha mientras observa con mirada penetrante al espectador. Sus ojos, de idéntico azul que el cielo y el mar; se encuentran a la altura precisa donde ha trazado la línea del horizonte. De este modo, el artista evoca con melancolía sus reminiscencias más felices pero en esta ocasión somos testigos de un físico esbelto lacerado por un estigma sobre el corazón, probable asociación entre cuerpo y culpa. Esta obra es un buen ejemplo de como Solá abordó los fantasmas del remordimiento al haberse alejado del seno familiar:

Como se dijo, la playa y el mar se convirtieron el *leitmotifs* de su obra. La presencia de estos tema puede verse en naturalezas muertas construidas en base a vistosas conchas, hasta en pinturas como el *Cementerio de barcos* (1981, col.privada/G), donde ilustra metafóricamente las tres etapas de la vida del hombre. Este trabajo no presenta el histórico tema como una progresión de las edades del ser humano sino como una alegoría de la libertad: el hombre es joven en tanto y cuanto navega en mar abierto; al envejecer se recoge o encierra en las oscuras cavernas de las relaciones, la rutina y el trabajo; al final sucumbe y perece en el lecho del mar:

Tanto su anhelo por el pasado lejano, como el uso metafórico de naufragio y deterioro, nos permite ensayar interpretaciones de *A la búsqueda del tiempo perdido*. Esta gran tela fungió de mural en su departamento en Roma. El que la conservara hasta su muerte parece indicar la persistencia de una relación afectiva con el tema representado. Aunque hermética, nuevamente sus escritos vienen en nuestro auxilio. La atmósfera proustiana de

la pintura, a la cual nos induce el título, se sintoniza con varios pasajes de *Los días que ya no son*, donde el artista había anunciado “una indefinible dulce y amarga sensación de felicidad demasiado fugaz”²⁸.

Uno de los aspectos más interesantes de esta pintura es justamente el profuso empleo de símbolos cuyo carácter enigmático da pie a la especulación. Cada una de las cinco figuras principales se acompaña de diversos elementos cargados de significados. El primer hombre a la izquierda viste un impecable frac; si mirado con atención, desde el torso hacia la parte baja advertimos la paulatina putrefacción de sus piernas. Una exótica ave se posa en una de ellas. La mujer a su lado, con el pecho descubierto, lleva a modo de tocado un gran pulpo. El hombre que sigue va también vestido de gala; tras su elegante traje se entrevé un esqueleto, una prominente cornamenta aflora de sus sienes; baila calzado con zapatos de mujer. La dama al centro muestra un rostro doble²⁹, lleva prendido a su elaborado vestido un pequeño demonio, que aparece en otras obras y que muy probablemente sea un símbolo de la tentación y la lujuria. El último personaje se halla flanqueado por un murciélago; de su cabeza (que muestra un rostro compungido y ensañado) emana otra con las facciones de Marcel Proust; la mano que se posa sobre su hombro como en gesto de consuelo podría ser la del escritor. De su cuerpo se desprenden dos figuras en ademanes conflictivos: una mujer ataviada de manera recargada y un hombre de torso desnudo.

En esta pintura encontramos además varias escenas complementarias, como el grupo en la esquina superior derecha que contempla la escena principal desde otro plano. Ya hemos visto como, a partir de 1968, Solá emplea el recurso de estas hendiduras que remiten al espectador a otras dimensiones temporales, un ardid que le permitía relativizar el tiempo de la narrativa del plano principal. Podemos observar un retrato doble femenino —que bien podría ser el de su madre—, en el primero la muestra atenta a lo que acontece en el espacio

pictórico central, y en el segundo está ausente, envuelta en

un manto de energía, elemento de connotaciones metafísicas

que aparece también en varias de sus pinturas y que sería un

“símbolo del infinito”, según comentarios del propio Solá.

Más interesantes son las formas orgánicas que se representan en los márgenes del cuadro; de una de estas surgen tres figuras masculinas que abrazan sus cuerpos desnudos, mientras un

poco más arriba se entrelazan otros dos cuerpos. El escenario

resultante es la de un caos; las columnas se desmoronan, caen los

candelabros y en el azul del agua flotan errantes copas y botellas.

La obra parece simbolizar; si no perdemos de vista el lirismo, la

subjetividad interpretativa y el influjo autobiográfico con que

Solá abordaba sus temas, una gran metáfora de la vida a partir

de las alegrías y desventuras de estos personajes, que si bien fueron, muy probablemente, modelados a partir de la novela de

Proust³⁰, también podrían simbolizar personas que rodearon su

propia existencia. No es descabellada la hipótesis de que Solá

se haya identificado con la voz del narrador en la novela *A la*

búsqueda del tiempo perdido: aquel joven creativo, nacido en

cuna de oro y de sensibilidad a flor de piel, obsesionado por el

cariño de su madre y atraído por el oropel de la aristocracia, que

descubre el amor; la homosexualidad, y cuya vida se ve afectada

por duros golpes. No cabe duda de que el poder evocador de

los sentidos, que Solá trae a cuento reiteradamente, se adscribe

directamente al proyecto de Proust en su novela, a quién ya en

1957 calificaba de “genio de la literatura del Siglo XX”³¹.

Como hemos visto, la producción de Solá es consustancial con su

vida interior y su mundo de experiencias. Es un incansable hurgar

en el mundo de la memoria, poblada de recuerdos y vínculos con

el pasado. En voz del citado personaje novelado Antonio en una

misiva a su padre, se reitera una vez más el carácter de su diferencia.

Sé que te preocupas por mí, por no ser yo como los demás...

por mi afición a la pintura, al teatro, al disfraz...a todo lo

que es escapar al mundo que me rodea o crear uno más

divertido...la realidad de la que tanto se habla y que de

todos modos, la conozco demasiado bien no me cuaja [...].

Siempre he puesto una defensa a ese mundo de fealdad y

violencia.[...]. No pienso hacer ninguna concesión al mundo

de los otros [...]. Viviré de acuerdo a mi manera de pensar

*aunque...si...a la larga quizás me encuentre solo*³².

NOTAS

- ↑ Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, novela inédita, 1960-1979. Este y los documentos inéditos citados en el ensayo —novelas, obras de teatro, listados de obra ensayos, películas experimentales y diarios de Solá—, reposan en el Archivo Solá Franco custodiado por su albacea testamentario Luis Savinovich en Guayaquil.

- ↑ Las experiencias formativas clave de Solá se dan en Barcelona; el estar rodeado de arte modernista catalán no debe —entonces— ser pasado por alto. Esta denominación local de *Modernista* no puede confundirse con lo que el mundo anglosajón denomina como “Modernismo”, sino que se define a partir de *un movimiento sincrético casi exclusivo de la ciudad, desarrollado alrededor de los 1900’s, que se nutre —entre otras vertientes que son pertinentes mencionar— por “el Secesionismo austriaco,... el Jugend-Stil,... el Simbolismo, el Decadentismo,... el espiritualismo y el sensualismo más extremos,... camino de la voluntad de expresión original subjetiva y, por lo tanto individualista y romántica.* (Alexandre Cirici i Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá Editor, 1951, p.10).

Una anécdota sobre la infancia de Solá, en torno a la influencia de los arquitectos y decoradores de aquella tendencia, es muy decidora en este sentido: “Su padre alquila un departamento en la Casa Milá construida por Gaudí, llamada ‘La Pedrera’, construcción fantástica que seguramente es una de las razones para los cuadros fantásticos o mágicos a lo largo de la vida del pintor”. (Eduardo Solá Franco, “Una forma de curriculum que puede servir de referencia para la obra de Eduardo Solá Franco”, documento mecanografiado, Roma, 1986).

Ciertamente la sensibilidad de Solá iba a contrapelo del gusto dominante:

Se debe señalar, sin embargo, ...que una vez que el apogeo del movimiento [modernista] había concluido —alrededor de 1910 podía considerarse terminado—, la siguiente generación de catalanes desarrolló una creciente aversión al modernismo y sus frutos, y por tanto permaneció cuarenta años en el purgatorio... solo después de las secuelas de la Guerra Civil fue que este muy peculiar fenómeno cultural se convirtió en objeto de estudio y respeto. (Francesc Fontbona, “The Modernist Visual and Plastic Arts in the Catalan-speaking Lands”, *Catalan Historical Review*, Vol.1 [Barcelona, 2008]: 113-114). La traducción es del autor.

- ↑ Eduardo Solá Franco, “Anotaciones y recuerdos sobre la pintura”, documento mecanografiado inédito, Guayaquil, 1957, p.24. “Nada más monótono e igual que un salón de pintura abstracta y nada más falto de personalidad que la obra de un pintor atado a las fórmulas tan rígidas de hoy en pintura, semejante a la rigidez de la academia clásica que regía en la época del realismo de Meissonier”. (Ibid., p.26).

- ↑ Eduardo Solá Franco, “Carta dirigida al Papa Juan Pablo II”, c. 1979, p.2.

- ↑ El apellido recorta de manera curiosa el del francés William-Adolphe Bouguereau (1825-1905).

- ↑ Una búsqueda preliminar que realicé en la Biblioteca Nacional de Madrid no iluminó nada particular sobre este artista quien habría tenido en Solá a su único discípulo. Los datos con que contamos sobre su encuentro con Solá se circunscriben a los que provee el mismo artista en *Los días que ya no son*. Registros de subastas en tiempos recientes de la obra de López Morelló, en España, detallan obras con títulos como *Emperadora gitana*, *El pobre príncipe con la boca rosada* y *Pobre príncipe con la boca de rosa*. Tanto los temas como el estilo de su trabajo marcan de manera indiscutible al primer Solá.

- ↑ En un diálogo clave de la novela donde el joven artista habla de sus gustos se menciona a Baudelaire, Beardsley, Moreau, Klimt, a los prerrafaelistas, a Baskt y al Ballet Ruso.

- ↑ Estas ideas parecen haber sido sembradas por López Morelló en el joven Solá. En *Los días que ya no son* describe la manera en que su maestro:

denunciaba los experimentos de las escuelas modernas que se sucedían una tras otra como organizadas en un bluff colectivo, por las galerías con mercados internacionales. Atacaba a los snobs intelectuales que admiraban cualquier forma de atrevimiento para sentirse partícipes de un movimiento de rebeldía en los cánones artísticos que encontraba solamente superficial. La vanguardia en arte era una trampa para los tontos (p.191).

El argumento es idéntico al que Solá, ya maduro, enunció varias veces de manera directa, o a través del personaje de Antonio, cuando en su estadía en Nueva York se sentía marginado por la preeminencia de la pintura abstracta. Para una profundización sobre el tema véase Rodolfo Kronfle Chambers, “El teatro de los afectos”, en: Rodolfo Kronfle Chambers y Pilar Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010.

Comentarios como aquel realizado por el personaje Sandro en la novela, dan cuenta de la consciencia que tenían él y su maestro de su desfase histórico: “Yo sé que estoy equivocado en mi pintura, pero equivocado a sabiendas. Pertenezco en verdad a otra generación, decadente por empeño, rebelde contra la falsa simplicidad y la destrucción sistemática de los valores conocidos de una forma de pintar que ha sido válida por tantos siglos”. *Los días que ya no son* (p.193).

- ↑ *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Antònia Montmany Torrella, Montserrat Navarro y Marta Tort, (eds.), Barcelona, Institut D'Estudis Catalans, 1999. La publicación recoge las siguientes muestras de López Morelló: Salón Parés (2-17 junio/1917), Galerías Layetanas (1-15 febrero/1918), Salón Parés (29 mayo-15 junio/1920), El Siglo (2 - 22 noviembre/1922), Salón Parés (13-26 noviembre/1926), Sala de Bellas Artes Damians (1927?), Sala Parés (14-27 noviembre/1927?), Galerías Dalmau (3-18 diciembre/1927), Galerías Layetanas (3-16 noviembre/1928), La Forja Catalana (15 noviembre-25 diciembre/1929), Galerías Layetanas (9-22 enero/1932), Galerías Layetanas (10-24 diciembre/1932), Galerías Layetanas (14-27 diciembre/1935), Estudio del pintor en Carrer Lleó XIII (11-13 enero/1936) de obras que se vio obligado a descolgar de las Galerías Layetanas. El ABC del 8 de julio de 1942 da noticia de una muestra del pintor en Vigo que incluye 27 obras.

³⁰Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.190.

³¹Valencia fue muy reconocida alrededor del mundo por sus interpretaciones de danzas orientales, su celebridad se acrecentó además como producto de su sonada vida romántica. Aunque llegados los años 30 ya habían pasado sus mejores épocas, el joven Solá, por intermedio de López Morelló, habría tenido contacto con ella y otros personajes de su entorno. No sería descabellado especular que la exotividad de los bailes y atuendos de la bailarina hayan provisto también a Solá de ciertos referentes para sus tempranas acuarelas. Un dato curioso de su biografía publicada en Wikipedia señala que Valencia “decidió abandonar la danza el 23 de noviembre de 1930 en Guayaquil, Ecuador.”

³² “...su exceso preciosista comenzaba a malograr la forma, la originalidad de su dibujo. Su estilización de los personajes de las fantasías orientales se tornaba cada vez más estereotipada, en poco tiempo Antonio se había dado cuenta de ello”. (Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.286).

³³—*Sería curioso ver cómo mi influencia se diluirá en tus obras futuras —continué [Sandro] mientras Antonio le escuchaba, comprendiendo tan solo a medias lo que le decía su maestro— ; sería curioso ver qué permanecerá en el futuro de tu obra de todo aquello que yo amo y que tú recibes de mí y transformas. Antonio no supo qué responder. Empezaba a dudar de Sandro.* (Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.290).

³⁴La hoja de vida de Solá señala que “para contrarrestar [la influencia de López Morelló] su padre le da otro profesor realista de técnica clásica, Meléndez”. (Eduardo Solá Franco, “Una forma de curriculum que puede servir de referencia para la obra de Eduardo Solá Franco”, 1986).

En “Los días que ya no son” el maestro recomienda al padre de Antonio inscribirlo en la “Academia Tiziano” para que perfeccione su técnica al óleo. Aquí se aborda también sus pensamientos sobre la pintura de avanzada que se veía en la academia: “Antonio los escuchaba indiferente y creía ingenuamente poseer un secreto sobre el verdadero significado de la belleza en el arte, que los otros alumnos no descubrirían sino demasiado tarde”. (Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.192).

Luego sobrevinieron los cambios: “Sin las clases de Sandro, quien viajaba sin cesar, Antonio se sintió solo y desmoralizado. Recapacitando sobre los conceptos que se había formado sobre la pintura”. (Ibid., p.334).

“Antonio se dedicó con fervor a las últimas clases de la Academia de pintura Tiziano, tan menospreciada antes. Se daba cuenta, improvisadamente, de su falta de conocimientos técnicos en la pintura al óleo, deploraba haber abusado de su facilidad para efectos decorativos, desdeñando la forma y la materia”. (Ibid., p.372).

³⁵*Hay algo que yo quisiera saber desde hace mucho tiempo —dijo, con el rostro súbitamente ensombrecido— Tú y Sandro [...]. Quiero saber qué hay realmente entre vosotros dos. [...] Quería prevenirte de los peligros que te rodeaban, y en los que yo he caído irremediablemente. Por eso te preguntaba por tus relaciones con Sandro —también quería descubrir si eres un gran hipócrita o tan solo un gran inocente... [...] Lo he amado mucho [a Sandro], ahora...lo odio, lo necesito...Conserva tu pureza Antonio, ella te protegerá de horribles traiciones...consérvala lo más posible.* (Ibid., pp.337-339).

³⁶Sobre su maestro señalaría: “Más que un profesor era un amigo. El primero que tenía.” (Ibid., p.192). Su padre le reprocharía aquello eventualmente: “No se te puede hacer la menor crítica de Sandro...No me parece bien que no tengas otros amigos”.

(Ibid., p.286).

³⁷ El artista, motivado por su padre, produjo entre 1935 y 1988 catorce volúmenes de diarios que contienen alrededor de 3,600 páginas ilustradas por él.

³⁸ Eduardo Solá Franco, *Encuentro con el minotauro*, novela inédita, 1970, p.224.

³⁹ Eduardo Solá Franco, *Encuentro con el minotauro*, p.391.

²⁰No se ha encontrado el original del guión de esta obra de teatro; sin embargo, en el Archivo Solá Franco existe un guión para una obra titulada “Encuentro en el laberinto”, escrito en París en 1950, e intervenido por su autor en Roma en 1978. Una etiqueta en la tapa del volumen lleva la inscripción “minotauro Play”. Luego de una revisión del mismo, deducimos que la obra sufrió considerables cambios.

²¹ Eduardo Solá Franco, *Encuentro con el Minotauro*, p.334.

²² Eduardo Solá Franco, *Tibio día para marzo*, Barcelona, Ediciones Marte, 1970.

²³ Eduardo Solá Franco, “Obra literaria de Solá Franco”, documento mecanografiado inédito, s/f, p.7.

La filiación de Solá por la cultura francesa incluía el cine de la Nueva Ola, evidenciado en esta mención a una de sus principales figuras, el director Alain Resnais (1922).

²⁴En un detalle que hace Solá sobre su obra literaria incluye un apartado dedicado a sus “películas para cine-club”. La lista que hace de “algunas películas experimentales” es parcial, y se desconoce el paradero de la mayoría de ellas. Los títulos de estos filmes revelan el talante simbolista de los mismos y nos remiten a las alusiones mitológicas que la mayoría contenían: *Un pequeño argumento*, *Dos casas para un verano*, *Formas en la noche*, *Otelo - nuevo modelo*, *Varios crímenes en la casa de Agamenón*, *Otra vez Edipo*, *Medea Furiosa*, *Por favor no patear los objetos*, *Macbeth a la mejicana*. Fueron exhibidas por primera vez en la exposición *Alma mía*.

²⁵ Agradezco a Pilar Estrada el haberme alertado sobre esta coincidencia, detectada durante el montaje de la citada exposición: “Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos”.

²⁶ Vol. 11. Sin señalar más pistas, Solá dejó una inscripción en el reverso del cuadro indicando que fue pintado previo a su operación del 28 mayo de 1968: “pintado en El Bato, Chile, antes de operación, abril, 1968”.

²⁷ Estos estilizados motivos formales de orientación modernista, al igual que en *Crucifixión con público indiferente* (1950) o en la *Párabola de Lázaro y el rico Opulón* (1951-65), fueron empleados en determinados cuadros como complemento compositivo de los elementos figurativos. Solá produjo en París un pequeño número de cuadros abstractos a comienzos de la década del cincuenta. Esta experimentación con formas puras se dio probablemente de manera reticente, en el contexto de las imposiciones del mercado y el arte en boga.

²⁸ Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.314.

²⁹ Solá empleó este recurso con frecuencia para simbolizar la relatividad del tiempo y aspectos espirituales del ser; recordemos que la reencarnación y la clarividencia eran parte de las creencias del artista.

³⁰En uno de los varios listados de cuadros que elaboró Solá aparece esta pintura con el título alternativo de *Marcel Proust y su mundo*, descrita como una “tela grande”.

³¹ Eduardo Solá Franco, “Anotaciones y recuerdos sobre la pintura”, 1957, p.1.

³²Eduardo Solá Franco, *Los días que ya no son*, p.222.

BIBLIOGRAFÍA

Cirici i Pellicer, Alexandre, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá Editor, 1951.

Fontbona, Francesc, “The Modernist Visual and Plastic Arts in the Catalan-speaking Lands”, *Catalan Historical Review*, Vol.1 (Barcelona, 2008).

Kronfle Chambers, Rodolfo y Pilar Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, catálogo de exposición, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010.

Montmany, Antonia, Montserrat Navarro, Narta Tort y Francesc

Fontbona, *Repertori d'exposicions individuals d'art a*

Catalunya (fins a l'any 1938), Memories de la Secció Histórico-

Arqueològica 51, Barcelona, Institut D'Estudis Catalans, 1999.

Solá Franco, Eduardo, *Tibio día para marzo*, Barcelona, Ediciones

Marte, 1970.

FUENTES PRIMARIAS

Solá Franco, Eduardo, “Anotaciones y recuerdos sobre la pintura”, documento mecanografiado, 1957.

-----, *Los días que ya no son*, novela inédita, 1960-1979.

-----, *Encuentro con el minotauro*, novela inédita, 1970.

-----, “Carta dirigida al Papa Juan Pablo II”, documento mecanografiado, c.1979.

-----, “Una forma de curriculum que puede servir de referencia para la obra de Eduardo Solá Franco”, documento mecanografiado, 1986.

-----, “Obra literaria de Solá Franco”, documento mecanografiado, s/f.

COLABORADORES

María Elena Bedoya (Quito, 1975)

Historiadora, docente y curadora independiente. Actualmente es candidata doctoral en el Programa Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar y licenciada en Ciencias Históricas por la Pontificia Universidad Católica, ambas en Quito. Profesora asociada en FLACSO, Ecuador y docente de la PUCE, Quito. Ha publicado artículos a nivel nacional e internacional dentro de sus líneas de investigación: historia cultural, memoria y visualidad. Uno de sus trabajos más destacados es, *Prensa y espacio público en Quito 1792-1840*, por FONSAL. Ha participado en proyectos curatoriales como, *Umbrales del Arte en el Ecuador; Los espacios perturbadores del humor: revistas, arte y caricatura 1918-1930*, y, *Triciclos: espacios lúdicos y objetos culturales de la infancia en el Ecuador 1890-1930*, entre otros. Ha desempeñado importantes cargos públicos en el sector cultural dentro de las áreas de patrimonio cultural y museos.

Carmen Corbalán de Celis de la Villa (Valencia, 1982, reside en Ecuador)

Historiadora del arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia (España). Asistente editorial en: *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador* (2012) de Alexandra Kennedy y Cristóbal Zapata. Parte del equipo de investigación de: "Historia del Teatro Nacional Sucre, memorias de su 125 años de existencia", coordinado por Alexandra Kennedy;

y con el Instituto de la Ciudad de Quito en el proyecto realizado junto a Mireya Salgado: "La Escuela de Bellas Artes: liberalismo y vanguardias en la ciudad de Quito de inicios del siglo XX". Asistente curatorial en *Alma mía*. Actualmente investigadora en FLACSO en el proyecto "Economía y cultura popular en Quito: 1760-1875", bajo dirección de Eduardo Kingman.

Patricio Feijóo Arévalo (Bahía de Caráquez, Ecuador, 1983)

Antropólogo visual y artista. Licenciatura en Artes Visuales, Universidad de Cuenca; maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico, FLACSO-Ecuador. Director de arte y fotografía en La Resistencia Producciones. Fotógrafo del Inventario Nacional Arqueológico-Zona Sur. Ha participado en varios proyectos curatoriales como *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* y *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador 1900-1930*. Miembro del colectivo de investigación *Sindicato Audiovisual*. Actualmente es responsable del Área de Investigación y Patrimonio de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, Argentina, 1967)

Doctor en Historia del Arte y profesor titular en la Universidad de Granada (España). Miembro correspondiente por España de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha publicado alrededor de 200 estudios

sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando libros como *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Madrid, 2004), *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia* (Zaragoza, 2005), *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925* (Madrid, 2006), *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* (Lima, 2009) y *Memorias de la Independencia. España Argentina y México 1908-1912* (Madrid, 2012). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica. Curador de varias exposiciones, entre ellas "Ecuador: Tradición y modernidad" (Biblioteca Nacional, Madrid, 2007); "El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario" (Buenos Aires, 2007), y "América Latina, 1810-2010. 200 años de historias" (Biblioteca Nacional, Madrid, 2011).

Alexandra Kennedy Troya (Liverpool, 1954, reside en Ecuador)

Historiadora del arte y de la cultura visual, curadora y docente universitaria en la Universidad de Cuenca (Ecuador). Ha realizado una extensa labor de investigación en el arte y la arquitectura colonial, republicana y moderna de Ecuador y los países andinos. Algunas de sus obras más conocidas: *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración*, con Alfonso Ortiz Crespo (Quito, 1980, reedición 2011; premio Isabel Tobar, Municipalidad de Quito); *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos* (Quito, 1999); *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII al XIX. Patronos, corporaciones y comunidades* (edición y coautoría, Hondarribia, España, 2002); *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (curadora, edición y coautoría, Quito, 2008); *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*, Cristóbal Zapata (Cuenca, 2012). Ha

publicado decenas de artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Ha curado exhibiciones en el Museo de Arte Moderno en Cuenca, Museo de la Ciudad y Museo Jacinto Jijón y Caamaño en Quito, Americas Society en Nueva York, Museo Municipal de La Haya, Biblioteca Nacional de España, Madrid, entre otros.

Rodolfo Kronfle Chambers (Guayaquil, 1970)

Historiador del arte y curador independiente. Desde 1996 ha publicado decenas de ensayos y comisariado numerosas muestras de arte contemporáneo. Mantuvo por algunos años un espacio de crítica en diario El Universo de Guayaquil. Es creador y editor de *RíoRevuelto.net* el más extenso archivo virtual de arte contemporáneo en el Ecuador. En tiempos recientes ha llevado a cabo algunos revisionismos alrededor del arte moderno ecuatoriano, el más reciente una reconsideración del ancestralismo de los años 60 en el Museo Casa del Alabado y la retrospectiva de Eduardo Solá Franco (cocurada junto a Pilar Estrada) en el Museo Municipal de Guayaquil. En el 2011 publicó el libro *Historia(s)_en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*, primer volumen de divulgación sobre la producción artística en el Ecuador en la pasada década. Se desempeña además como asesor de instituciones culturales como la Rockefeller Foundation y la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO).

María de los Ángeles Martínez Donoso (Cuenca, 1980)

Poeta e historiadora. Magíster en Edición, Universidad Carlos III, Madrid; licenciada en Historia Geografía y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca. Coordinadora del pro-

grama universitario Cátedra Abierta de Historia de Cuenca y su Región, Universidad de Cuenca, desde donde dirige junto a Ricardo Tello el proyecto "¿Qué Cuentas Cuenca! Cápsulas de radio de historia divertida de Cuenca". Ha publicado algunos libros de poesía: *Un lapso de impiedad, Subcielo, Trozos de vidrio, Trasnoche*; consta en importantes antologías nacionales e internacionales y ha representado al país en varias Ferias de libro y eventos dentro y fuera del país.

Juan Mullo Sandoval (Quito, 1957)

Etnomusicólogo. Coordinador del programa de Etnomusicología, Programa de Estudios Especializados, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (1996-2002). Profesor de la Universidad San Francisco de Quito (1997-2002). Conferencista en eventos académicos internacionales. Participación en publicaciones y producciones musicológicas como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1992), Coordinador del Registro e Inventario del Patrimonio Sonoro del Ecuador (septiembre del 2008, marzo del 2009 y septiembre del 2010-febrero del 2011), Ministerio Coordinador de Patrimonio y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC. Sus últimas obras publicadas: *Gerardo Guevara* (Cuenca, 2007); *Música patrimonial del Ecuador* (Quito, 2009), *Cantos montoneros y chapulos. Cancionero alfarista*, disco compacto (Quito, 2012).

Trinidad Pérez Arias (Quito, 1959)

Historiadora del arte. Licenciatura y maestría en las universidades de Maryland, College Park y Texas en Austin, doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar Sede-Ecuador. Su tesis doctoral, "La construcción

del campo moderno del arte en el Ecuador; 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo" (2012). Profesora agregada del área de Historia en esta Universidad. Ha publicado, entre otros: "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)", en: Valeria Coronel y Mercedes Prieto, (comp.), *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (Quito, 2010); "Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas", en: William Rowe and Jens Anderman, (ed.), *Images of Power: National Iconographies, Culture, and the State in Latin America*, (Londres, 2005); "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)", en: Alexandra Kennedy, (ed.) *I Simposio de Historia del Arte Ecuatoriano: artes 'académicas' y populares del Ecuador* (Cuenca/Quito, 1995). Ha curado algunas exposiciones en Ecuador.

Fausto Ramírez Rojas (Ciudad de México, 1938)

Historiador del arte. Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (desde 1975). Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes (2006). Sus temas principales de investigación: arte del siglo XIX y principios del XX en México, particularmente estética simbolista y modernismo. Entre sus múltiples libros destacamos: *Arte del siglo XIX en la ciudad de México* (1984); *La plástica del siglo de la independencia* (1985); *Saturnino Herrán, pintor mexicano, 1887-1987* (1987); *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921* (1990); *Homenaje a Alfredo Ramos Martínez (1871-1946)* (1997); *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (2008). Autor de numerosos capítulos, artículos y presentaciones a congresos. Curador de varias exposiciones en el ámbito mexicano y a nivel internacional, como José María Velasco, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Germán Gedovius,

Alfredo Ramos Martínez, Joaquín Clausell, Casimiro Castro o José Guadalupe Posada. Participación en varios volúmenes del *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, siglo XIX, de las colecciones de pintura de Banco Nacional de México y de Andrés Blaisten*.

Casandra Sabag Hillen (Ciudad de México, 1981)

Antropóloga visual y artista. Licenciatura y maestría en Artes Visuales en la UNAM y la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en FLACSO-Ecuador. Ha expuesto su trabajo pictórico en México, China, Corea del Sur, Singapur, Etiopía, Sudáfrica, Tailandia y Ecuador. Como docente en la maestría de Artes Visuales, en el sistema de Educación Continua de la UNAM, y en la Universidad Iberoamericana, ha desarrollado los ejes temáticos de técnicas pictóricas modernas y antiguas, como historia de la pintura y el dibujo. Ha desarrollado programas de divulgación científica y artística en Televisión Educativa, de la SEP, el planetario Astroseum, en México. Al presente forma parte del colectivo SINDICATO AUDIOVISUAL, dedicado a la investigación audio-visual antropológica.

Álvaro Salvador Jofre (Granada, 1950)

Catedrático de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Granada. Entre sus publicaciones de crítica destacan trabajos como: *Para una lectura de Nicanor Parra* (Sevilla, 1975); *Rubén Darío y la moral estética* (Granada, 1986); *Introducción a la literatura hispanoamericana*, en colaboración con Juan Carlos Rodríguez (Madrid, 3ª ed. 2005); la antología de poesía hispanoamericana contemporánea, *La piel del*

jaguar (Sevilla, 2006); las ediciones críticas de *Azul...* y *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1992); *Prosas profanas* (Madrid, 1999) de Rubén Darío, así como la *Poesía completa y prosa selecta* de Julián del Casal (Madrid, 2001). En 2002, recibió el premio Casa de las Américas de Ensayo por su obra *El impuro amor de las ciudades* (La Habana, 2003, Madrid, 2007). Ha colaborado en distintas revistas especializadas españolas y extranjeras. En la actualidad, prepara una edición de la *Poesía completa* de Rubén Darío. Ha publicado diez libros de poemas, una amplia selección de los cuales ha sido incluida en el volumen antológico *Suena una música* (Valencia, 1996, y Sevilla, 2008). También es autor de varias obras teatrales y novelas tituladas *Un hombre suave* (Madrid, 2000) y *El prisionero a muerte* (Sevilla, 2005).

Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968)

Escritor y crítico. Ha publicado los poemarios *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999), *Baja noche* (2000), *No hay naves para Lesbos* (2004), *Jardín de arena* (2009), *La miel de la higuera* (2012) y el libro de cuentos *El pan y la carne* (2007). Premio Nacional de Cuento "Joaquín Gallegos Lara" del Municipio de Quito de ese año. Ha editado, entre otros libros y catálogos, la antología de relatos de Huilo Ruales, *Historias de la ciudad prohibida* (1997), la poesía reunida de Roy Sigüenza, *Abrazadero y otros lugares* (2006), la novela *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (2010), de Alfredo Pareja Diezcanseco, y *El Palacio de Cristal [Antología 1893-1942]*, del poeta Ernesto López Díez (2012), ediciones precedidas de estudios introductorios. Autor de numerosos ensayos sobre arte y literatura, y curador de destacadas exhibiciones dedicadas a artistas ecuatorianos. En 2012 junto a Alexandra Kennedy publicó *El alma de la Tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*.

ABREVIATURAS GENERALES

AEBA/Q. - Archivo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central, Quito.

Cat. - Catálogo

CMMAU/Q. - Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito

Col. - Colección

Col. Privada/C. - Colección Privada Cuenca

Col. Privada/G. - Colección Privada Guayaquil

Col. Privada/Q. - Colección Privada Quito

FLC/PM. - Fundación La Caixa / Palma de Mallorca

FCAR/BM/ G. - Fondo Carlos A. Rolando, Biblioteca Municipal, Guayaquil

Intr. - Introducción

MA/G. - Museo Antropológico, Guayaquil

MBAEP/Q. - Museo – Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito

MCCE/Q. - Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito

MNMCE/Q. - Museo Nacional Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito

MP/C. - Museo Pumapungo, Cuenca.

Pseud. - Pseudónimo

catálogo
DE LA EXPOSICIÓN

“ALMA MÍA: Simbolismo y Modernidad en Ecuador 1900-1930”

La idea de “Modernidad” surgió en las últimas décadas del siglo XIX e integró una serie de movimientos de orden internacional que marcaron el devenir de las nuevas sociedades secularizadas. Se transformaron la espiritualidad y las prácticas religiosas tradicionales, a modo de respuestas dispersas y diversas frente a la idea de un progreso y un utilitarismo sin límites. El materialismo impuesto por científicos y economistas tuvo como contraparte la voz interior del poeta, del músico, del pintor:

Los modernos artistas burgueses y rebeldes tomaron como punto de partida a la ciudad. La experiencia urbana fue amada y odiada simultáneamente, estuvo implícita la idea de superarla mediante la construcción de una nueva interioridad. Este emprendimiento, que se manifestó en toda América, se alimentó de los ecos directos e indirectos del movimiento simbolista europeo. Éste pretendía dotar a los objetos y a las ideas de una nueva significación, buscando profundizar su sentido y explorar en el alma propia de los individuos y de los pueblos.

El análisis del Simbolismo americano y de sus actores como herramientas para indagar el alma moderna, se realiza por doble vertiente: el “alma mía” en la subjetividad, y el “alma nuestra” en la colectividad. En Ecuador, ambas surgieron a finales del siglo XIX y languidieron en la década del treinta. “Alma mía”, como se bautizó a esta exposición, recoge ambas búsquedas.

Alexandra Kennedy Troya
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

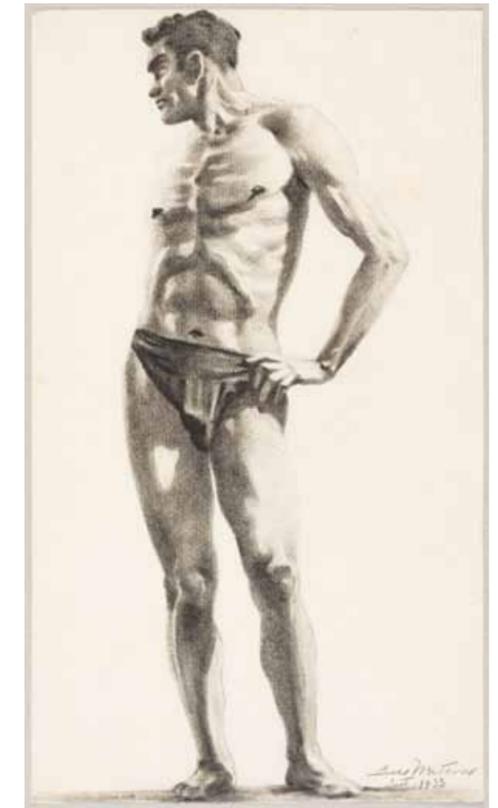
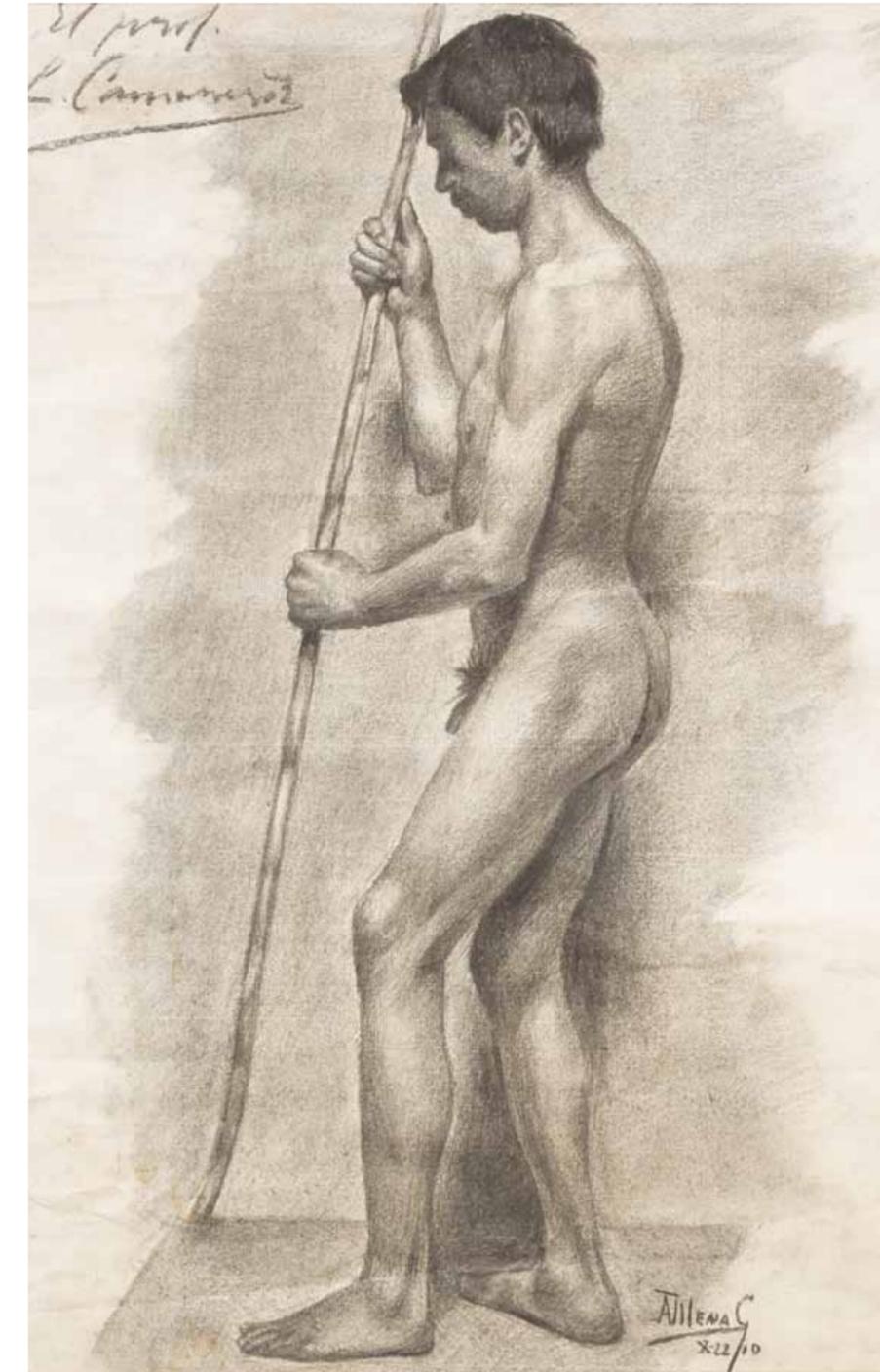




¡SER MODERNOS!

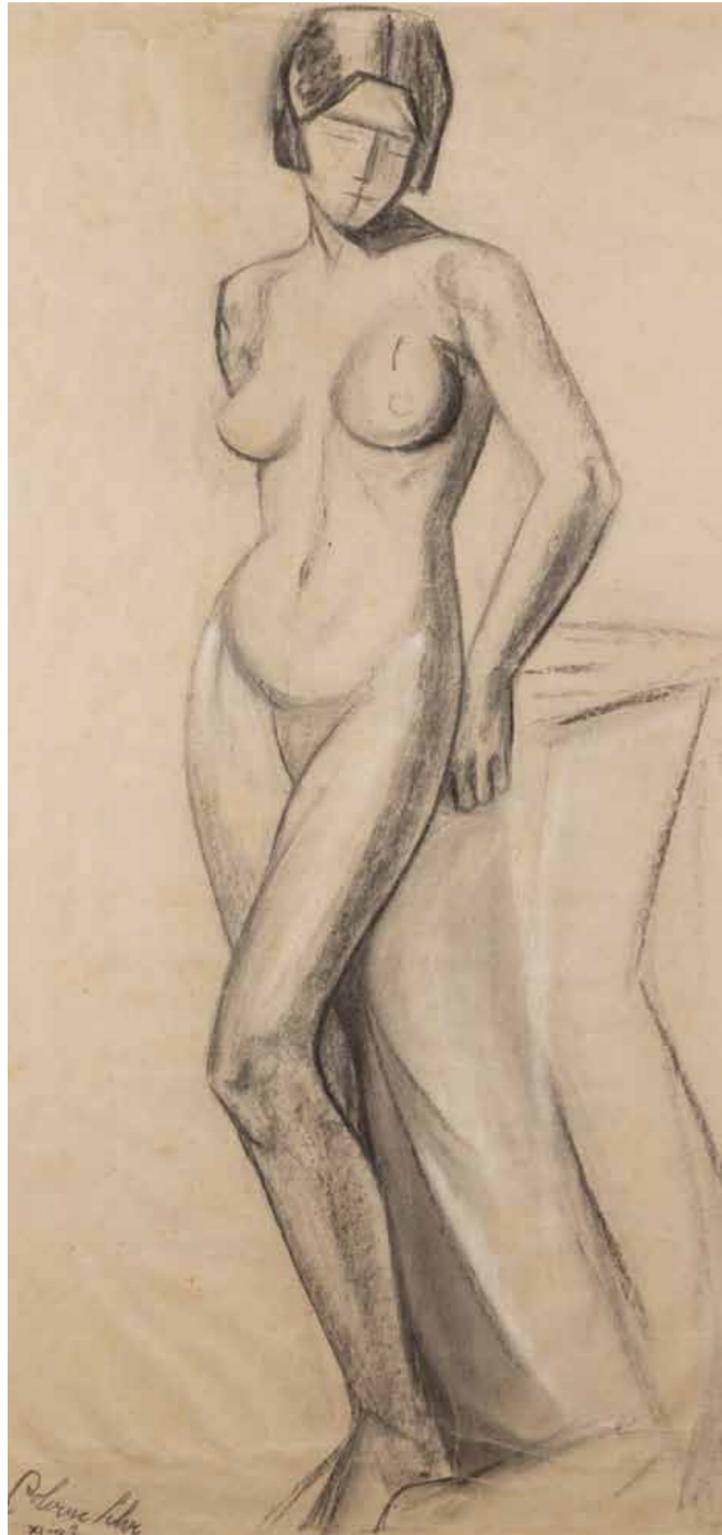


MUSEO DE LA CIUDAD



Título: [Hombre posando]
Autor: Luis Mideros
Año: 1933
Técnica: carboncillo sobre papel
Dimensiones sin marco: 31 x 18 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 20-22-84

Título: [Modelo de pie con caña]
Autor: Alberto o Alfonso Mena Caamaño
Año: X-22/10 [22 de octubre, 1910]
Técnica: carboncillo sobre papel
Dimensiones: 77 x 56,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 6-31-83



Un nuevo lenguaje en el arte

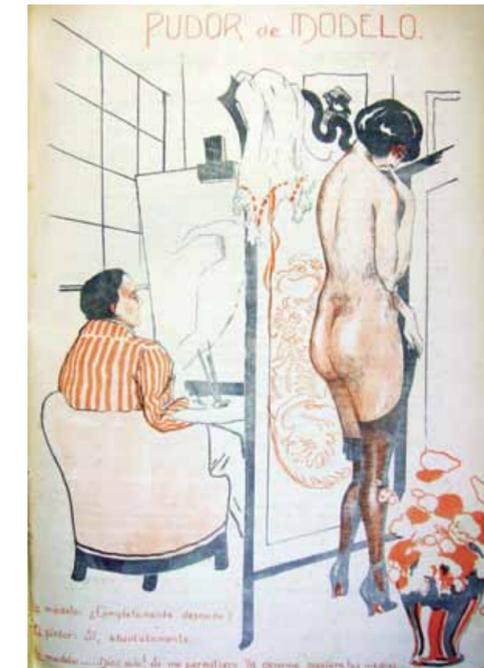
La refundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904 en Quito, fue importante en la intención del Estado por crear una moderna y progresista nación ecuatoriana. Éste situó al arte como eje fundamental del desarrollo del Ecuador de inicios del siglo XX.

Durante los primeros años de la Escuela, se crearon programas de difusión, valoración y legitimación de las artes visuales del país, que fusionaron al lenguaje moderno extranjero a través del manejo del color y la luz, con el uso de temas locales: paisajes y personajes como el indígena.

Título: [Modelo]
Autor: Alberto Coloma Silva
Año: XI-23 [noviembre de 1923]
Técnica: lápiz sobre papel
Dimensiones: 97 x 52 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: 1-20-88



Título: [Desnudo de mujer]
Autor: Nicolás Delgado
Año: c.1920
Técnica: mixta sobre lienzo
Dimensiones sin marco: 198 x 90 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-0959-1

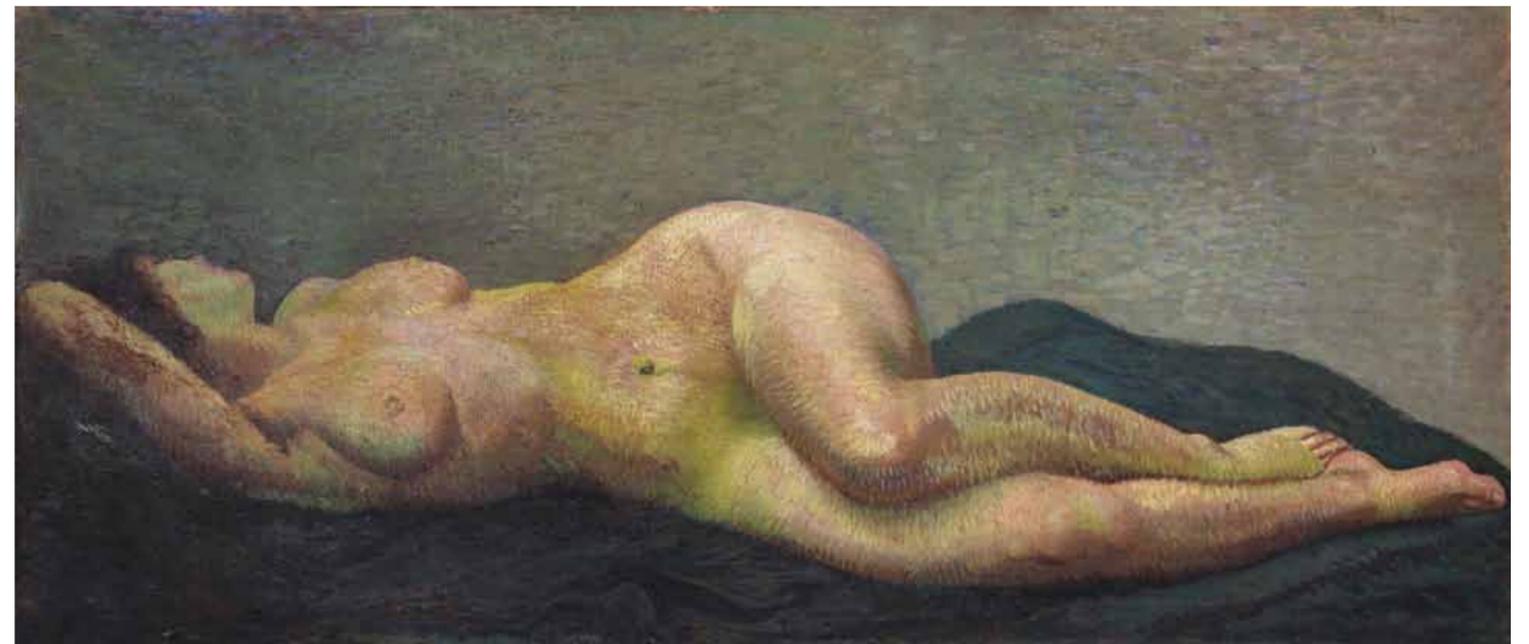


Título: "Pudor de Modelo",
Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional,
Año 1, #19 (1919): 3.
Autor: a.Nicolás Delgado
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito

Título: [Desnudo indígena]
Autor: Pedro León
Año: c.1920
Técnica: óleo sobre cartón prensado
Dimensiones con marco: 40,5 x 66 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: GP-5-1380-80



Título: [Desnudo]
Autor: María Josefina Ponce
Año: c.1925
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 68 x 159 cm.
Colección: privada, Quito



Título: *Desnudo [mirándose al espejo]*
Autor: María Josefina Ponce
Año: c.1925-1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 94 x 110 cm.
Colección: privada, Quito

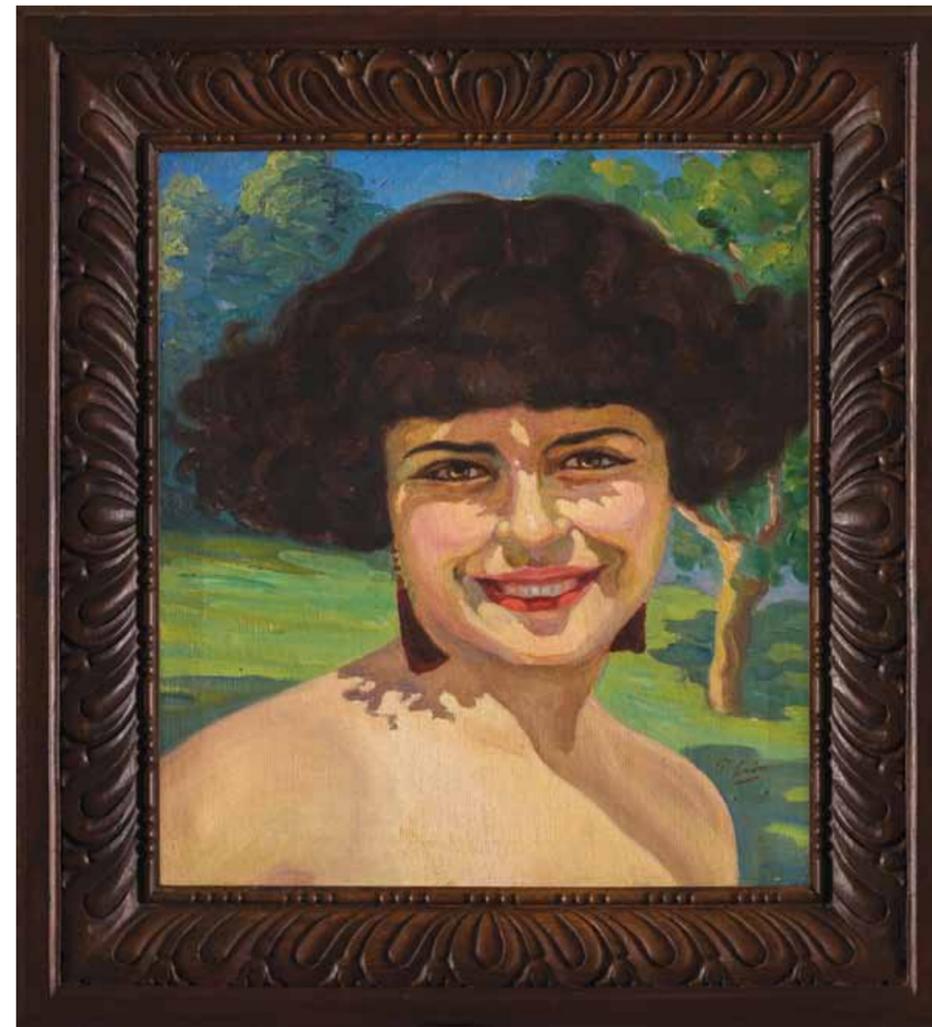


Título: *Pintora María Josefina Ponce [con caballete]*
Autor: a.Luigi Cassadio
Año: c.1929
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 24 x 13 cm.
Colección: privada, Quito



Título: *María Josefina Ponce*
Autor: a.Luis Mideros
Año: c.1925-1930
Técnica: yeso blanco
Dimensiones: 32 x 16 x 20 cm.
Colección: privada, Quito

Título: *Rincón de la Alameda*
Autor: Paul F. Bar
Año: 1912
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 40 x 42 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-0061-1



Título: *Lucía Baquero de León*
Autor: Pedro León
Año: c.1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 34 x 30 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: 17.6.83

Título: *Puerto de Vigo (España)*

Autor: Pedro León

Año: 1930

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 48,5 x 58,3 cm.

Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil

Código: 1-19-85



Título: *Bruselas*

Autor: Pedro León

Año: c.1930

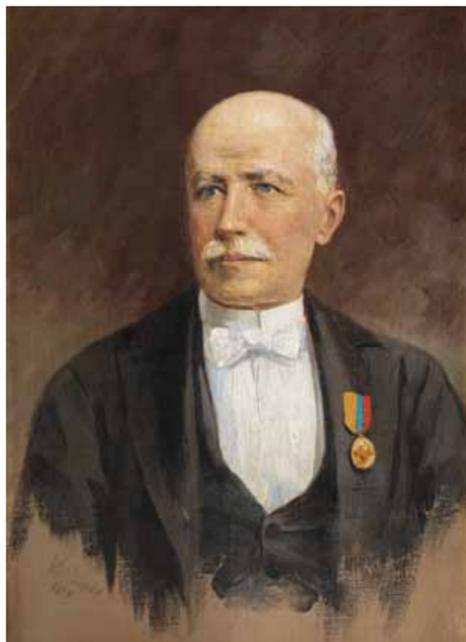
Técnica: óleo sobre madera

Dimensiones: 38 x 46 cm.

Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito

Código: 4-19-85





Título: *Mariano Aguilera*
Autor: César Villacrés
Año: 1918
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 39 x 29,5 cm.
Colección: Centro Cultural Metropolitano / Museo Alberto Mena Caamaño, Quito
Código: MC-A.5-2.8-58



Título: *La Nueva Sión*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930
Técnica: óleo sobre madera tallada
Dimensiones: 80 x 66 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P96341



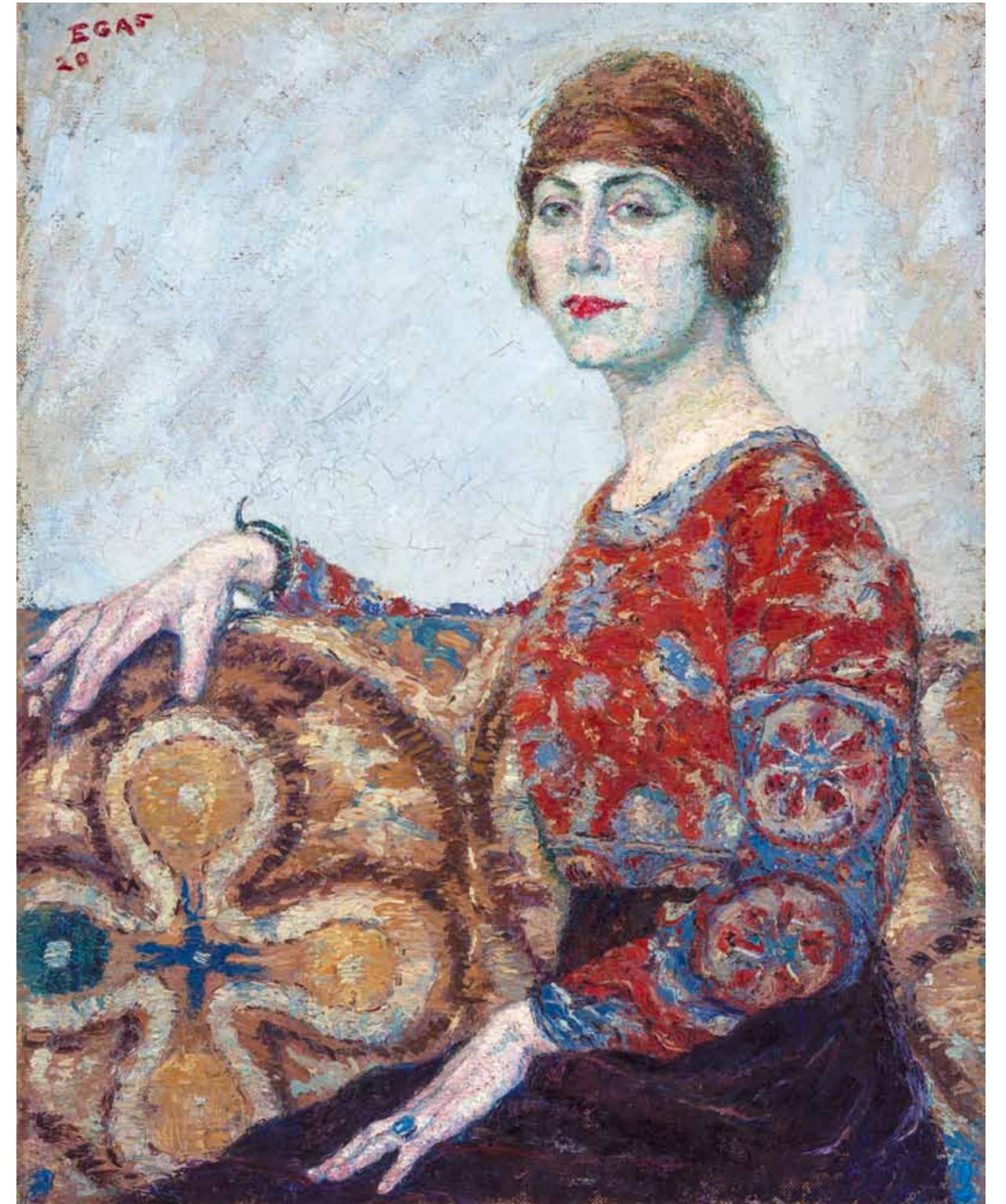
Título: *Pastor*
Autor: C. A. Villacrés
Año: c.1910
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 65 x 54 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 5-14-81



Título: *Interior árabe*
Autor: Alfonso Medina Pérez
Año: c.1925
Técnica: acuarela sobre papel
Dimensiones: 20 x 29 cm.
Colección: Centro Cultural Metropolitano / Museo Alberto Mena Caamaño, Quito
Código: MC-A.5-1.276-57



Título: Maternidad
Autor: Luis Mideros
Año: 1920
Técnica: yeso vaciado
Dimensiones: 72 x 87 x 63 cm.
Colección: Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca
Código: BM-01-01-04-005-13-004402



Título: Retrato
Autor: Camilo Egas
Año: 1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 92 x 72 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-1368-1



Título: Profesor Paul F. Bar

Autor: Guillermo Latorre

Año: 1928

Técnica: acuarela, lápiz de color y marcador sobre cartulina

Dimensiones: 22 x 16,5 cm.

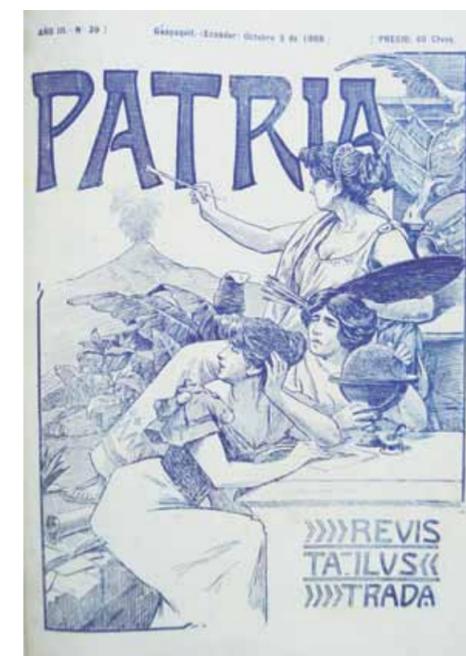
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil

Código: 101-10-85

SIMBOLISMOS Y MODERNIDADES

El Simbolismo

El término simbolismo proviene de la literatura y estuvo relacionado con los postulados propuestos por Charles Baudelaire y otros precursores como Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, muy leídos en Ecuador. En términos artísticos y visuales, surgió hacia 1880 en Francia y en poco tiempo se extendió por el continente europeo. Fue una respuesta al desencanto sentido, a fines del siglo, por el avance de una sociedad positivista que ensalzaba la actividad productiva, comercial y el modelo científico. Pensadores, músicos, artistas y escritores buscaron nuevos valores basados en lo espiritual, en los símbolos e ideas de una realidad "más elevada". En la sala: un retrato de Verlaine realizado en Ecuador y dos retratos de poetas nacionales que fueron influenciados por el movimiento: Medardo Ángel Silva y Arturo Borja, de autoría de Nicolás Delgado, uno de los pintores más afectos al movimiento.



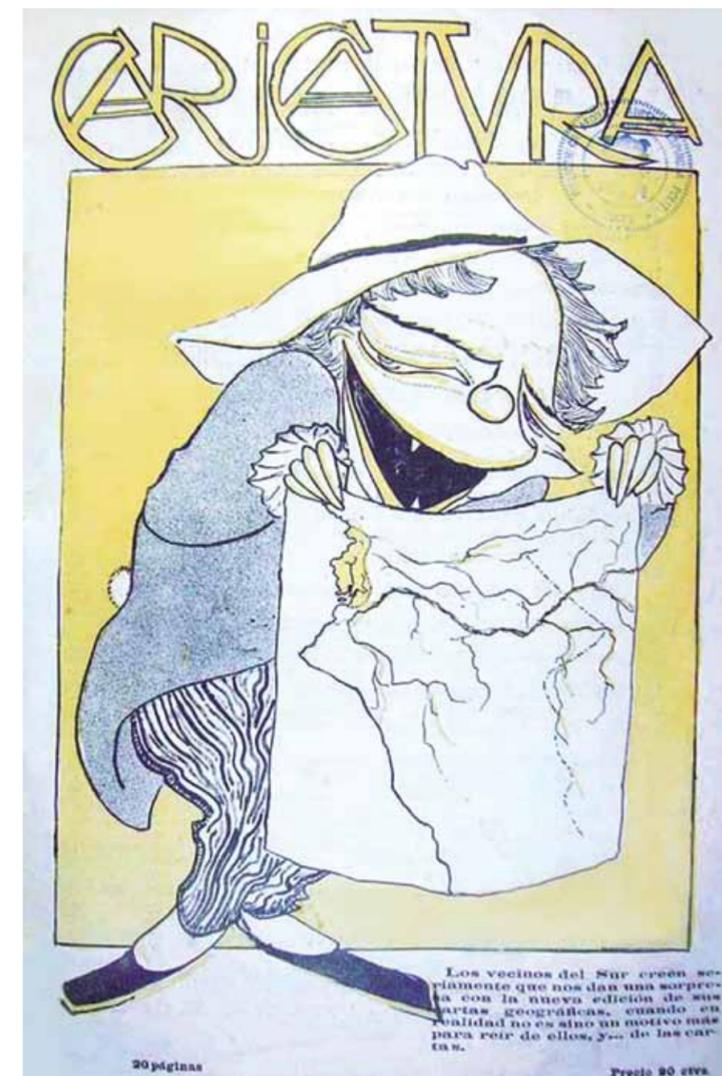
Título: Portada. *Patria*. Revista Mensual Ilustrada, Año III, # 39 (1908).

Autor: no identificado

Año: 1908

Técnica: impreso

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Título: "Los vecinos del sur", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año 1, # 15 (1919): s.p.

Autor: no identificado

Año: 1919

Técnica: impreso

Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito

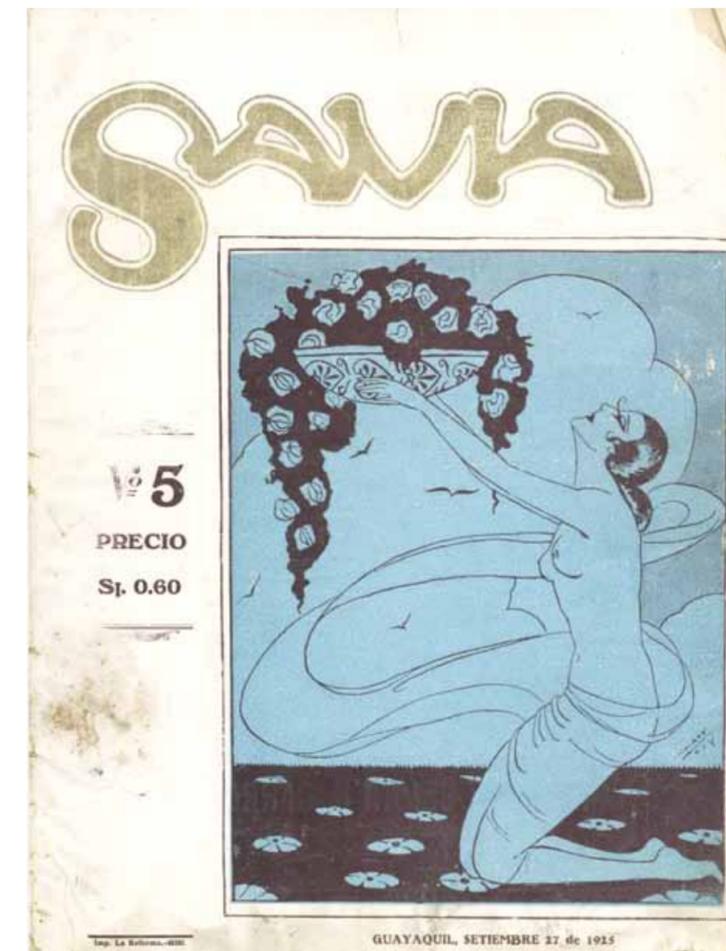
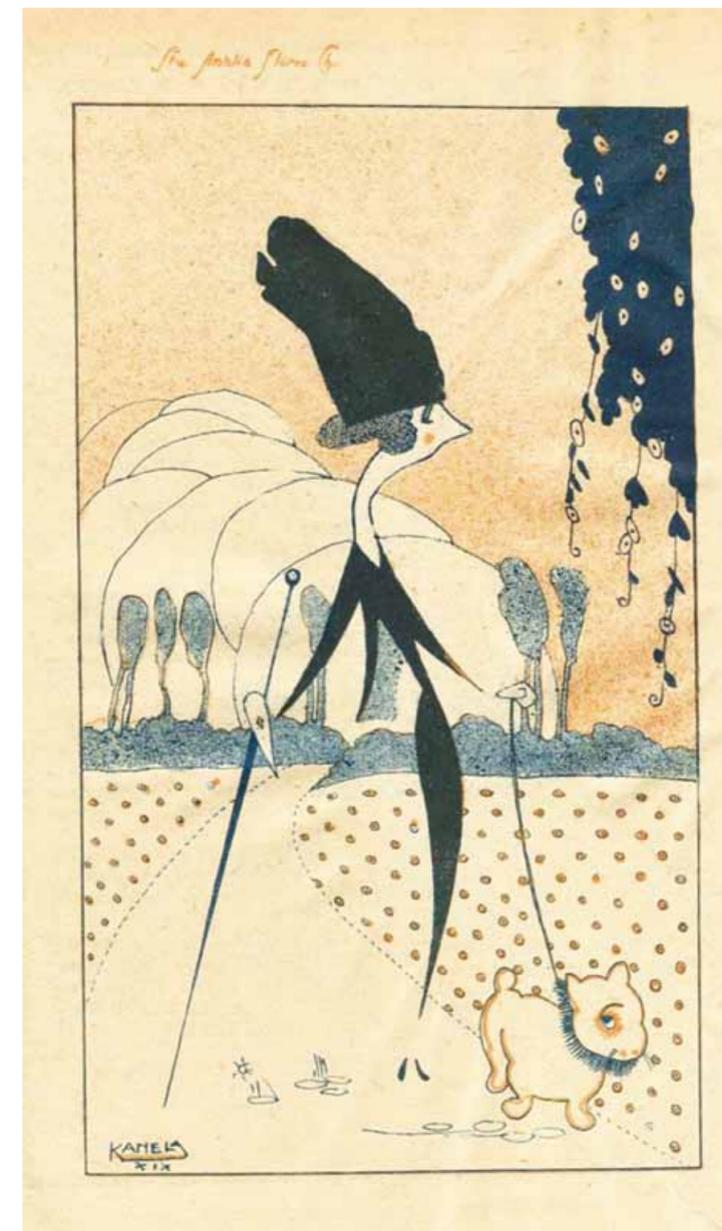


Título: "Sobre el celibato de los curas",
 Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año 1, # 27 (1922): 16.
Autor: Enrique Terán
Año: 1922
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana
 Aurelio Espinosa Pólit, Quito

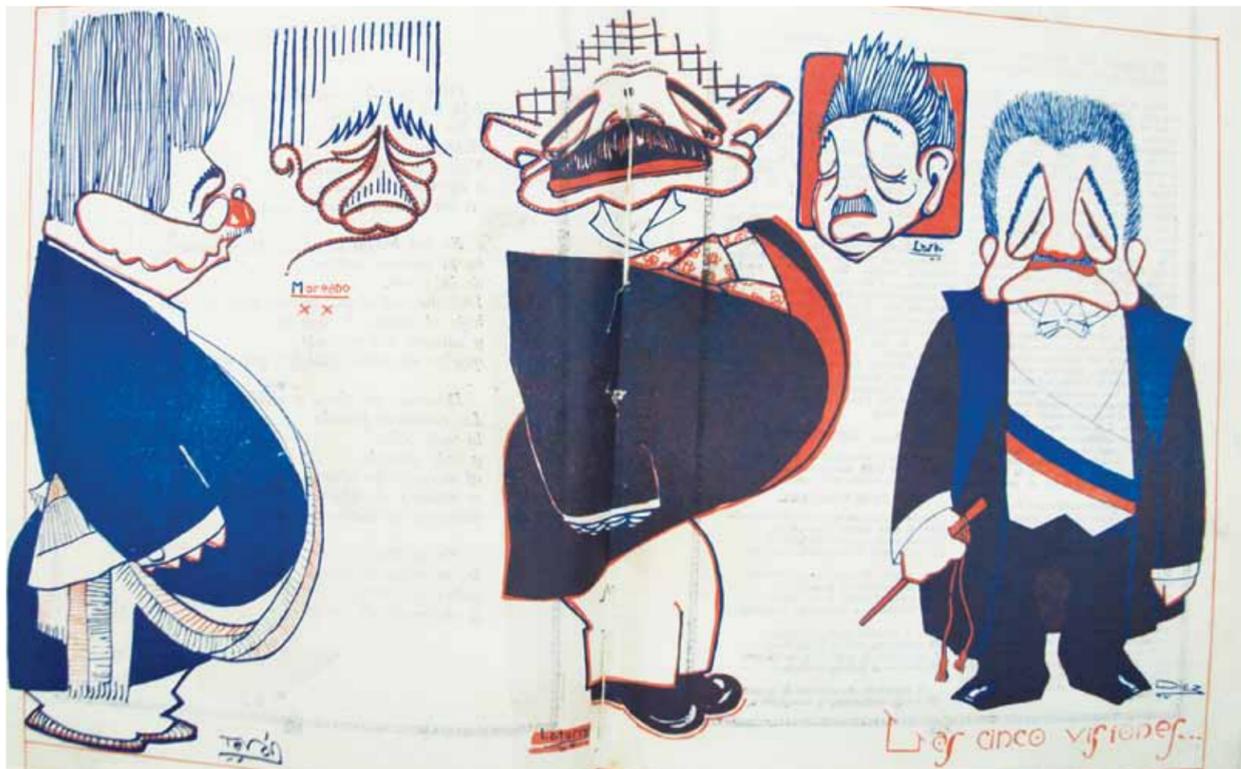
Título: *Llegada de todos los trenes del mundo*
Autor: no identificado
Año: c.1925
Técnica: acuarela sobre cartulina
Dimensiones: 24 x 24 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Cuenca
Código: C-P-8-1-1990



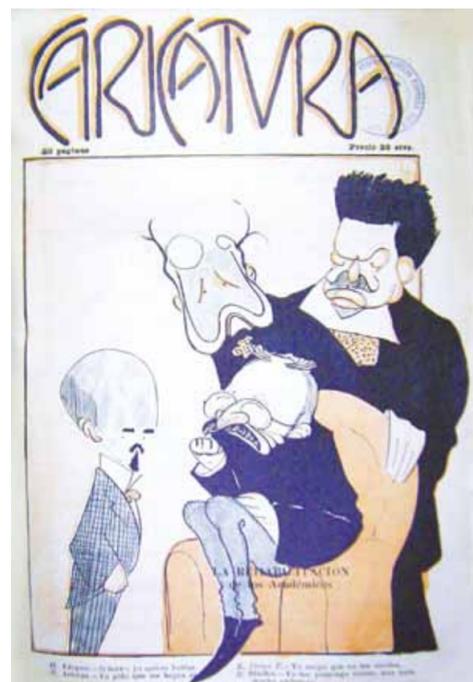
Título: "Señorita Amalia Flores",
 Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Nueva Serie, Año 1, # 42 (1919): 253.
Autor: Carlos Andrade (Kanela)
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: Portada, *Savia*, *Revista de Información, Arte y Letras*, Año 1, # 1 (1925).
Autor: no identificado
Año: 1925
Técnica: impreso
Colección: Biblioteca Ecuatoriana
 Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: "Nuestro Sr. Presidente. Las cinco visiones", *Caricatura, Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 74 (1920): 610-611.
Autores: Enrique Terán, Moreano, Guillermo Latorre, Marco Lara y Efraín Díez
Año: 1920
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito

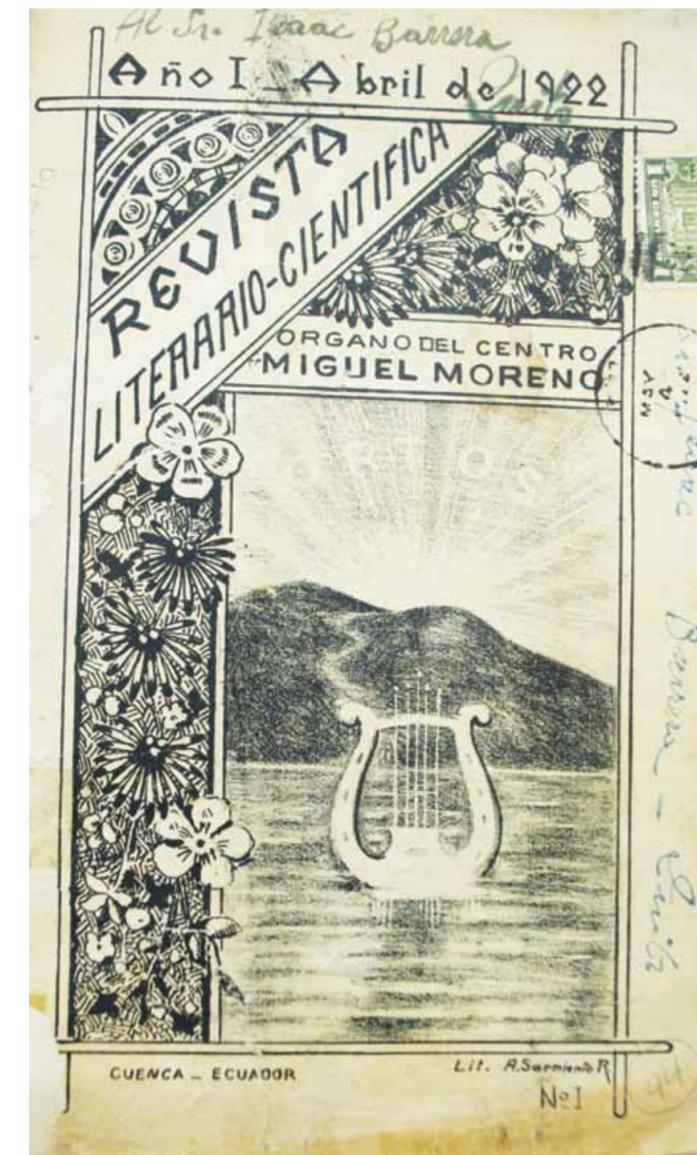


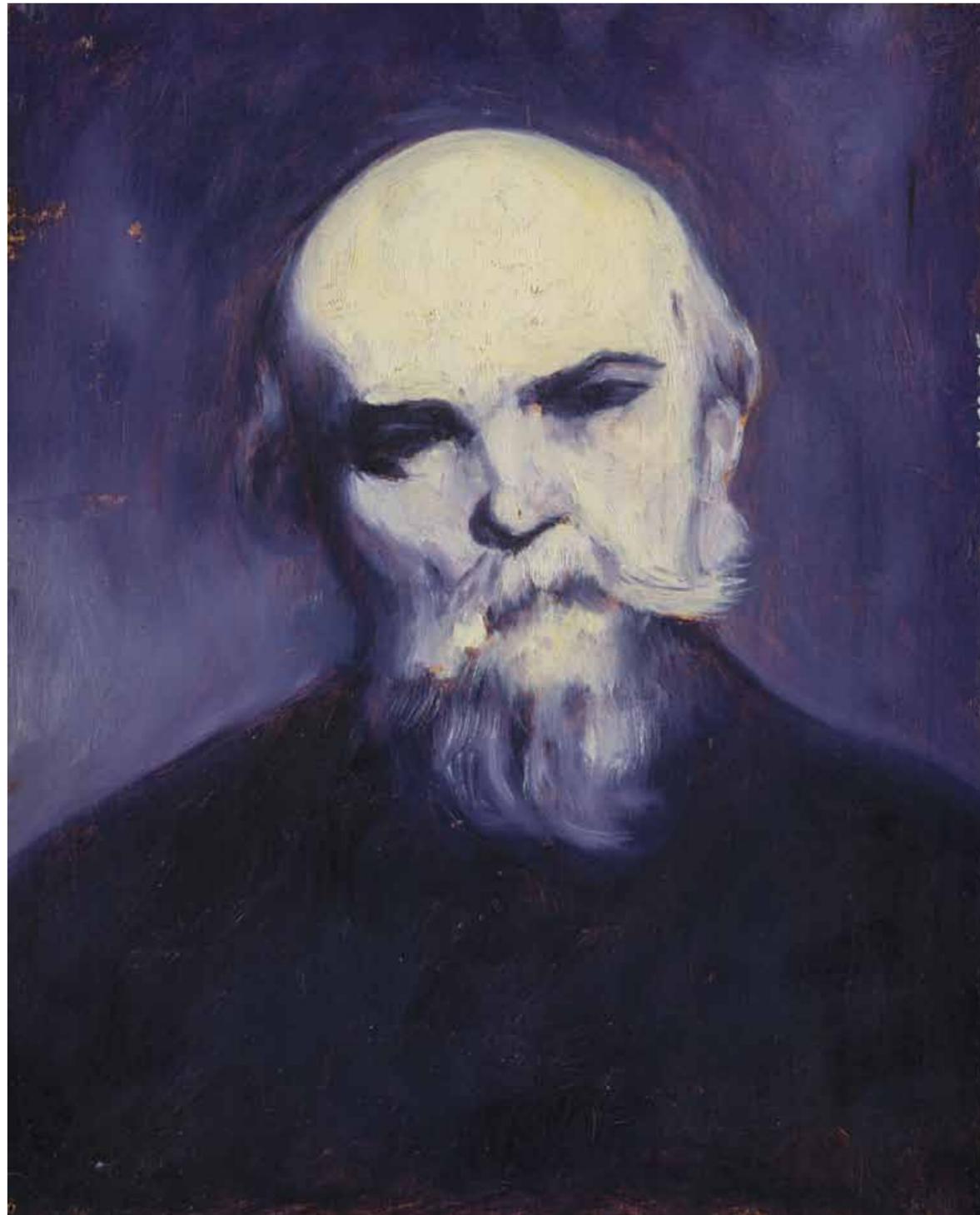
Título: "La rehabilitación de los académicos", *Caricatura, Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año I, # 20 (1919): s.p.
Autor: no identificado
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito

Título: Portada, *Patria, Revista Mensual Ilustrada*, Año 2, # 26 (1908).
Autor: no identificado
Año: 1908
Técnica: impreso
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito

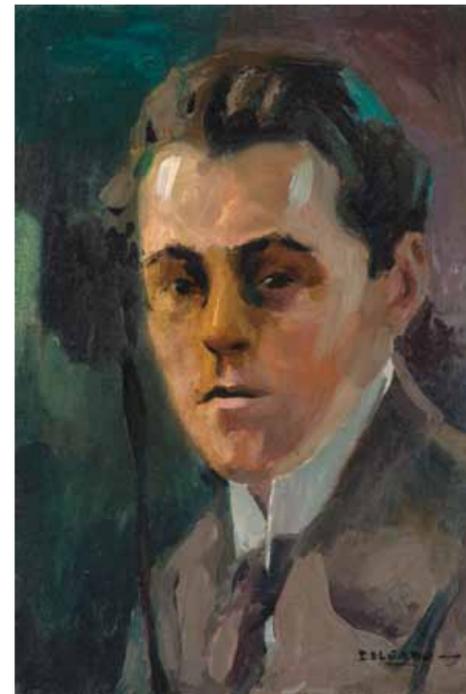


Título: Portada, *Revista Literario-Científica*, Órgano del Centro Miguel Moreno, Año I, # 1 (1922).
Autor: Abraham Sarmiento
Año: 1922
Técnica: impreso
Dimensiones: 22 x 13 cm.
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito





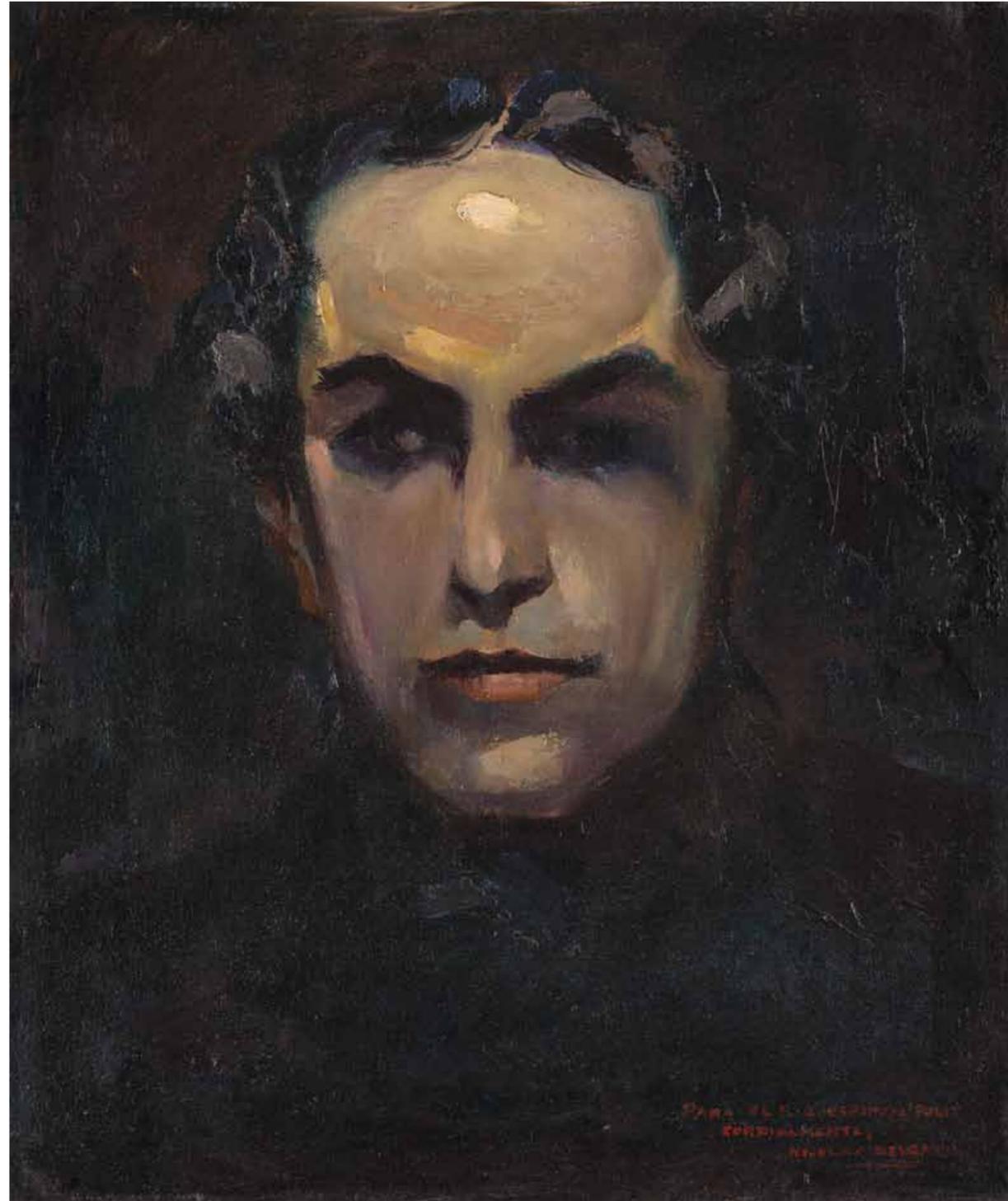
Título: Paul Verlaine
Autor: a.Nicolás Delgado
Año: c.1915-1920
Técnica: óleo sobre madera
Dimensiones: 19 x 14 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana
 Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: M.02.215



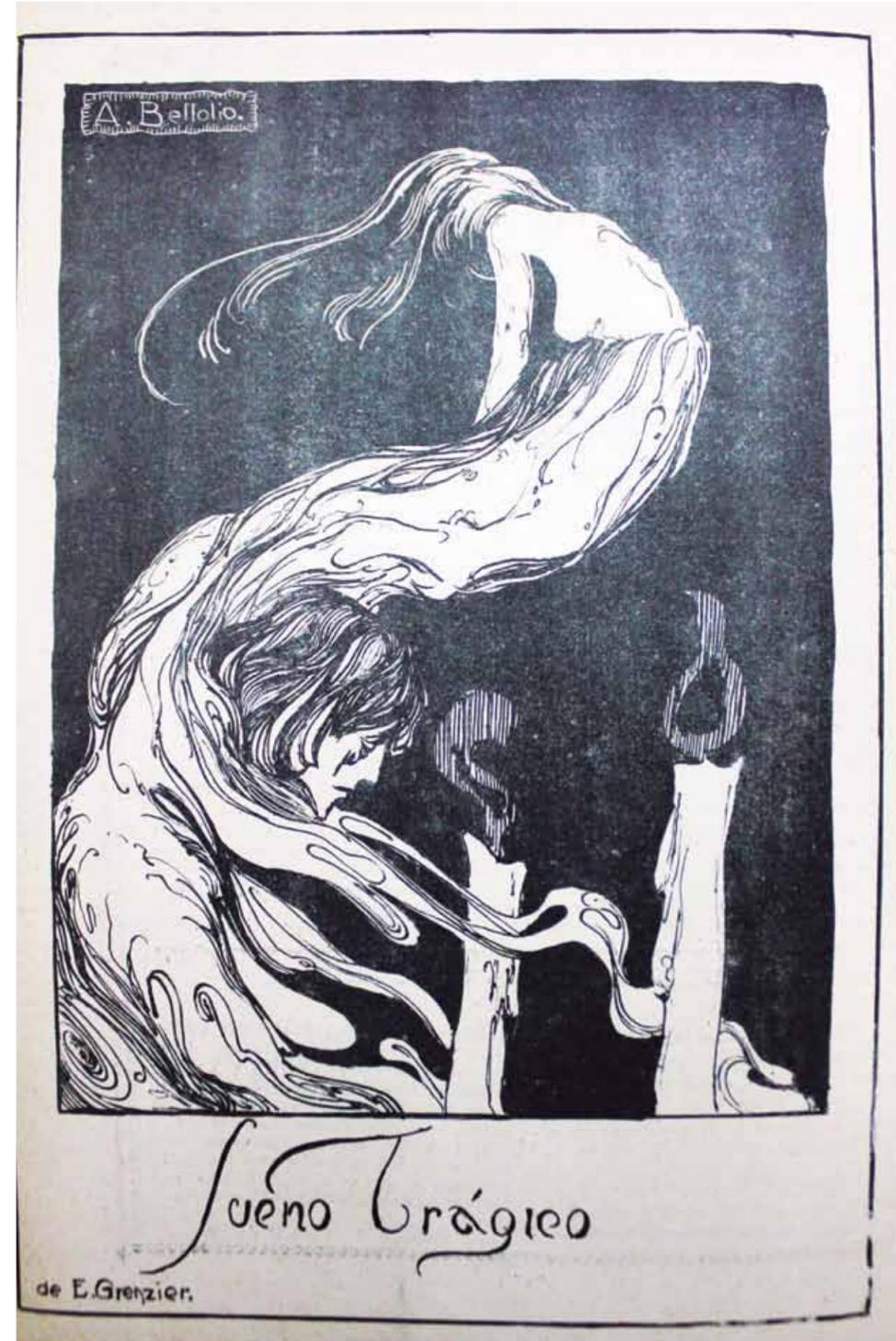
Título: Medardo Ángel Silva
Autor: Nicolás Delgado
Año: c.1915-1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 36 x 24 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio
 Espinosa Pólit, Quito
Código: M.02.192

Título: "Medardo Ángel Silva",
 Caricatura, *Semanario Humorístico de
 la Vida Nacional*, Año 1, # 26 (1919): 26.
Autor: no identificado
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana
 Aurelio Espinosa Pólit, Quito





Título: Arturo Borja
Autor: Nicolás Delgado
Año: c.1915-1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 37 x 31 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: M.02-213



Sueño Trágico
 de E. Grenzier.

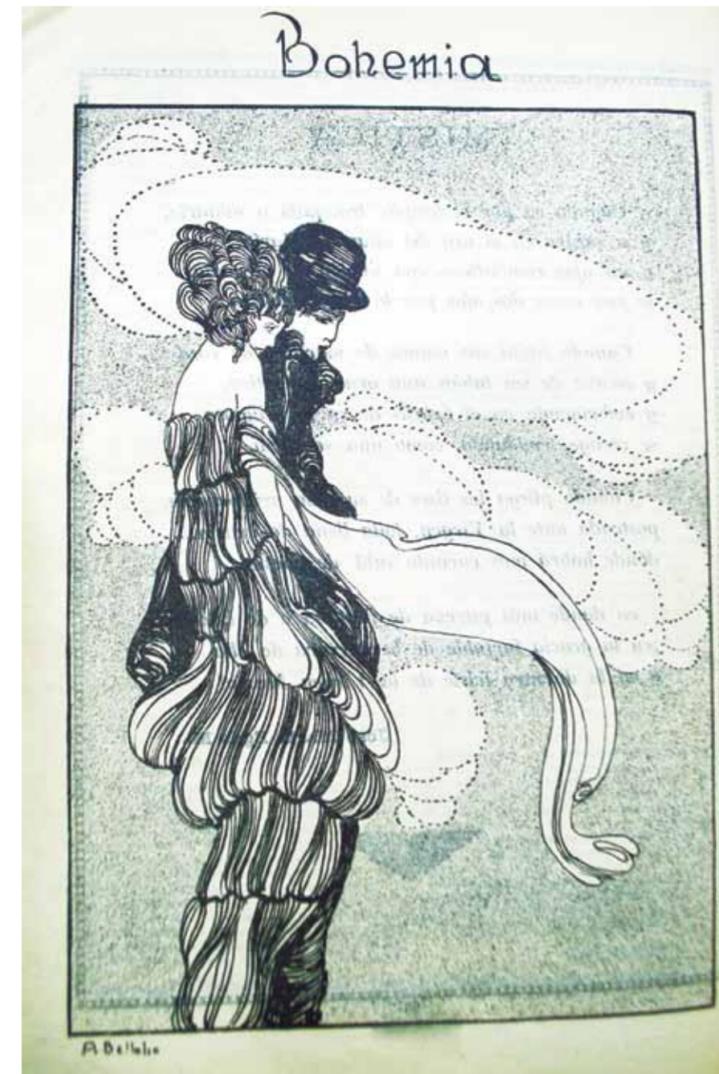


Título: Anuncio publicitario "Cigarrillos Corona. Obsesión de Humo", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*. Nueva serie, Año 1, # 44 (1919): 313.
Autor: Marco Lara
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito

Título: "Sueño trágico", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 63 (1920): 398-399.
Autor: Antonio Bellolio
Año: 1920
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: "Salomé", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año III, # 85 (1921): 147.
Autor: Marco Lara
Año: 1921
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Título: "Bohemia", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 76 (1920): 658.
Autor: Antonio Bellolio
Año: 1920
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito

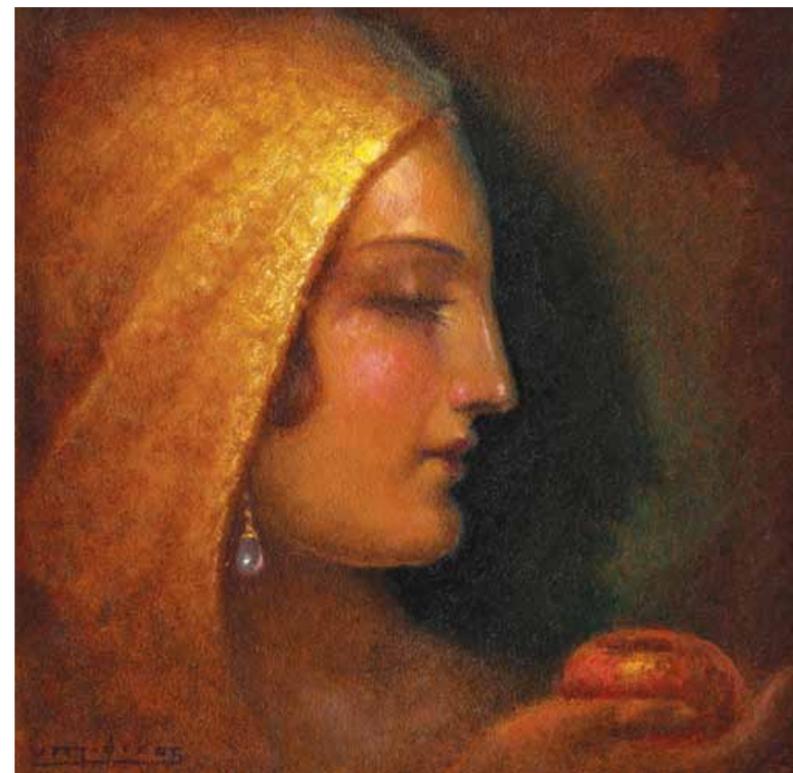
Título: "Fragmento", por E. Carrère, Caricatura, *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año 1, # 16 (1919): 12.
Autor: Nicolás Delgado
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito



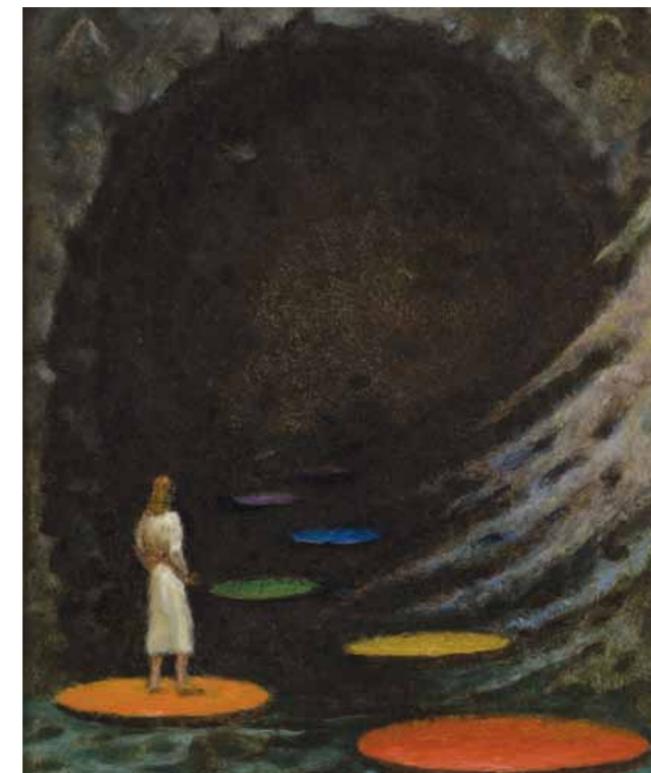


Título: *Patria*
Autor: Luis Mideros
Año: 1922
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 258 x 198 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: GP-1-3235-08

Título: [Eva]
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 28 x 28 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 383-13-79



Título: *El túnel*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre latón
Dimensiones: 23 x 18 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P9679





Título: [Dante]

Autor: no identificado

Año: c.1930

Técnica: modelado en yeso y capa pictórica

Dimensiones: 52 x 41,5 x 26 cm.

Colección: Centro Cultural Metropolitano/Museo Alberto Mena Caamaño, Quito

Código: MC-A.6-7.6-63

ENSOÑACIÓN Y PAISAJE

La búsqueda del paisaje

El paisaje realista y romántico de finales del siglo XIX, dio paso a una nueva sensibilidad de los artistas frente a éste, una visión más personal y menos ligada a las referencias naturalistas. Así, podemos apreciar imágenes de ensañación e intimidad de la Sierra, Costa y Amazonía del Ecuador. El catalán José María Roura Oxandaberry y el francés Paul Bar propusieron una nueva forma de crear paisajes destacando en primer plano árboles nativos como el cholán. Los paisajes simbolistas presentan casi siempre espacios solitarios y sin presencia humana, y representan otra forma de indagar en el *alma nacional* ecuatoriana.



Título: Paisaje camino a la feria

Autor: Sergio Guarderas

Año: 1940

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 46,5 x 60 cm.

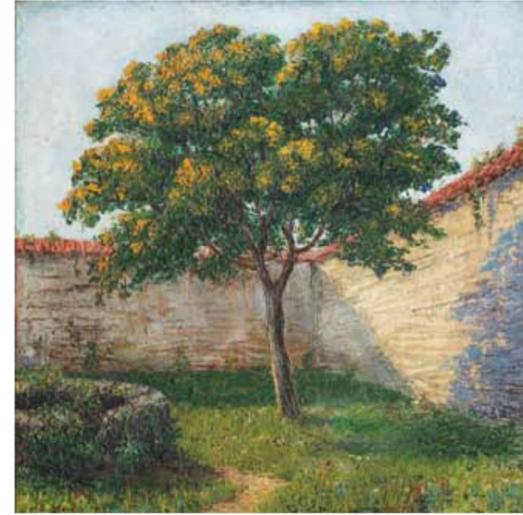
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito

Código: 1-29-84



Título: Selva encantada
Autor: José María Roura Oxandaberro
Año: 1927
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 x 88 cm.
Colección: privada, Guayaquil

Título: Paisaje con árboles
Autor: José María Roura Oxandaberro
Año: 1925
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 67,5 x 100 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 1-1-01



Título: Cholán florido
Autor: Juan León Mera Iturralde
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 38,5 x 38,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito
Código: 1-29-84



Título: Paisaje
Autor: Pedro León
Año: c.1930
Técnica: óleo sobre yute
Dimensiones: 65 x 82 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito
Código: 3-18-85

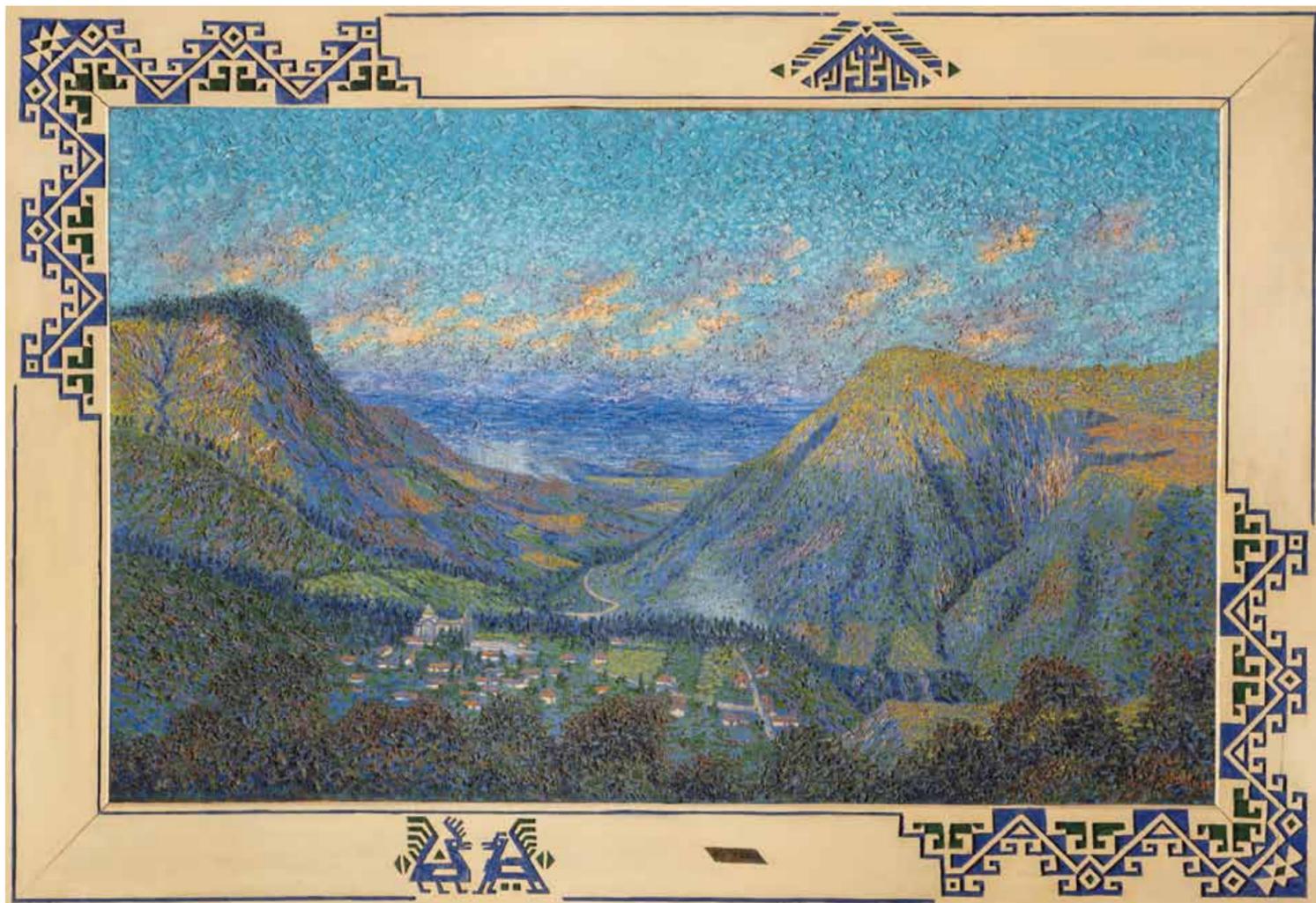
Título: *Serranía de Tarqui*
Autor: Manuel Serrano
Año: 1935
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 76 x 110 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo
 del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Cuenca
Código: C-P-2-1-2002



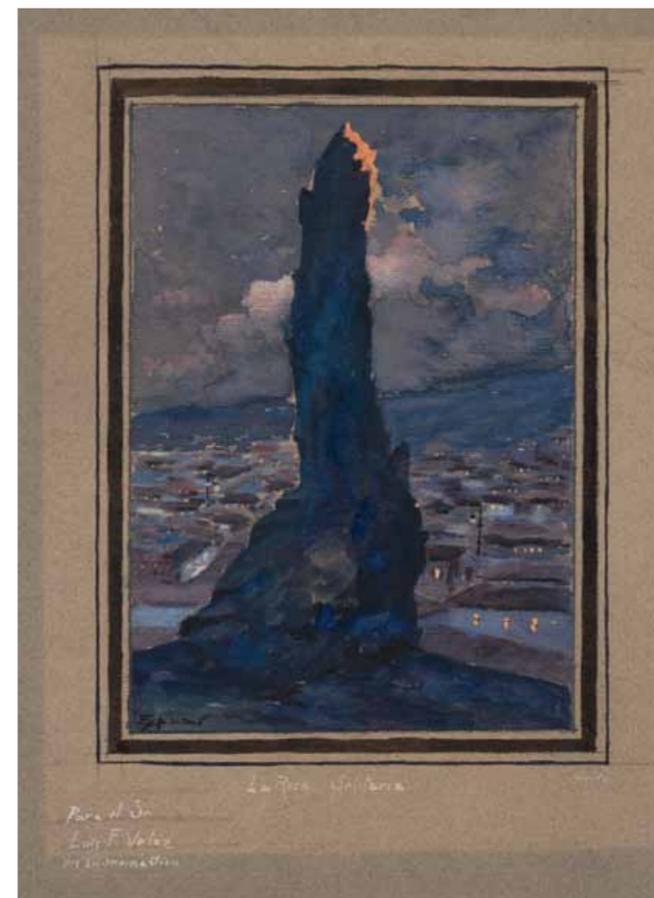
Título: *Tarqui en los páramos*
Autor: Manuel Serrano
Año: 1935
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 x 107 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo
 del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Cuenca
Código: C-P-3-1-2002



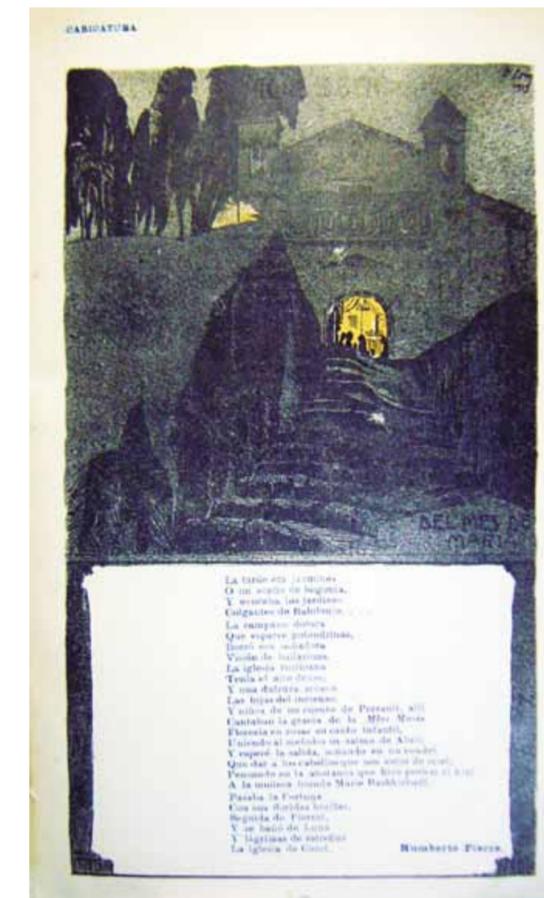
Título: *El Valle de Guápulo*
Autor: A. Vallejo
Año: 1929
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 135 x 207 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: H-02-252



Título: *La roca solitaria*
Autor: José Espín
Año: c.1920
Técnica: témpera sobre papel adherido a cartón
Dimensiones: 35,5 x 27 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
 Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-0596-1



Título: "Del mes de María" por Humberto Fierro, *Caricatura*.
Semanario Humorístico de la Vida Nacional, Año 1, # 23 (1919): 9.
Autor: Pedro León
Año: 1919
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: *Indilana*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 79 x 89 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 1-20-76



Título: *Remanso del Topo*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1920
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 81 x 90 cm
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: 3-20-76



Título: Primavera

Autor: Pedro León

Año: c.1925

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 88 x 120 cm.

Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito



Título: Homero Viteri Lafronte, "José María Roura Oxandaberro", *Ecuatorial. Revista Mensual Ilustrada*, # 6 (1924): 34.

Autor: ilustración José María Roura Oxandaberro

Año: 1924

Técnica: impreso

Dimensiones: 25 x 17,5 cm.

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Título: "El parque de los «Rosales» en Madrid", *Caricatura. Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 79 (1920): 8.

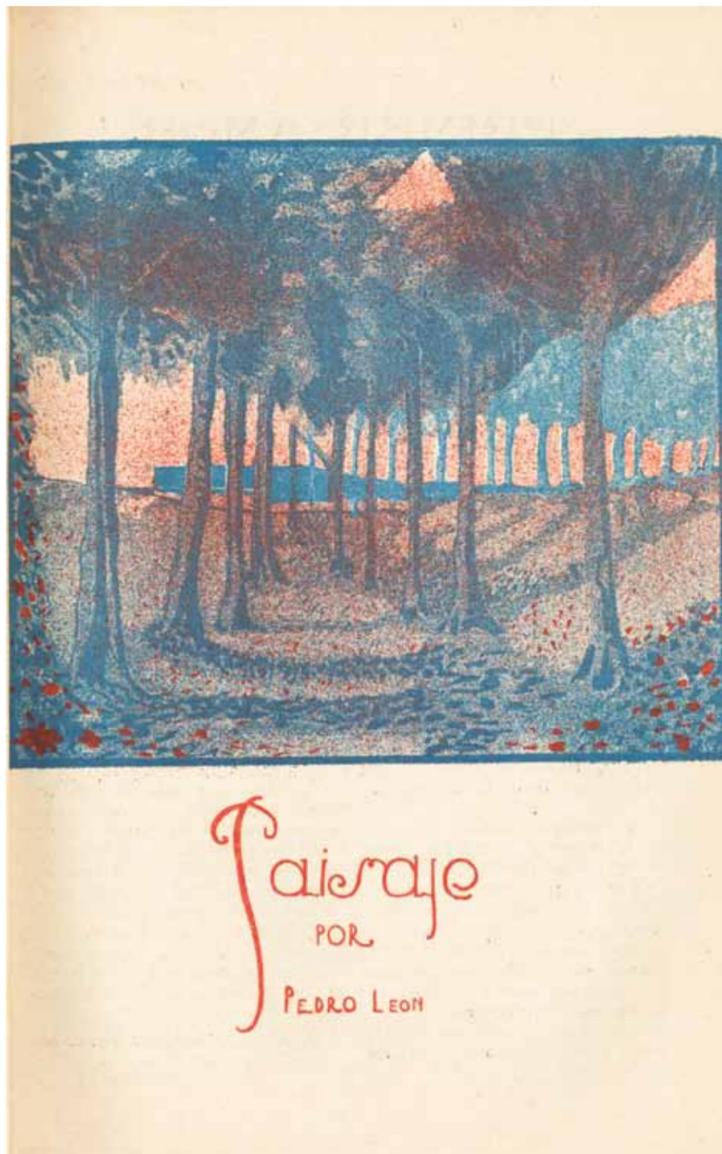
Autor: Camilo Egas

Año: 1920

Técnica: impreso

Dimensiones: 30 x 22 cm.

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Paisaje
POR
PEDRO LEÓN

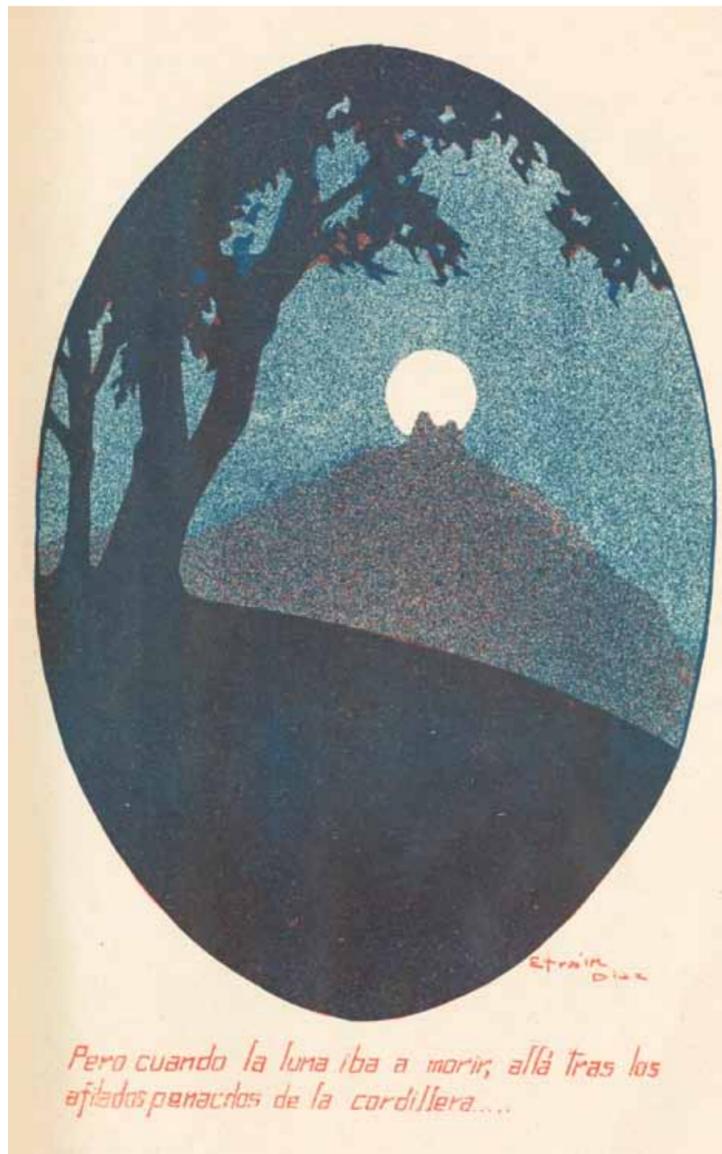
Título: "Paisaje por Pedro León", *Primavera. Órgano de los Alumnos del Instituto Mejía*, # 4 (1924): 25.

Autor: Pedro León

Año: 1924

Técnica: impreso

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Pero cuando la luna iba a morir, allá tras los
afilados penachos de la cordillera...

Título: "Pero cuando la luna iba a morir, allá tras los afilados penachos de la cordillera...", *Primavera. Órgano de los Alumnos del Instituto Mejía*, # 3 (1924): 22.

Autor: ilustración Efraín Díaz

Año: 1924

Técnica: impreso

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



MI CIUDAD

POK

Medardo Ángel Silva



Aguas fuertes y
óleos de la ciudad
de Santiago de
Guayaquil.

MALECON NOCTURNO

Recibe las medrosas leyendas coloniales
el malecón dormido, en estas noches truenas,
con su ría poblada de barcos fantasmales
que navegan sus siluetas con un vaivén de cunas.

Faros cuyas flamas hacen extrañas vigas,
al derramar su luz tras cristales mugrientos,
en una procesión de ciclopes malignos
nos clavan, al pasar, sus mil ojos sangrientos.

Todo duerme... Y apenas si se oye, intermitente,
algún reloj que late amigablemente
y el paso de los guardias por las calles de jettas...

Mas, de pronto, se elevan, como un millón de avispas
en el aire nocturno, las deslumbrantes chispas
de un vapor que resbala sobre las ondas muertas.

CALLE "VILLAMIL"

Cae de los aleros sobre la estrecha vía
una larga sombra húmeda en el aire pesado,
una pena opresora, una melancolía
contra la que no puede nada el sol encantraído.

Y es un dolor mayor, al áureo mediodía,
mirar el cielo azul y la calle fangosa
y ver, como a través de angosta celosía,
un palmo de la inmensa bóveda luminosa.

Ahí, pero, en las celestes noches antinevadas
de luna; qué lirismo en la oscura calleja,
y en las casas que fugen arietadas inclinadas!

¿Qué leyendas se evocan si de un portal oscuro,
a la luz de un farol, se proyecta en el muro
la sombra de un transeúnte que se aleja.

TARDE FRENTE AL PUERTO

La cocina, rosada del poniente, se mira
en el agua, y se ven los árboles rodados
y a su ligera sombra que en el aire se estira
hacen dulce su sueño los ruidos caudales.

Da tregua a sus mandilinas aceradas la grúa...
La lora crepuscular se inclina sobre el mundo
vestida como de una luminosa garúa,
diademada la frente con un astro ercambudo.

Veas sonoras se bincan en el puerto... Banderas
de lejanos puertos y navíos humeantes
miras puras comocen las heladas riveras!

todo huida a nuestras almas bajo el cielo encendido
y exalta la pasión por las cosas distantes
y la sed inasaciable de lo desconocido.

LA RONDA DE NOCHE

(Barrio de San Alejo)

Ronda como una lágrima en la atmósfera fina
la voz del campanario antipolítico: la una...
y su son paus, leve como una ave marina,
sobre los techos blancos de escarcha de la luna.

PATRIA

Finge un ladrón la antigua torre de San Alejo
a cuya extrema brilla, temblando, una estrella...
húmedos callejones... casas del tiempo viejo
con ventanas que el viento, como un ladrón, agita...

Una copla caudilla trechida en el aire puro...
guña un farol, su guño se refleja en el muro
y hace mayor el duelo de los socios portales...

El paso de la ronda se pierde en la calleja
y el rumor de las armas, en la penumbra, deja
épicas remembranzas de días coloniales...

EL CAN DEL AUGURIO

(Tradición del barrio)

En dicen las vecinas: en la cuarta calleja
ambula, ciertas noches, un maestro vagabundo
de sangrientas pupilas, de lízara pelleja...
la tra... y parece el estertor de un moribundo...

Los niños se desvelan... Y el caso ya es sabido:
cuando con las tinieblas huye el horror humano,
penetra en el hogar un enajenier ensucido
y nos anuncia: *aviso de matrona a falena...*

EN EL BAR

Entre tanto individuo que charla, bebe y fuma
el poeta se siente extraño. La neblina
del tabaco rubrica en el aire y se estira
con cierta voluptuosa levedad femenina.

La fatigada frente a los sueños se inclina
y se adora el rucanto de esa mujer de bruma
leve, como en la copa de Sèvres cristalina,
la fugaz explosión de la pílida espuma.

Soflar... soñar... ¿Qué valen alegría o tristeza,
semejantes a un copo de espuma de cerveza,
que dura lo que duran las huellas en el mar?

Vale más la mentida ilusión que perdura,
del ensueño imposible la eterna luz segura
y la estrella remota que nos hemos de alzarar...

LA QUINTA PAREJA

A la luz del candil se proyecta en el muro
una danza de sombras, en impresión goyescas,
y, las frentes veladas de mechones oscuros,
disputan las matones amigas de la gresca.

Los ruidosos rítores con lenguas amarillas
de luz, hacen las calles; y en todas las vitrinas
tiempos concientes de chapadas orellas
están los rítores de las bestias ázimas...

Por las tendidas rítes de solé tramudo viento
la Lujuria y la Muerte caminan de braco...
Y sabe -suelto cada en la sombra elemental-
cuál la requemido de una bestia casada,
el son que en la noche dista de la burocracia:
don a hembras, a grescos, a ludo y aguarabente.

Título: Medardo Ángel Silva, "Mi ciudad",
Patria. Revista Mensual Ilustrada, Año XIV, # 153
(1918): s.p.

Año: 1918

Técnica: impreso

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura
y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias
Humanas, Quito

Título: "Apu[n]te del Monasterio del Carmen bajo",
Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*,
Año II, # 51 (1920): 146.

Autor: ilustración Pedro León

Año: 1920

Técnica: impreso

Dimensiones: 30 x 22 cm.

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Título: Arturo Borja, "Primavera mística y lunar",
Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 59 (1920): 318-319.

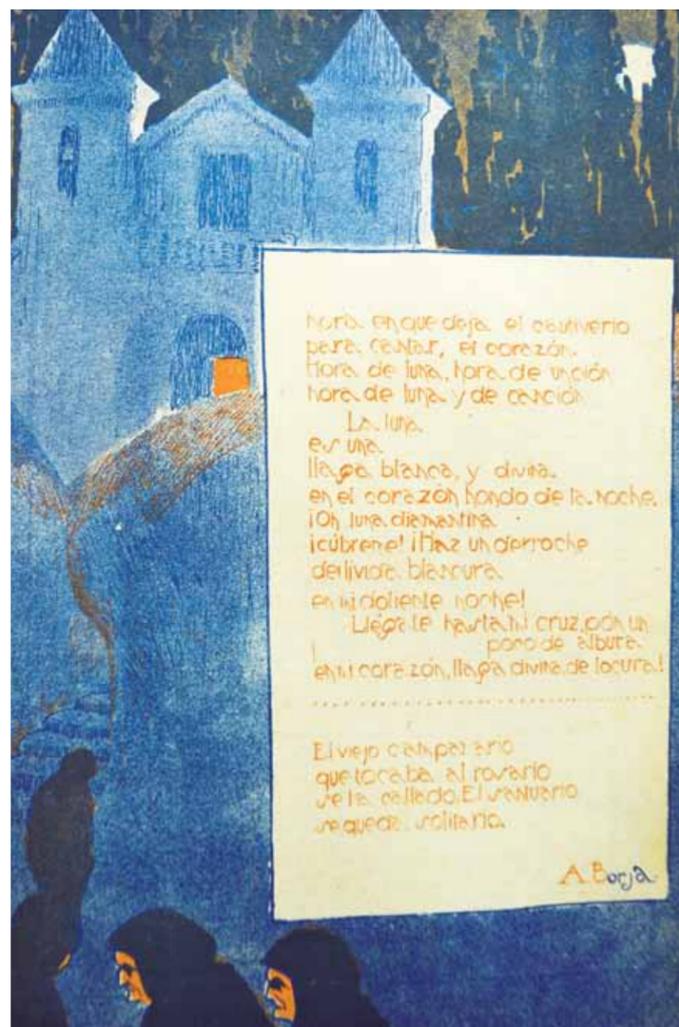
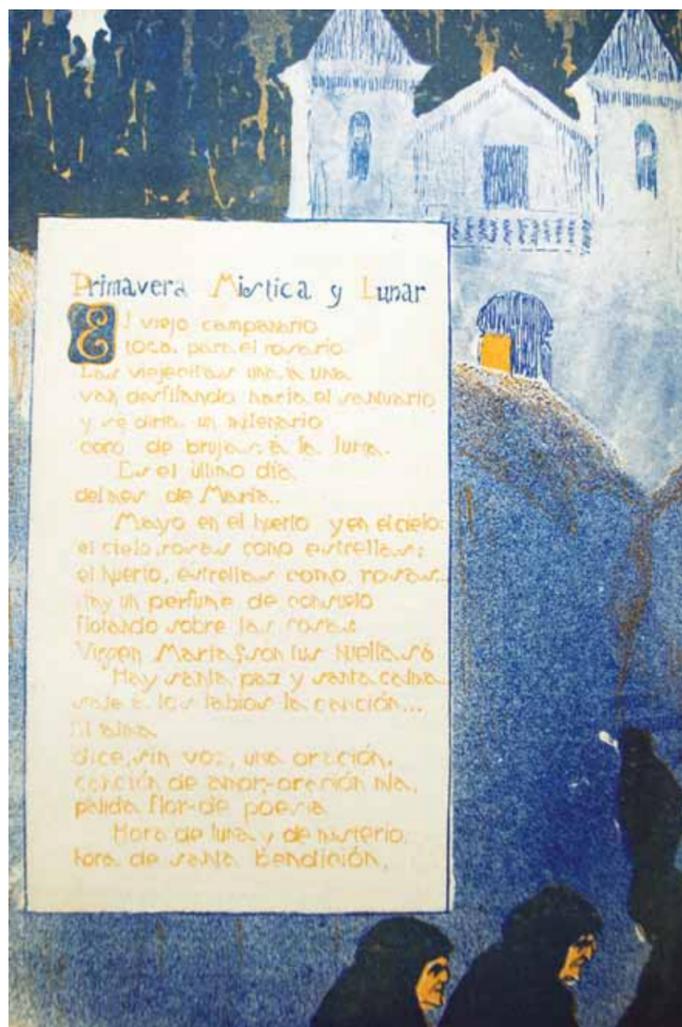
Autor: ilustración Antonio Bellolio

Año: 1920

Técnica: impreso

Dimensiones: 30 x 22 cm.

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



Título: Guillermo Bustamante, "Por eso en una tarde...",
Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*,
Año II, # 79 (1920): s.p.

Autor: ilustración Guillermo Latorre

Año: 1920

Técnica: impreso

Dimensiones: 30 x 22 cm.

Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito



EL ALMA NACIONAL: HEROÍNAS Y HÉROES PATRIOS

Las primeras décadas del siglo XX trajeron fuertes cambios para la humanidad, el período entreguerras, la industrialización, las crisis económicas y la migración hacia las grandes ciudades. Poetas, artistas y filósofos advirtieron sobre la pérdida de identidad. En el caso americano, la búsqueda de identidad por parte de sus artistas, supuso un doble juego: legitimar su obra en la escena internacional inscrita en las formas de hacer arte aceptadas en las academias europeas, y crear un "arte nacional" que recogiera las expresiones locales: indígenas, héroes de la independencia, modelos para la nueva religiosidad. Así, Simón Bolívar o Mariana de Jesús sirvieron al propósito, sus imágenes fueron usadas indistintamente por grupos ideológicos diversos.



Título: Autorretrato
Autor: Antonio Bellolio
Año: XII-46 [diciembre de 1946]
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 80 x 66 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-1093-1

Título: Otavalo
Autor: Yépez A.
Año: 1935
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 57 x 88 cm.
Colección: privada, Quito

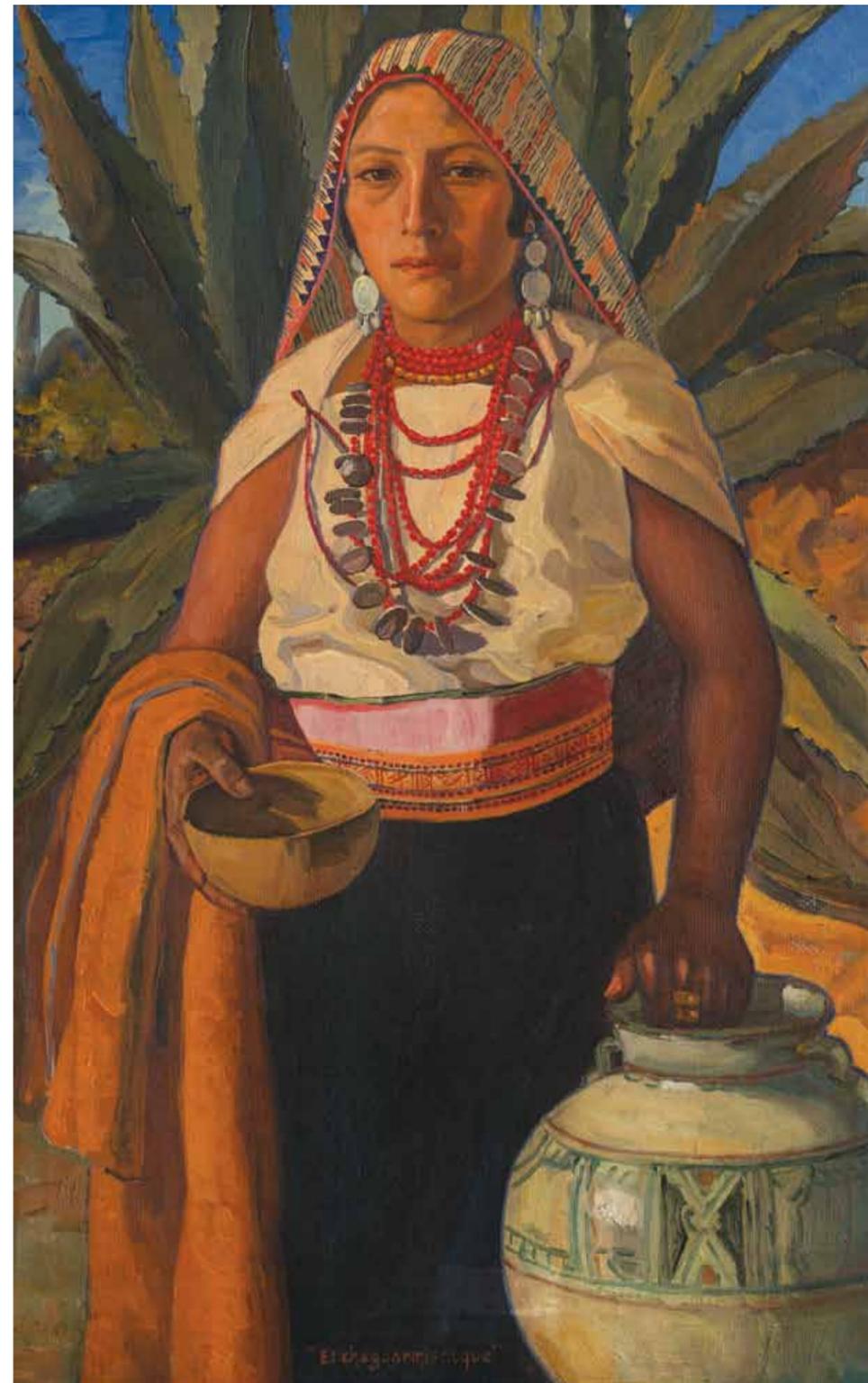




Título: Monseñor Federico González Suárez
Autor: Nicolás Delgado
Año: 1917
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 201 x 103 cm.
Colección: Centro Cultural Metropolitano/Museo Alberto Mena Caamaño, Quito
Código: MC-A.5-6.20-62



Título: Simón Bolívar
Autor: Nicolás Delgado
Año: 1929
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 197 x 97 cm.
Colección: Museo Casa de Sucre, Quito
Código: 141010800101001069



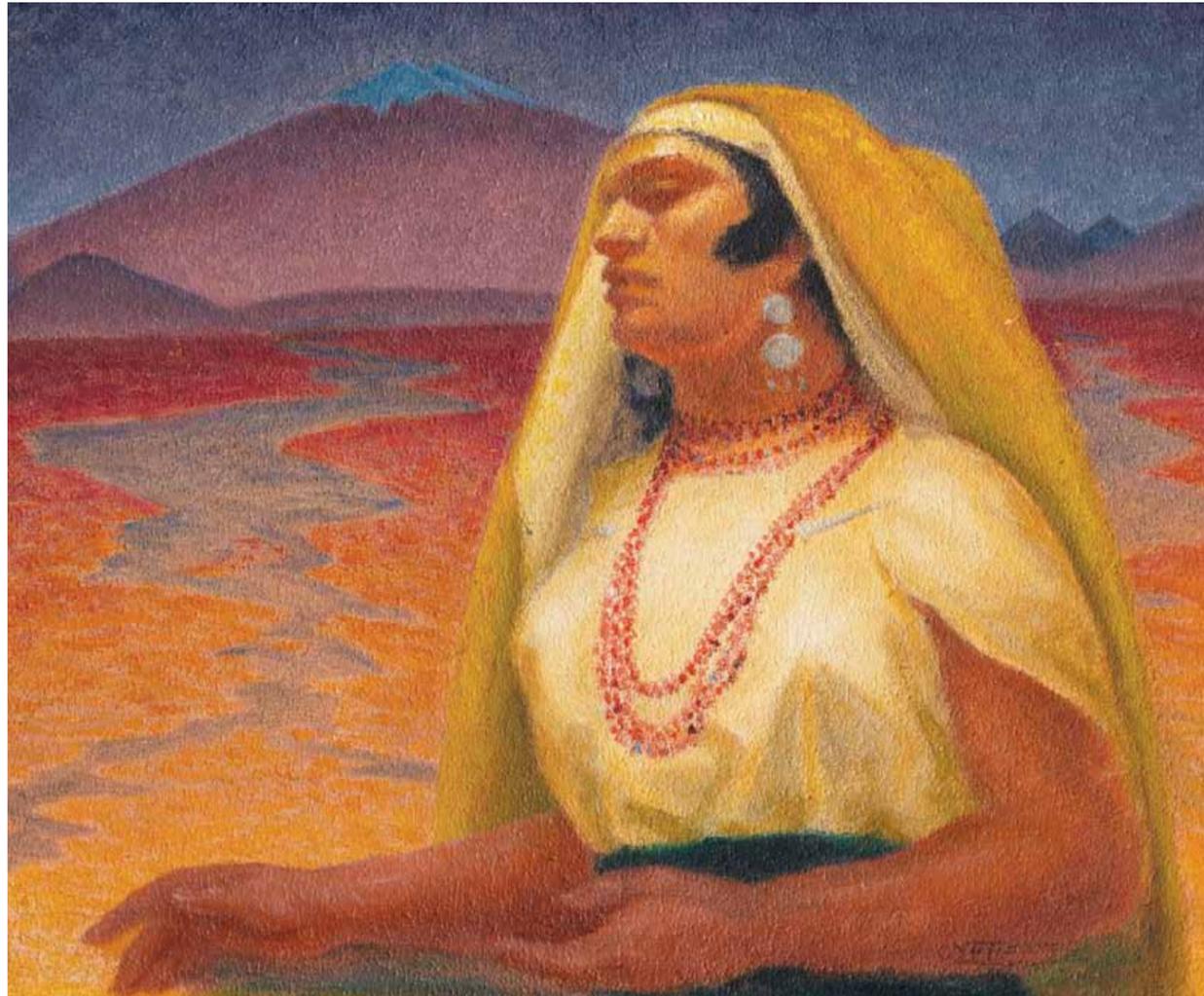
Título: El Chaguarmischque
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1925
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones sin marco: 100 x 71,3 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: GP-1-2180-82



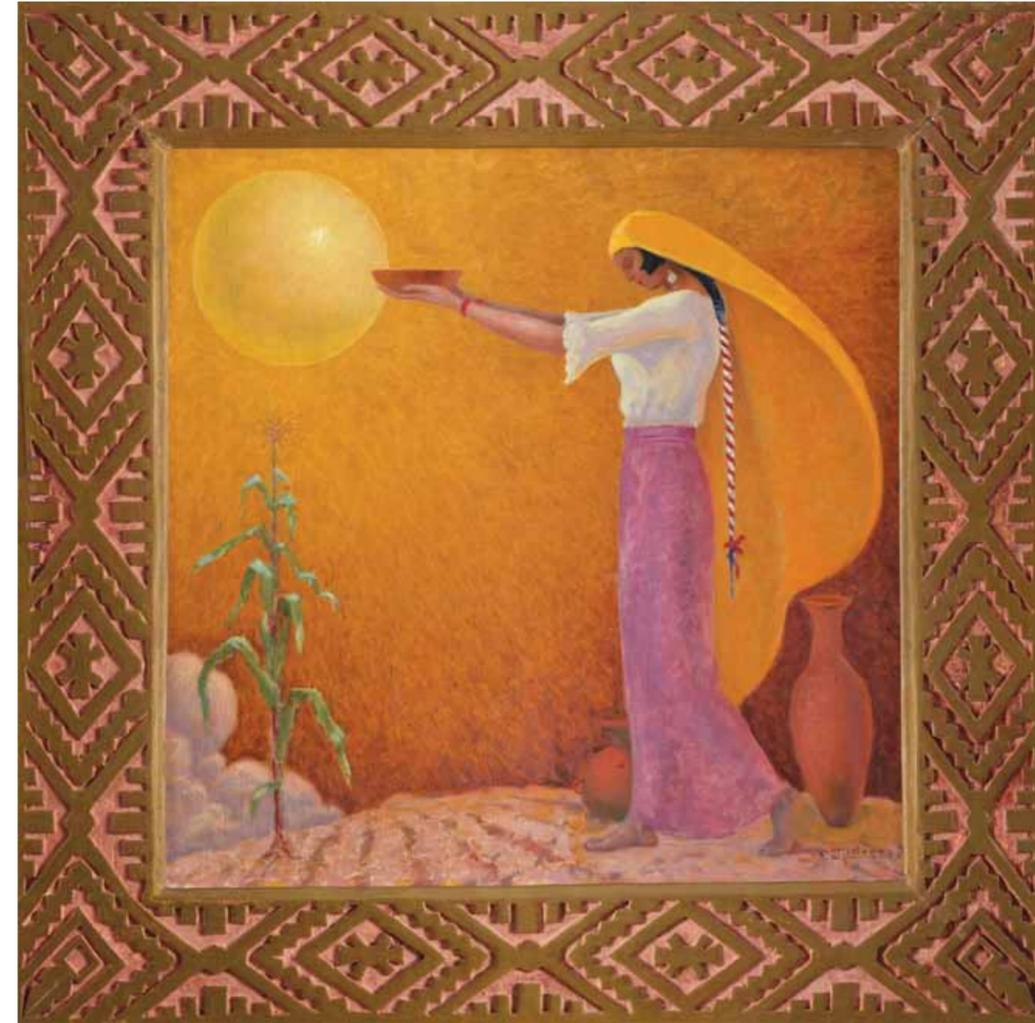
Título: Santa Mariana de Jesús
Autor: Tallerista de Víctor Mideros
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 123 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: M. 02.409

EL ALMA EN LOS LABIOS: INDÍGENAS Y PASILLOS

El cambio de siglo trajo consigo nuevas visiones y mentalidades. Surgió el "tema indígena" o el nuevo paisaje estetizado como portaestandartes de identidad propia. La esencia del alma nacional fue indagada a través de lo que nos hacía diferentes de otras naciones: la música del indio en los páramos, su vistosa vestimenta, los objetos arqueológicos que daban cuenta de antiguas sociedades, de ritos y mitos que había que develar. El pasillo fue resaltado, estudiado y reeditado como género tradicional ecuatoriano, alimentado por la letra de bellos poemarios modernistas.



Título: *Indígena otavaleña con montaña y ríos*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930
Técnica: óleo sobre madera
Dimensiones: 46 x 53,4 cm.
Colección: privada, Quito



Título: *Intiraymi*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1925
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 71 x 71 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 232-13-69

Título: Retrato de estudio: familia indígena

Autor: José Domingo Laso

Año: c.1920

Técnica: fotografía

Dimensiones: 14,22 x 9,26 cm.

Colección: Taller Visual, Quito

Código: DF-17-01-12-000-2009-000004



Título: Vendedor de frazadas. Indio de Otavalo

Autor: José Domingo Laso

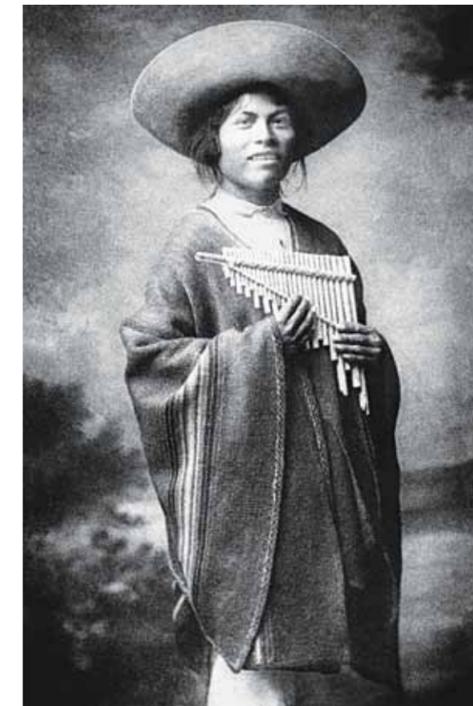
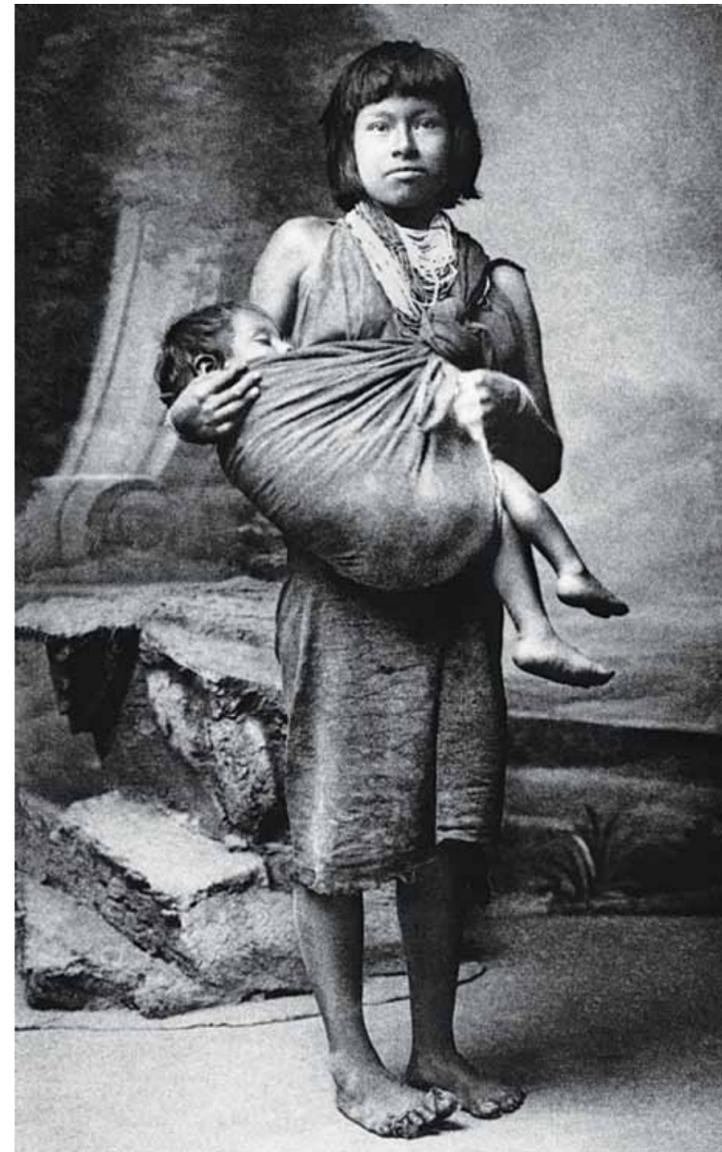
Año: c.1920

Técnica: fotografía

Dimensiones: 14,28 x 9,3 cm.

Colección: Taller Visual, Quito

Código: DF-17-01-12-000-2009-000008



Título: Indio de Otavalo

Autor: José Domingo Laso

Año: c.1920

Técnica: fotografía

Dimensiones: 15,45 x 12,25 cm.

Colección: Taller Visual, Quito

Código:

DF-17-01-12-000-2009-000085

Título: Retrato de estudio: niña indígena cargando un niño

Autor: José Domingo Laso

Año: c.1920

Técnica: fotografía

Dimensiones: 14,11 x 8,97 cm.

Colección: Taller Visual, Quito

Código: DF-17-01-12-000-2009-000006

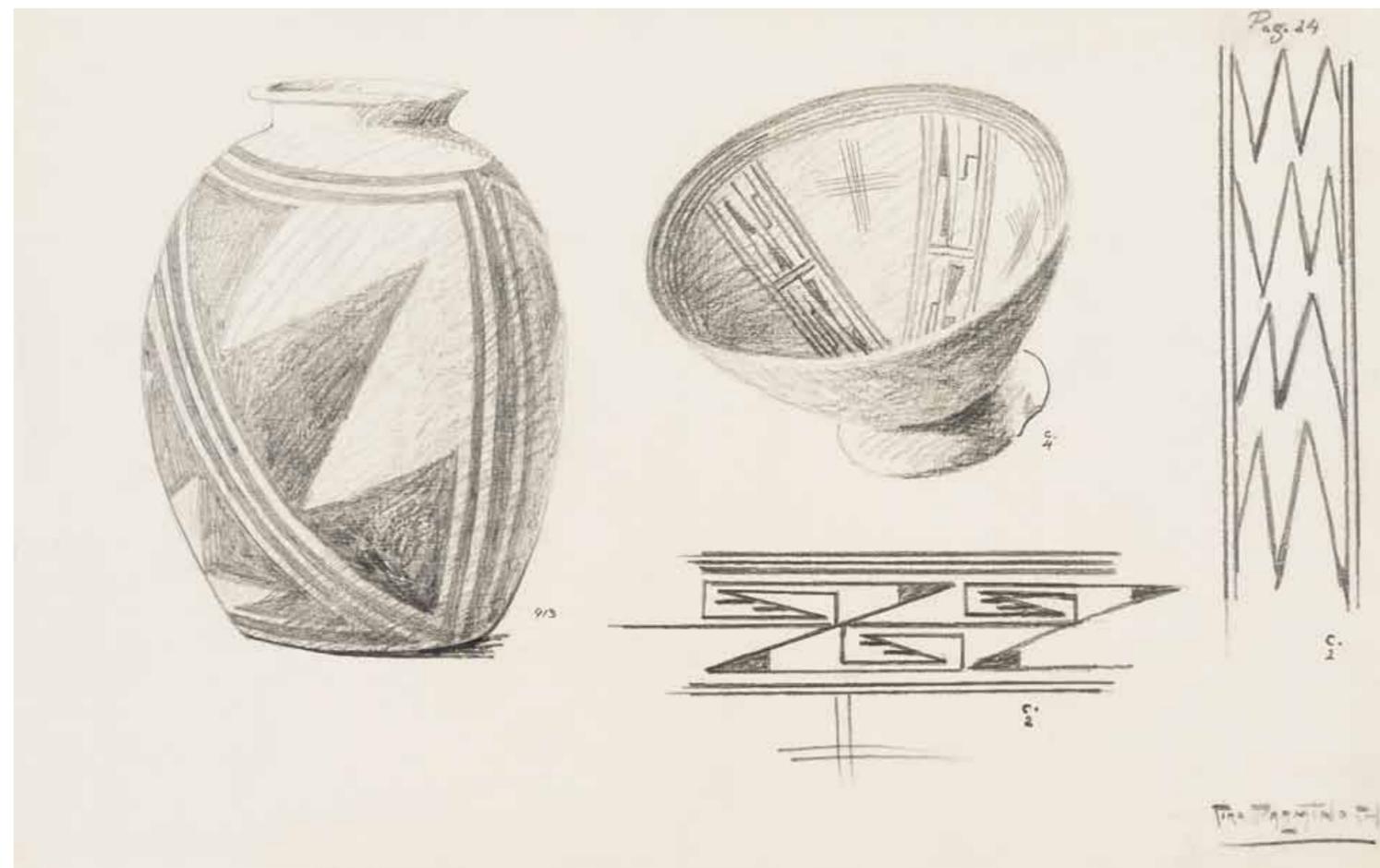


Título: Retrato de estudio: hombre indígena
Autor: José Domingo Laso
Año: c.1920
Técnica: fotografía
Dimensiones: 14,24 x 9,26 cm.
Colección: Taller Visual, Quito
Código: DF-17-01-12-000-2009-000007

Título: Madre india
Autor: Luigi Cassadio
Año: 1928
Técnica: tempera sobre cartón
Dimensiones: 100 x 34 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-1551-1



Título: Colección única y original de objetos incásicos del Museo de Arqueología de la Universidad Central de Quito
Autor: Ciro Pazmiño Ch.
Año: 20 de agosto, 1928
Técnica: lápiz sobre papel
Dimensiones: 25 x 40 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 5-5-82



Título: [Ceramistas]

Autor: Antonio Salgado

Año: 1946

Técnica: cerámica vidriada y policromada

Dimensiones: 22 cm. diámetro

Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Código: 03-13-08-2356-1



Título: [Fiesta indígena]

Autor: Antonio Salgado

Año: 1946

Técnica: cerámica vidriada y policromada

Dimensiones: 22 cm. diámetro

Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Código: 03-13-08-2356-1



Título: [Músicos]

Autor: Antonio Salgado

Año: 1946

Técnica: cerámica vidriada y policromada

Dimensiones: 22 cm. diámetro

Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Código: 03-13-08-12-008-85 (2F)

Título: [La Jocha]

Autor: Antonio Salgado

Año: 1946

Técnica: cerámica vidriada y policromada

Dimensiones: 22 cm. diámetro

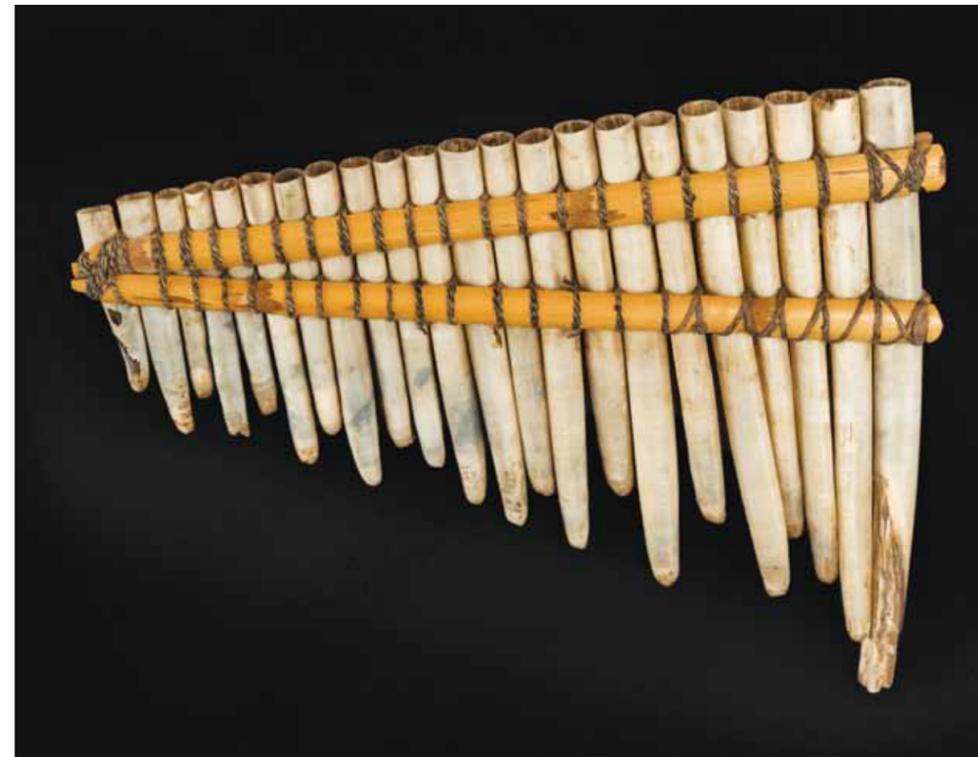
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Código: 03-13-08-2356-1

Título: *Busto indígena*
Autor: no identificado
Año: c.1940-1950
Técnica: cerámica vidriada y policromada
Dimensiones: 40 x 44 x 27 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-2365-1



Título: *Rondador*
Autor: no identificado
Año: ca.1880-1900
Técnica: plumas de cóndor, caña y cuerda
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-13-255-1 (3025)

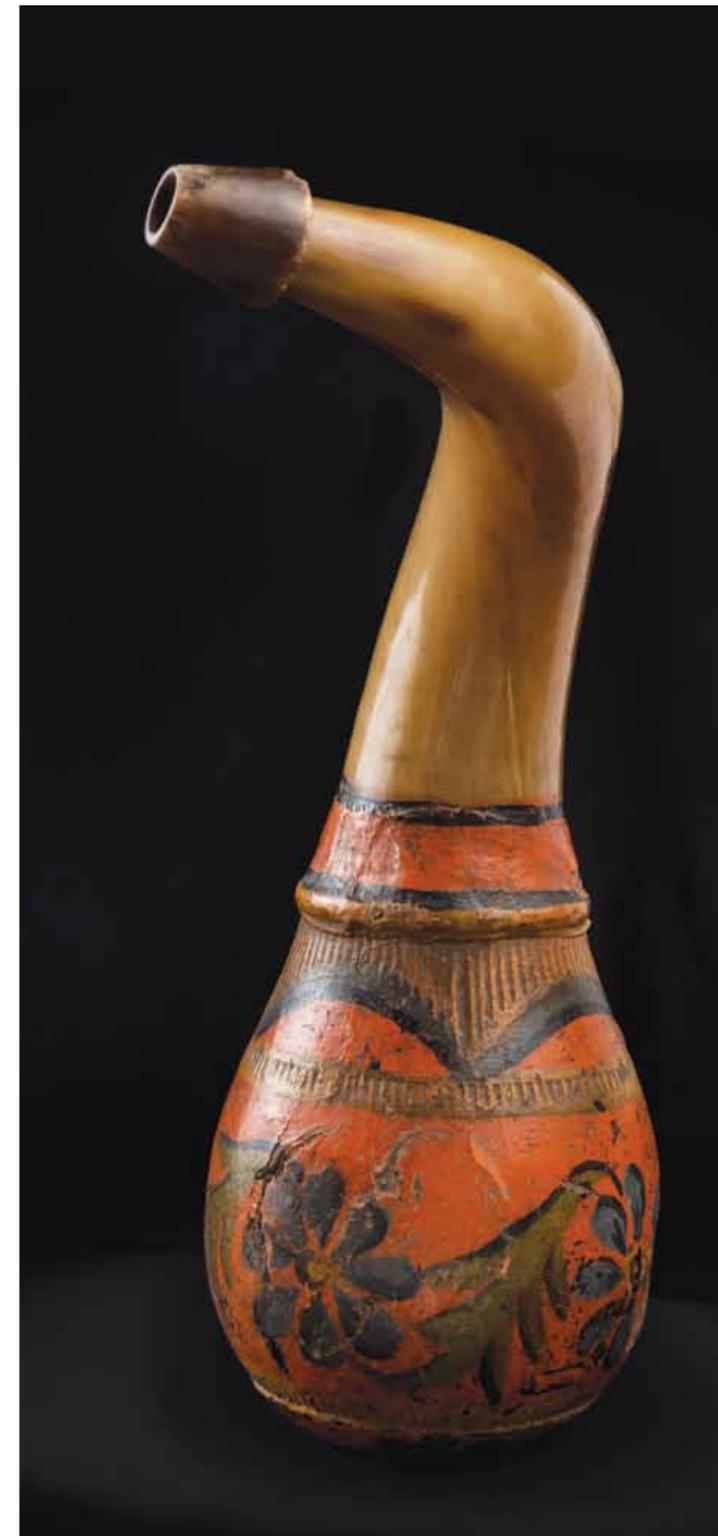


Título: *Cuerno (aerófono)*
Autor: no identificado
Año: c.1940
Técnica: cuerno policromado
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-13-3002-1





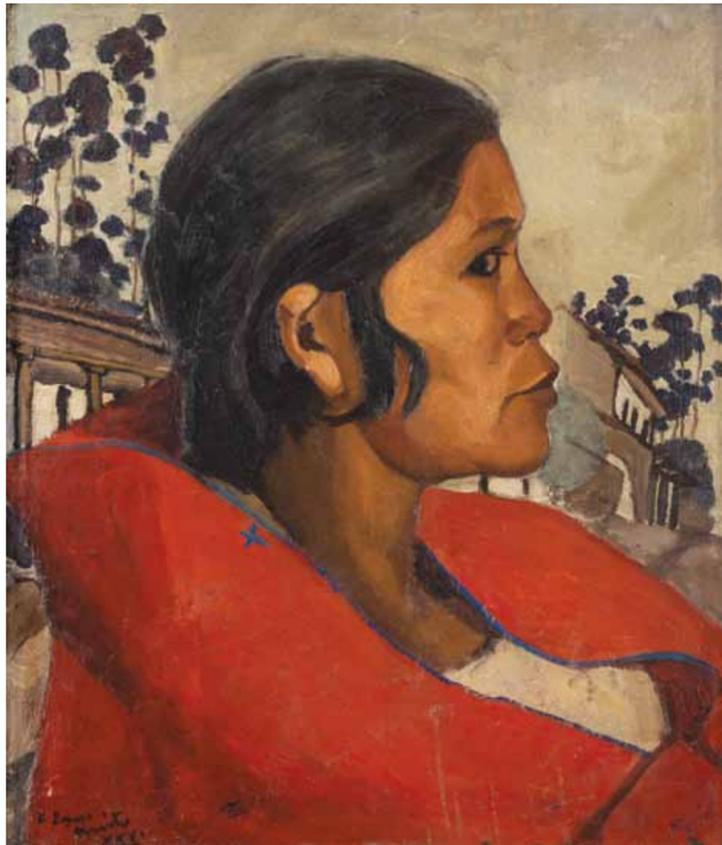
Título: Maraca
Autor: no identificado
Año: ca.1900-1950
Técnica: calabaza policromada y pirograbada
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-13-013-1 (614)



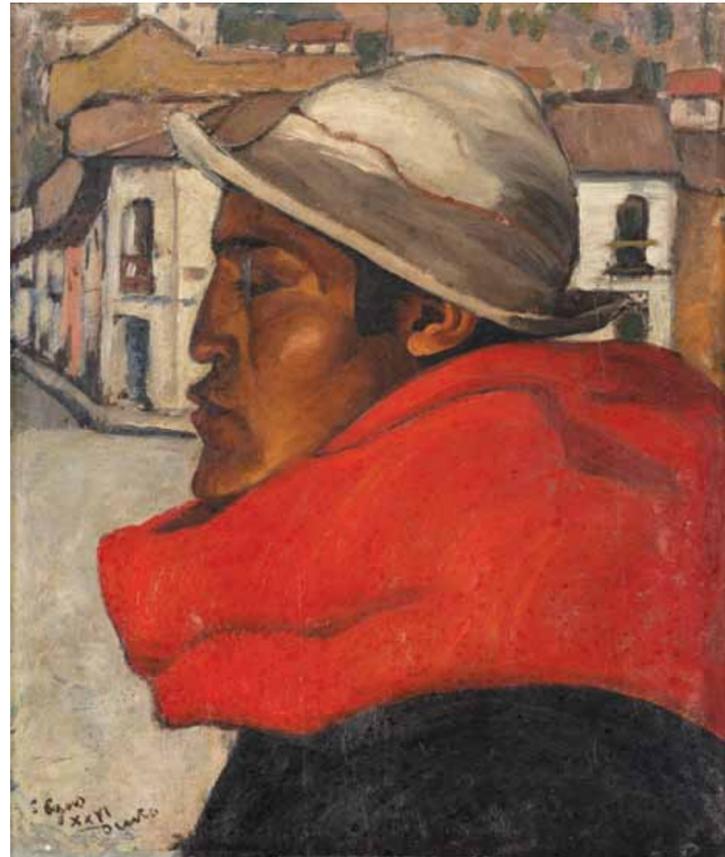
Título: "El pasillo", Caricatura. *Semanario Humorístico de la Vida Nacional*, Año II, # 56 (1920): 261-262.
Autor: ilustración José María Roura Oxandaberro
Año: 1920
Técnica: impreso
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Colección: Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Fondo de Ciencias Humanas, Quito

Título: Cuerno (aerófono)
Autor: no identificado
Año: c.1900-1950
Técnica: cuerno y madera tallada y policromada
Dimensiones: 62 x 16,50 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-13-303-1

Título: Cabeza de india
Autor: Camilo Egas
Año: 1926
Técnica: óleo sobre madera
Dimensiones: 46 x 38 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-0068-1



Título: Cabeza de indio
Autor: Camilo Egas
Año: 1926
Técnica: óleo sobre madera
Dimensiones: 46 x 38 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-0067-1



Título: Grupo de indios
Autor: Camilo Egas
Año: c.1925-1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 80 x 100 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-80-1369-1



Título: *India de Zábiza*

Autor: Víctor Mideros

Año: c.1925

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 188 x 99,6 cm.

Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil

Código: GP-1-2260-82



Título: *Indias*

Autor: Víctor Mideros

Año: c.1925

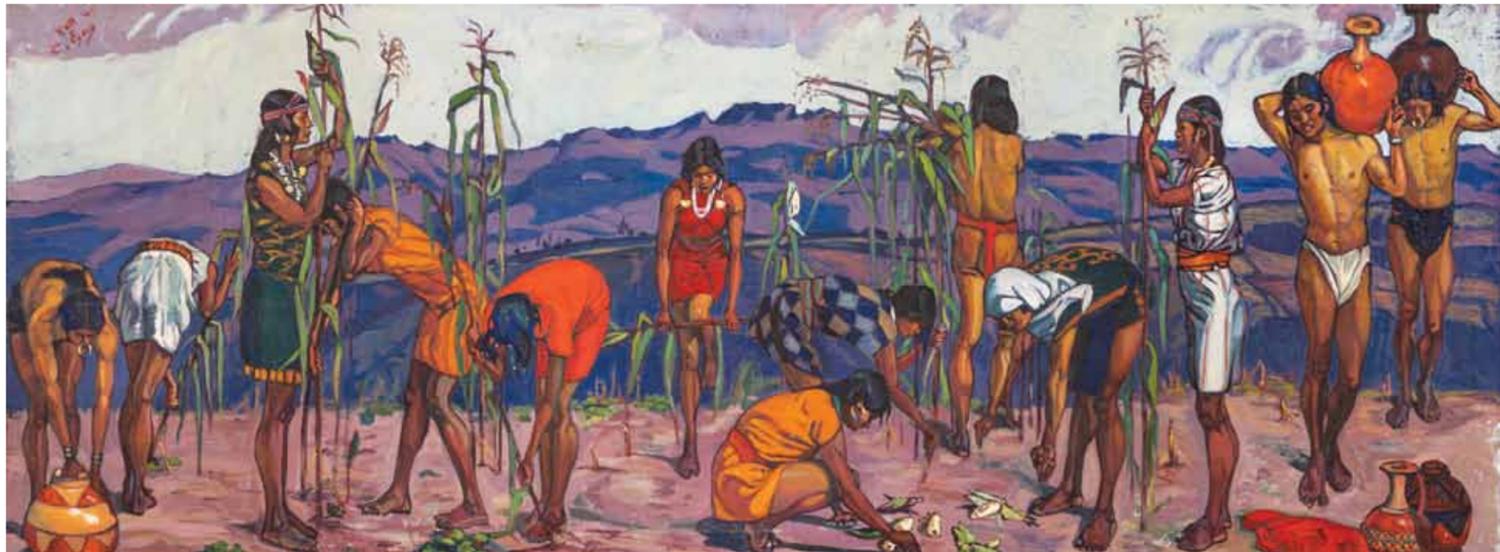
Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 189 x 130 cm.

Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Código: 03-13-08-0066-1

Título: Siembra y cosecha
Autor: Camilo Egas
Año: 1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 97,8 x 268,5 cm
Colección: Colección del Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: 13-28-78



Título: [Ritual]
Autor: Camilo Egas
Año: 1922
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 99 x 167 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Guayaquil
Código: 14-28-78



Título: Baile de las cintas, Tucumán
Autor: Camilo Egas
Año: 1932
Técnica: sanguina sobre papel
Dimensiones: 52,5 x 41 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 80-15-77

Título: Fiesta indígena
Autor: Gerardo Astudillo
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 161 x 260 cm.
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
 Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-08-1717-1



Título: [Boceto para relieve]
Autor: Luis Mideros
Año: c.1930
Técnica: plumilla, colores y sanguina sobre papel
Dimensiones: 15 x 23,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 2-23-85



Título: [Boceto oferentes]
Autor: Luis Mideros
Año: c.1930
Técnica: lápiz sobre papel
Dimensiones: 23,5 x 30,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 2-23-85



VÍCTOR MIDEROS

“Los colores del Apocalipsis”

Víctor Mideros (1888-1967) es considerado el artista más representativo del movimiento simbolista en Ecuador, y fue uno de los más singulares en dicha línea a nivel continental. Sus lienzos actuaron como respuestas visuales frente a la crisis del cambio de siglo. Optó por la vertiente místico-religiosa, imbuido de ideas milenaristas y del fin del mundo. Centrales en su iconografía fueron las escenas del Apocalipsis y en especial la de la Nueva Sion o ciudad prometida. Quiso hacer del Quito moderno una Nueva Filadelfia, urbe de unión fraternal de todos los cristianos del mundo, como lo había sido la antigua ciudad griega en el S.II A.C. Sus series de pinturas fueron dispuestas estratégicamente en diversos lugares, apuntando a convertir a la ciudad en la gran unificadora de la Iglesia hispanoamericana; un modelo de cristiandad frente a las amenazas del materialismo y liberalismo imperantes.

CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

SIMBOLISTAS ECUATORIANOS

Título: [Retrato de dandy]

Autor: Víctor Mideros

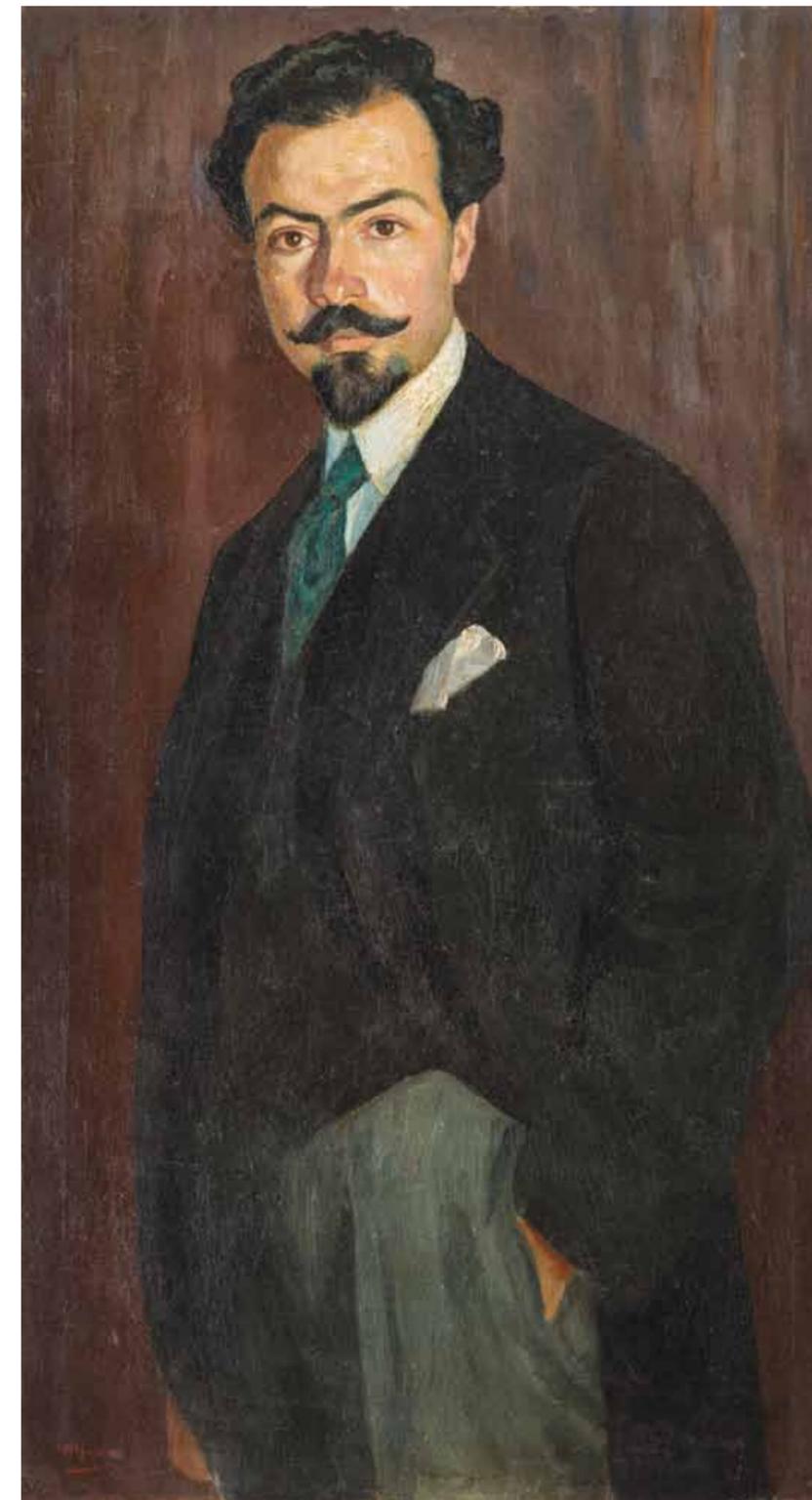
Año: 1919

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 100 x 54,5 cm.

Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito

Código: 1-24-85



Título: *Petrarca*

Autores: Poema por Remigio Crespo Toral,

ilustrado por Víctor Mideros

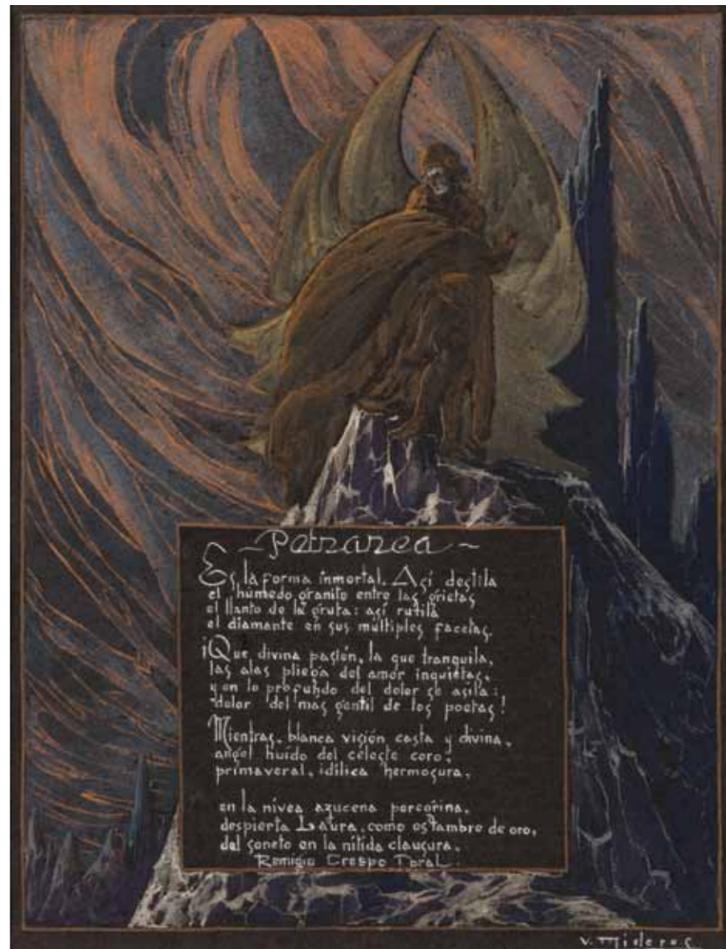
Año: c.1916-1920

Técnica: tinta y pastel sobre cartulina

Dimensiones: 35,5 x 32,2 cm.

Colección: Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca

Código: BM-01-01-04-005-13-004310



Título: *Mahoma*

Autores: Poema por Remigio Crespo Toral,

ilustrado por Víctor Mideros

Año: ca.1916-1920

Técnica: tinta y pastel sobre cartulina

Dimensiones: 35 x 30 cm.

Colección: Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca

Código: BM-01-01-04-005-13-004403



Título: *Virgen de las violetas*

Autor: Víctor Mideros

Año: 1922

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 250 x 210 cm.

Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito

Código: 2P9627

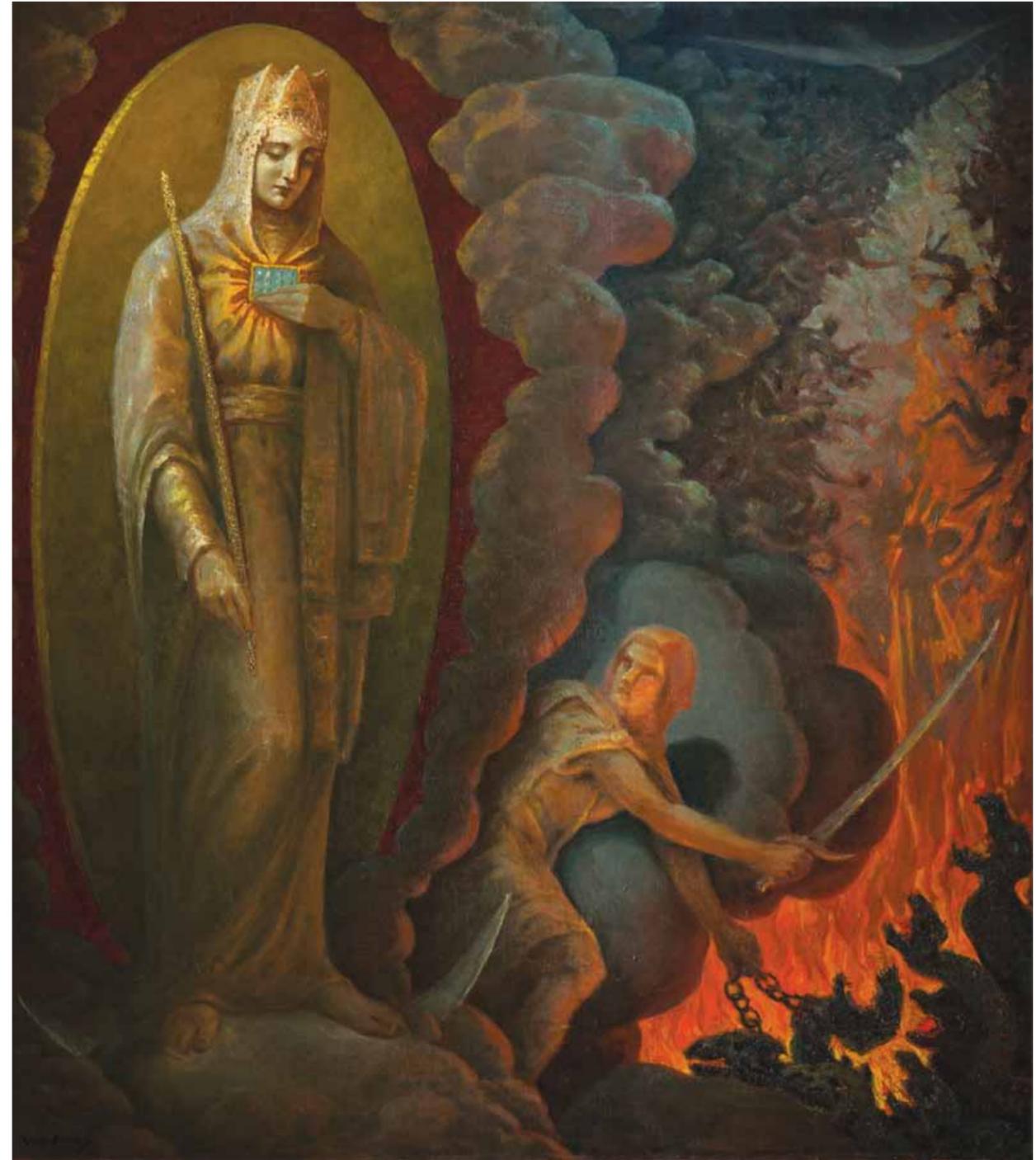
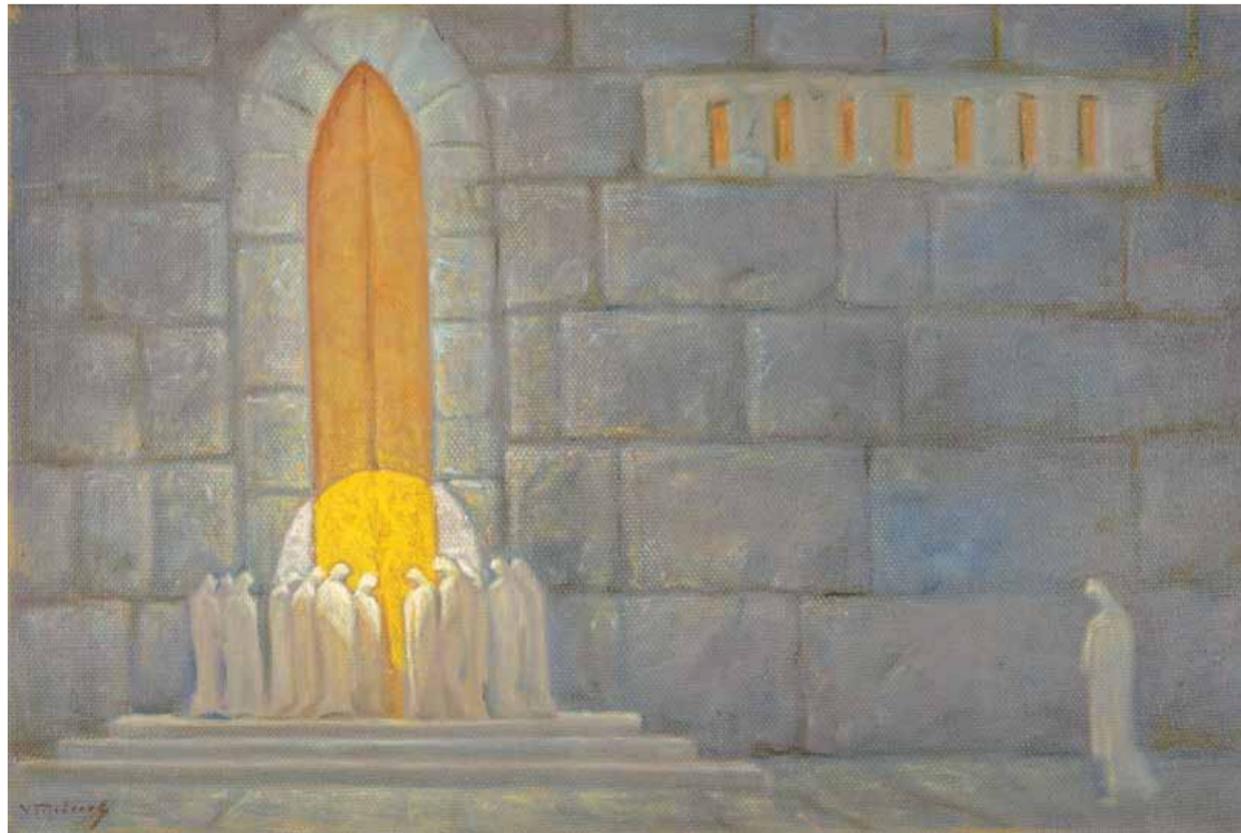
Título: *Hacia la muerte*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre cartón
Dimensiones: 66 x 75 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2Po2737



Título: *¿Qué señales habrá de tu venida?*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1925-1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 150 x 215 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana
Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: M.02.631



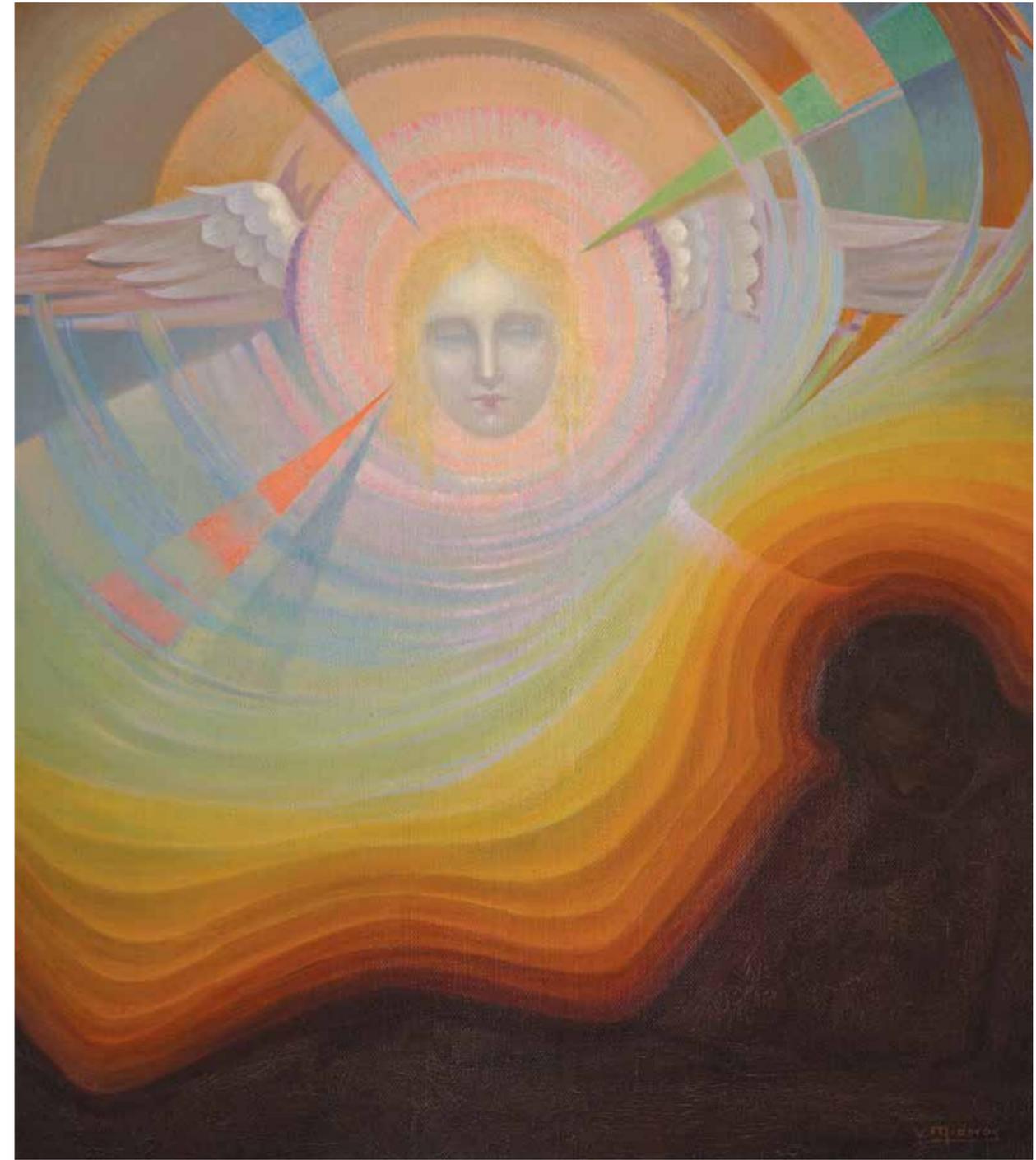
Título: *La eternidad*
Autor: Víctor Mideros
Año: ca.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 59 x 88 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P96196



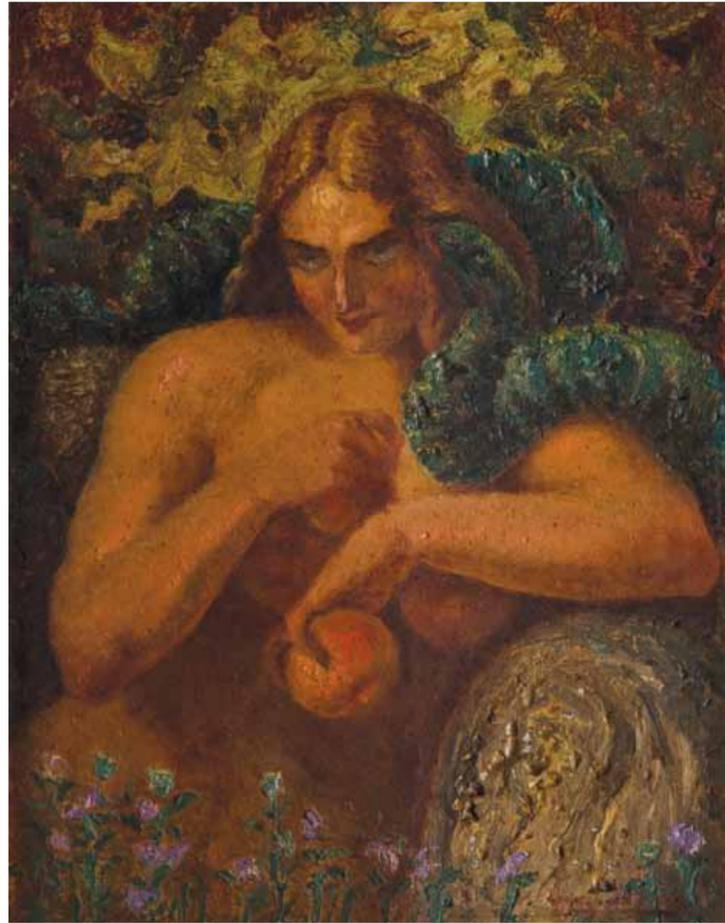
Título: *Espejo de justicia*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1924
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 210 x 181 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P96658



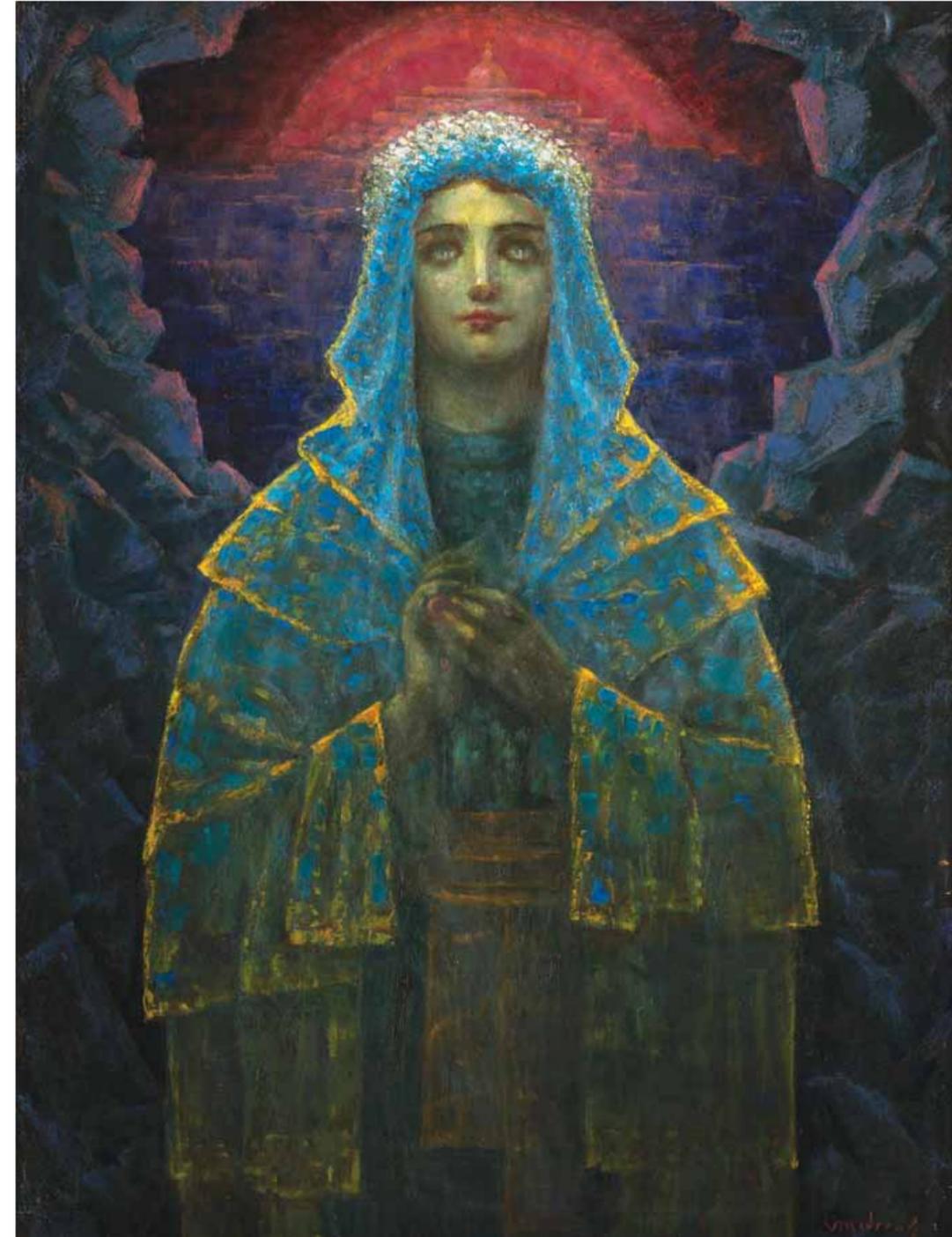
Título: *Un signo en el cielo*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930-1950
Técnica: óleo sobre yute
Dimensiones: 250 x 180 cm.
Colección: Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito
Código: M.02.081



Título: *Alma*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1925-1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 147 x 113 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P9636



Título: *Eva*
Autor: Víctor Mideros
Año: ca.1950-1960
Técnica: óleo sobre madera
Dimensiones: 34 x 26,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Guayaquil
Código: GP-1-1909-89



Título: *La prometida*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 118 x 87 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P9614



Título: *La salvación*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre yute
Dimensiones sin marco: 262 x 190 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P96657

Título: *Nueva creación*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 240 x 308 cm.
Colección: Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: *El camino de la vida*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones con marco: 51,5 x 71 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 2-16-88

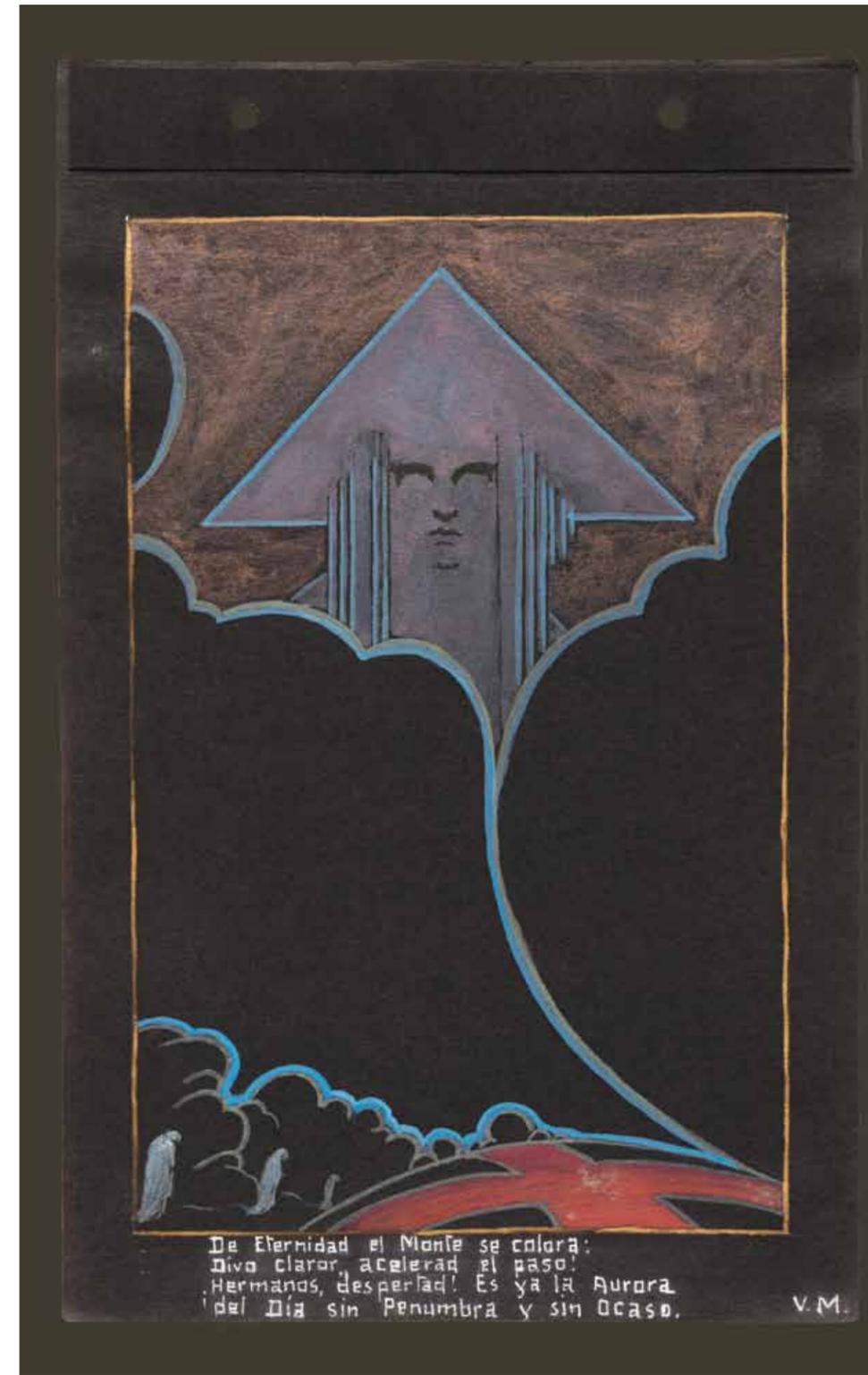


Título: *Los profetas*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 118 x 186 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólt, Quito
Código: M-02-630



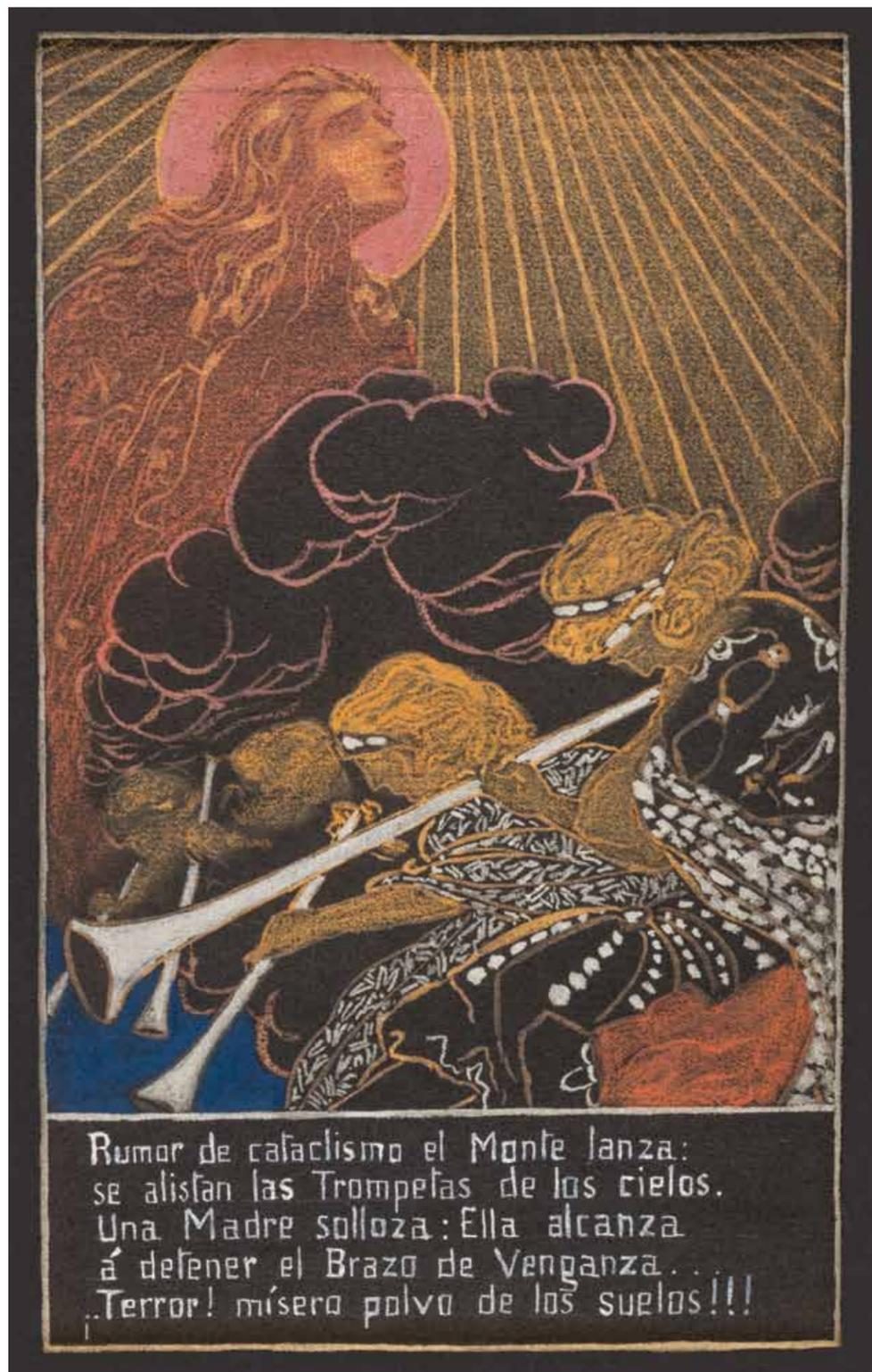


Título: "Mene. Tekel. Ufarsin!", del libro de autor *La voz del alba*
Autor: Víctor Mideros
Año: 1924
Técnica: Lápiz de color sobre cartulina
Dimensiones: 28 x 18,5 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito



Título: Libro de autor *La voz del alba*
Autor: Víctor Mideros
Año: 1924
Técnica: lápiz de color sobre cartulina
Dimensiones: 22 x 13,5 cm.
Colección: Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito





Título: "Rumor de cataclismo", del libro de autor *Serie del Apocalipsis*, 14 págs.
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930
Técnica: lápiz de color sobre cartulina negra
Dimensiones: 26 x 15 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P96240



Título: *El arte de Víctor Mideros*
Autor: Víctor Mideros
Año: 1932
Técnica: Mixta, 12 aguadas, 42 fotografías,
14 fototipias de cuadros y viñetas
Dimensiones: 10 x 28,5 x 34 cm.
Colección: Centro Cultural Metropolitano/
Museo Alberto Mena Caamaño, Quito
Código: MC-A.4-1-1-92



Título: Las tentaciones de San Antonio
Autor: Eduardo Solá Franco
Año: 1936
Técnica: acuarela y tinta sobre papel
Dimensiones: 50 x 38 cm.
Colección: privada, Guayaquil

EDUARDO SOLÁ FRANCO

Un Simbolista Empedernido

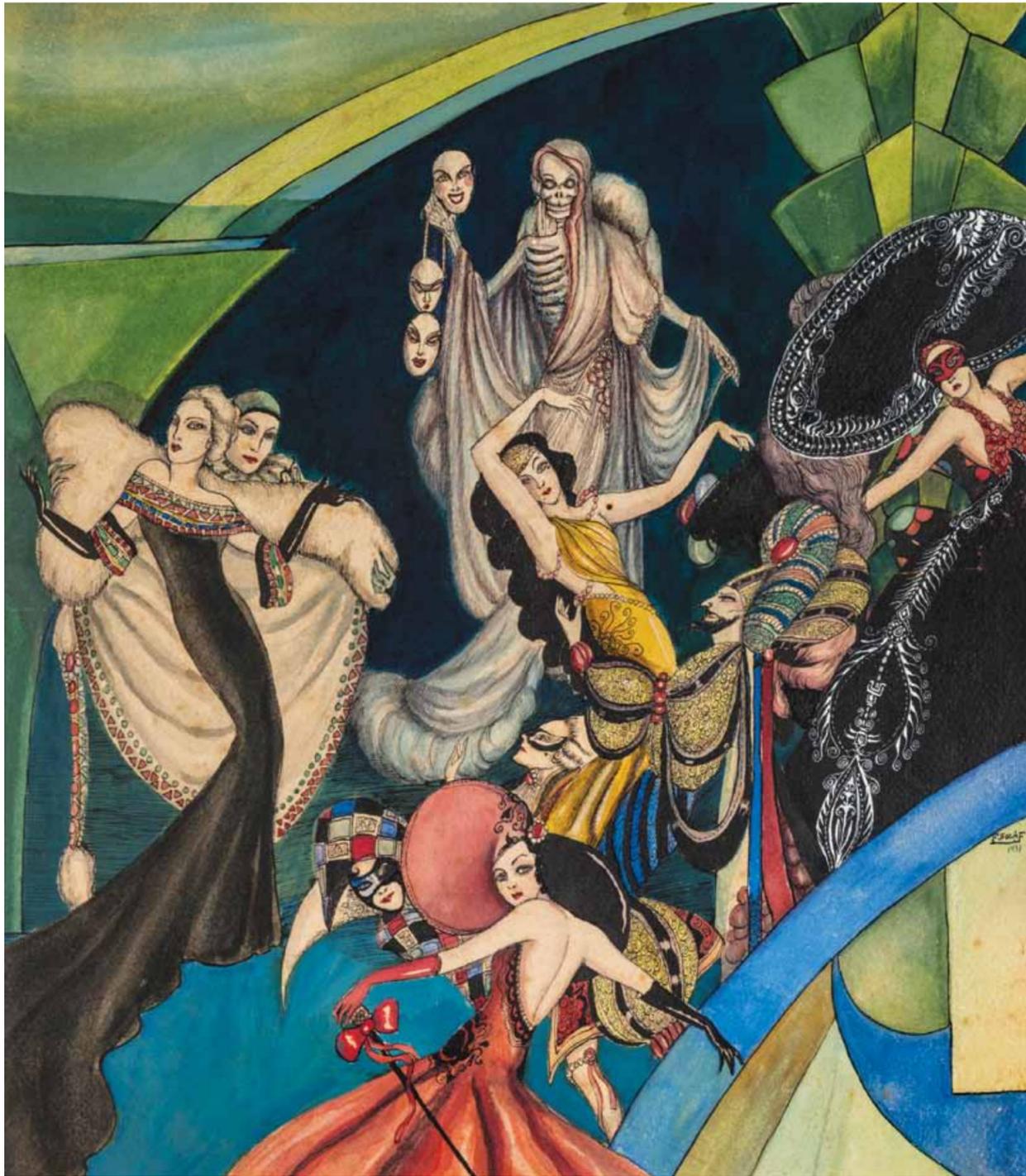
Hijo de familia catalana radicada en Guayaquil, Eduardo Solá Franco (1915-1996), al igual que Víctor Mideros, fue un fiel y obstinado seguidor del movimiento simbolista al que literalmente usó para articular un trabajo en torno a su vida interior: sus memorias, sus deseos, sus miedos, sus anhelos. Bajo la tutoría del simbolista catalán Ramón López Morelló, aprendió a manejar la metáfora con maestría.

Su obra histórica, literaria y cinematográfica constituyó una autobiografía elaborada a través de una sugestión y el símbolo,

un enmascaramiento permanente de su homosexualidad, en unos años de señalada homofobia. El hermanamiento con el Simbolismo marcarían una rica y variada temática "exterior": episodios religiosos, mitológicos, literarios e históricos, particularmente aquellos de trasfondo siniestro de los cuales extrae el poder aleccionador de las grandes tragedias como el mito de Edipo, el sangriento final de la monarquía en Francia, el hundimiento del Titanic, o el destino de Dorian Grey de su admirado Óscar Wilde.



Título: Retratos de mamá en disfraces de diversas épocas
Autor: Eduardo Solá Franco
Año: 1933
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 97 x 127 cm.
Colección: privada, Guayaquil



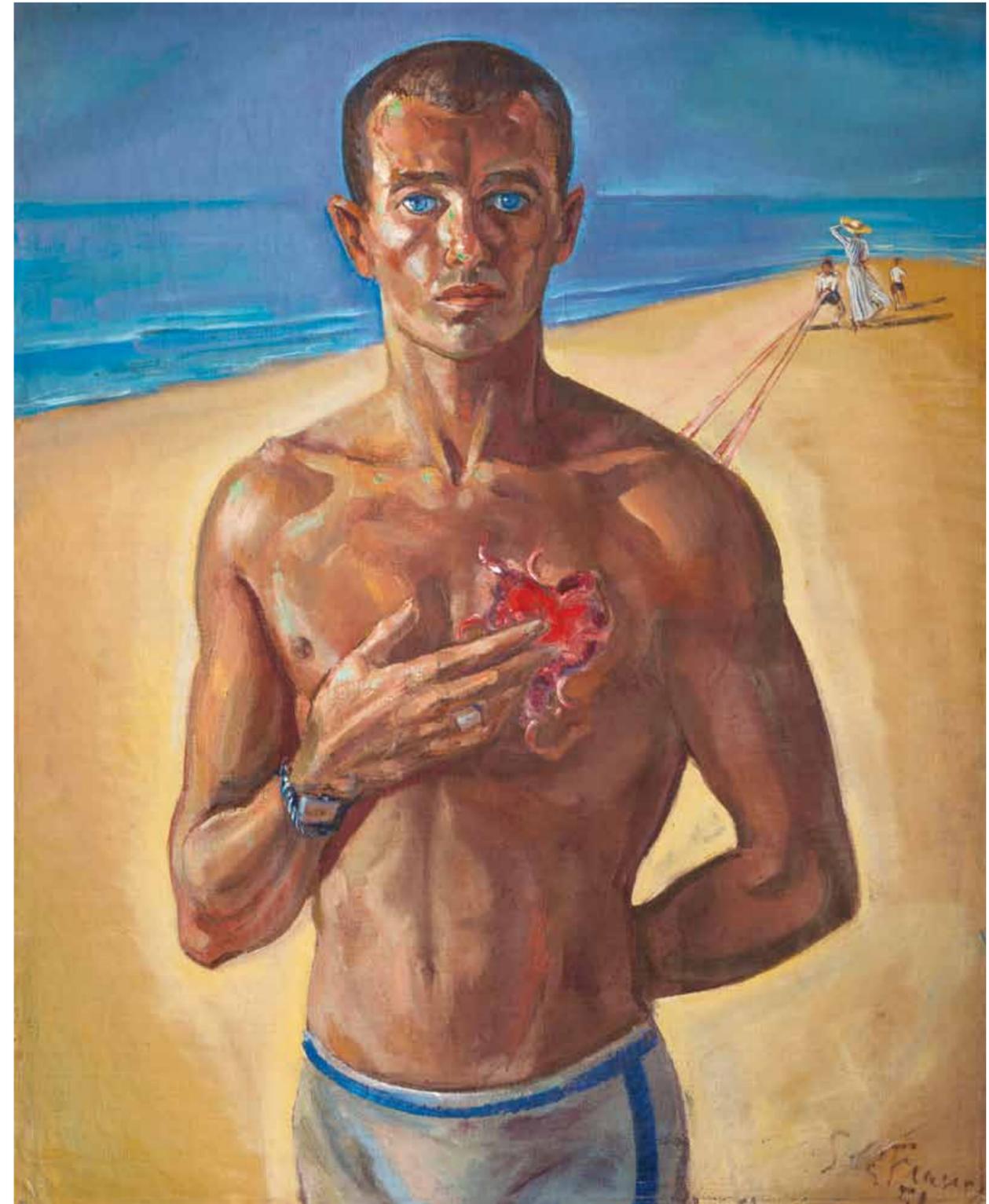
Título: *Danza macabra*
Autor: Eduardo Solá Franco
Año: 1931
Técnica: acuarela y tinta sobre papel
Dimensiones: 30 x 27 cm.
Colección: privada, Guayaquil

Título: "La lujuria" (de la serie Los siete pecados)
Autor: Rafael López Morelló
Año: 1930
Técnica: acuarela y tinta sobre papel
Dimensiones: 47 x 50 cm.
Colección: privada, Guayaquil





Título: Apocalipsis o La danza final
Autor: Eduardo Solá Franco
Año: 1947
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 108 x 104 cm.
Colección: privada, Guayaquil



Título: Autorretrato
Autor: Eduardo Solá Franco
Año: 1951
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 92 x 72 cm.
Colección: privada, Guayaquil

EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

La bohemia solapada

Primer fotógrafo de arte verdaderamente moderno y modernista del Ecuador. Hijo del diplomático y escritor cuencano Honorato Vázquez, tuvo la fortuna de vivir en Madrid, visitar París entre 1906 y 1909, y tomar contacto con el Modernismo español. Se apartó de la fotografía documental, naturalista y descriptiva. Vázquez posó el "objetivo suavizador" de su cámara en el cuerpo humano —sobre todo femenino— con una actitud más bien gozosa y erótica propia del escrutador de la vida moderna.

Muchas de sus imágenes, tomadas de su propio entorno familiar y afectivo, están adornadas con dispositivos típicamente simbolistas: mujeres con flores enredadas en su tupida cabellera, de lirios o amapolas que simbolizan la virtud o la vida "alucinada" que oscilaba incierta entre los ideales y la crasa realidad. Reivindicó los valores propios de la fotografía al trabajar incansablemente sobre la luz, creando en ocasiones atmósferas borrosas teñidas de ambigüedad y misterio.



Título: Honorato Vázquez y su hijo Emmanuel Honorato
Autor: Emmanuel Honorato Vázquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: Taller Visual, Quito
Código: DF-01-01-00-002-2008-000028



Título: Honorato Vázquez con su nieta Magdalena Vázquez
Autor: Emmanuel Honorato Vázquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: Taller Visual, Quito
Código: DF-01-01-00-002-2008-000040



Título: Amazonía. Retrato de estudio: hombre indígena
Autor: Emmanuel Honorato Vázquez
Año: ca.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: Taller Visual, Quito
Código: DF-01-01-00-001-2008-000003



Título: Elia Liut, luego de su arribo en "El Telégrafo"
Autor: Emmanuel Honorato Vázquez
Año: ca.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: Taller Visual, Quito
Código: DF-17-01-00-001-2010-000005



Título: [El fotógrafo y su esposa Blanca Crespo]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Amigos en la hacienda Tomebamba]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Bouquet y guitarra]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Brindis en la hacienda]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Foto ilustración para *La leyenda de Hernán* (1917) de Remigio Crespo Toral]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Foto ilustración para *La leyenda de Hernán* (1917) de Remigio Crespo Toral]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Muchacha en el tocador]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Mujeres]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Ninfas en la fuente de fauno]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Mujer junto al río]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [La dama de las calas]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Desnudo]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Modelo I]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Modelo II]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Modelo en el papel de Mariana de Jesús]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [María Vásquez como «soldada»]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Dama del floripondio]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Sibila I]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Sibila II]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



Título: [Modelo de yeso]
Autor: Emmanuel Honorato Vásquez
Año: c.1910-1924
Técnica: fotografía
Colección: privada, Cuenca



SEDES COMPLEMENTARIAS

CATEDRAL PRIMADA DE QUITO – CAPILLA DE SUCRE

En la nave lateral de la catedral, en la Capilla de Sucre, lugar donde en 1932 se depositaron los restos del Mariscal, cuatro murales de Mideros celebran la labor independentista de 1822: *La victoria* o *El día*, *La noche* o *La esclavitud*, *Batalla del Pichincha* / *Mariscal Antonio José de Sucre*, *Batalla de Ayacucho* / *Abdón Calderón*. Acompañan relieves de su hermano Luis Mideros, destacado escultor:



Título: *La Victoria o El día*
Autor: Victor Mideros
Año: 1932
Técnica: pintura mural

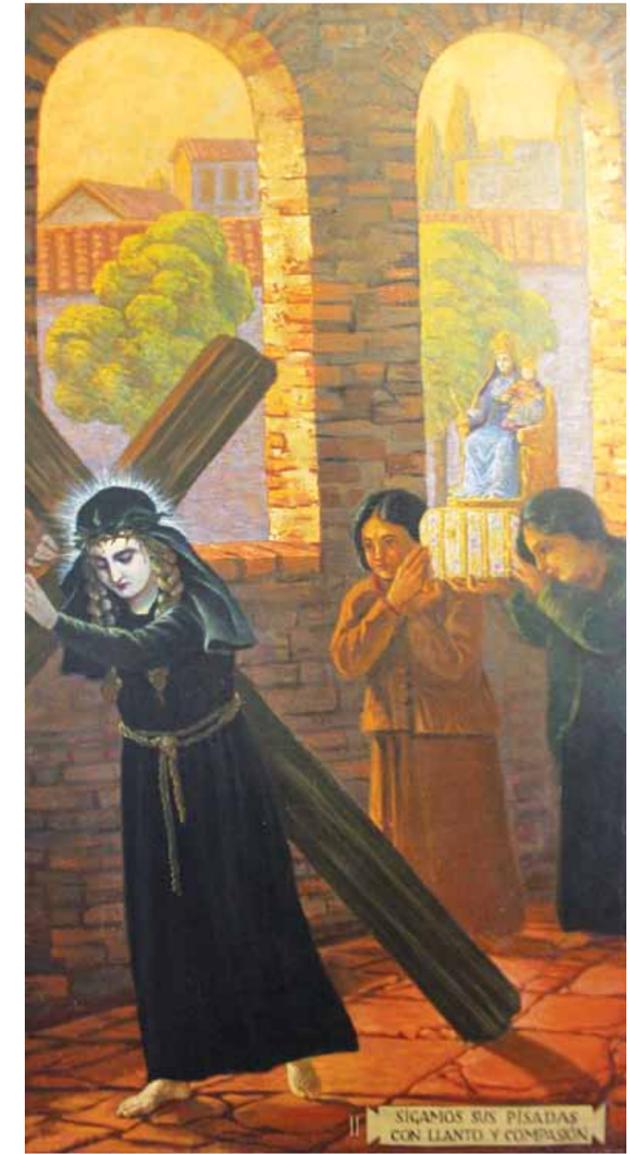
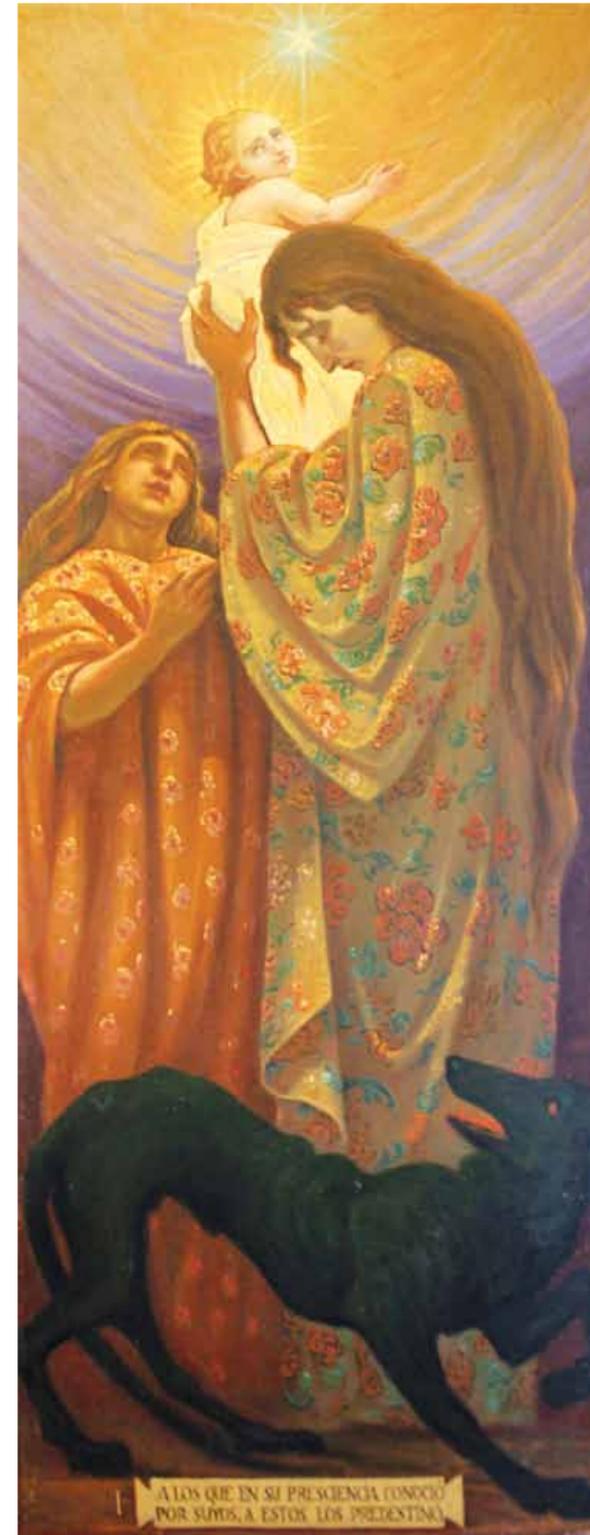


Título: *La Noche o Esclavos*
Autor: Victor Mideros
Año: 1932
Técnica: pintura mural

CONVENTO DEL CARMEN ALTO DE SAN JOSÉ



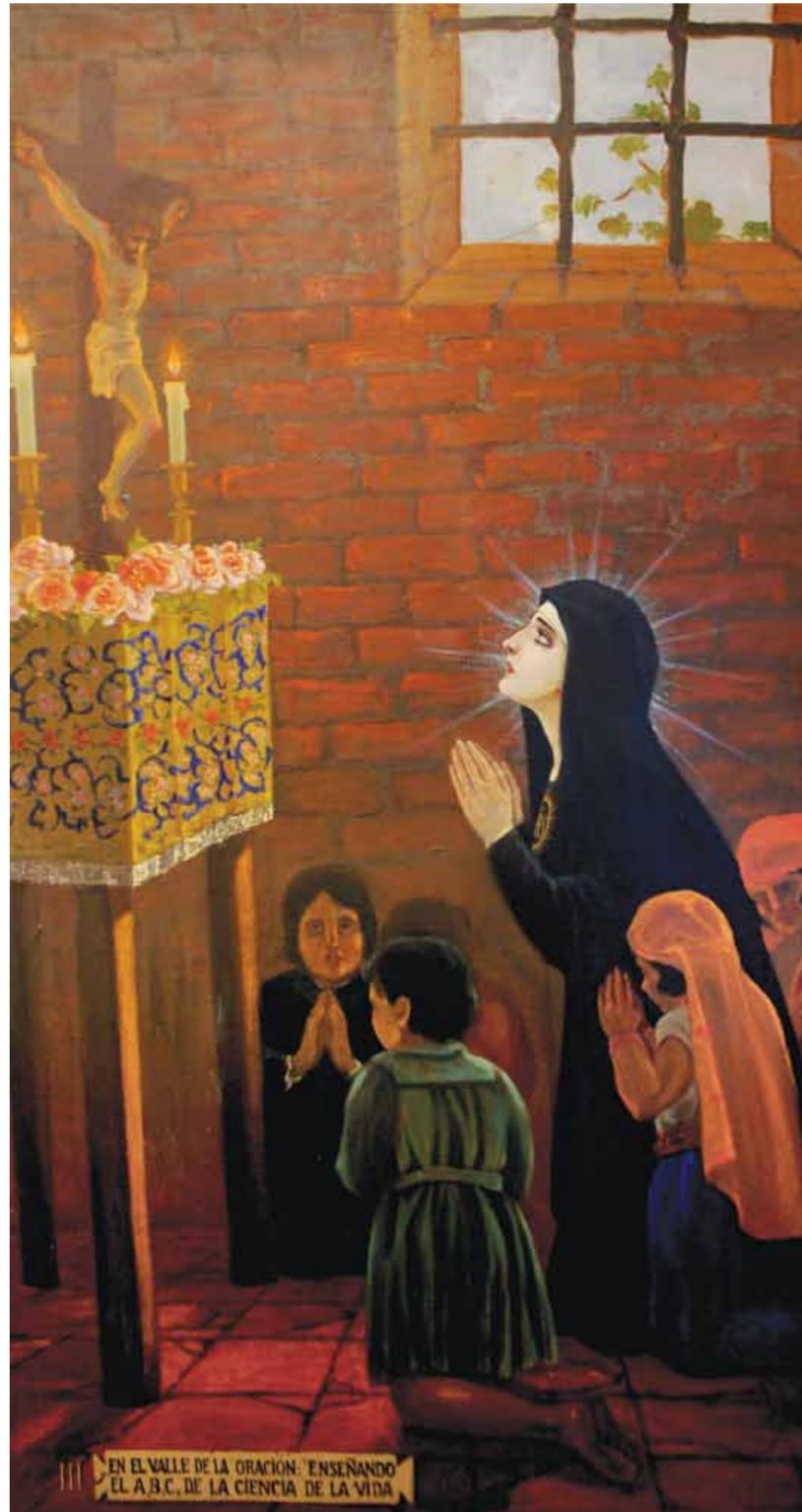
Serie de 15 lienzos emplazados originalmente en la portería y locutorio del Monasterio, en la que fuera la casa de la Santa. Fue realizada hacia 1926 por Víctor Mideros con la intención de convertir a Mariana en un modelo de regeneración de la cristiandad moderna en Ecuador.



Título: "I. A los que en su presencia conocí por suyos, a estos los predestinó". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 79 cm.

Título: "II. Sigamos sus pisadas con llanto y compasión". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 108 cm.

Título: "III. En el valle de la oración: enseñando el a,b,c de la ciencia de la vida". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 109 cm.



Título: "IV. Es mi amado para mí y yo soy para mi amado". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 128 cm.



Título: "V. En la cumbre de la mirra crucificada con Cristo". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 128 cm.

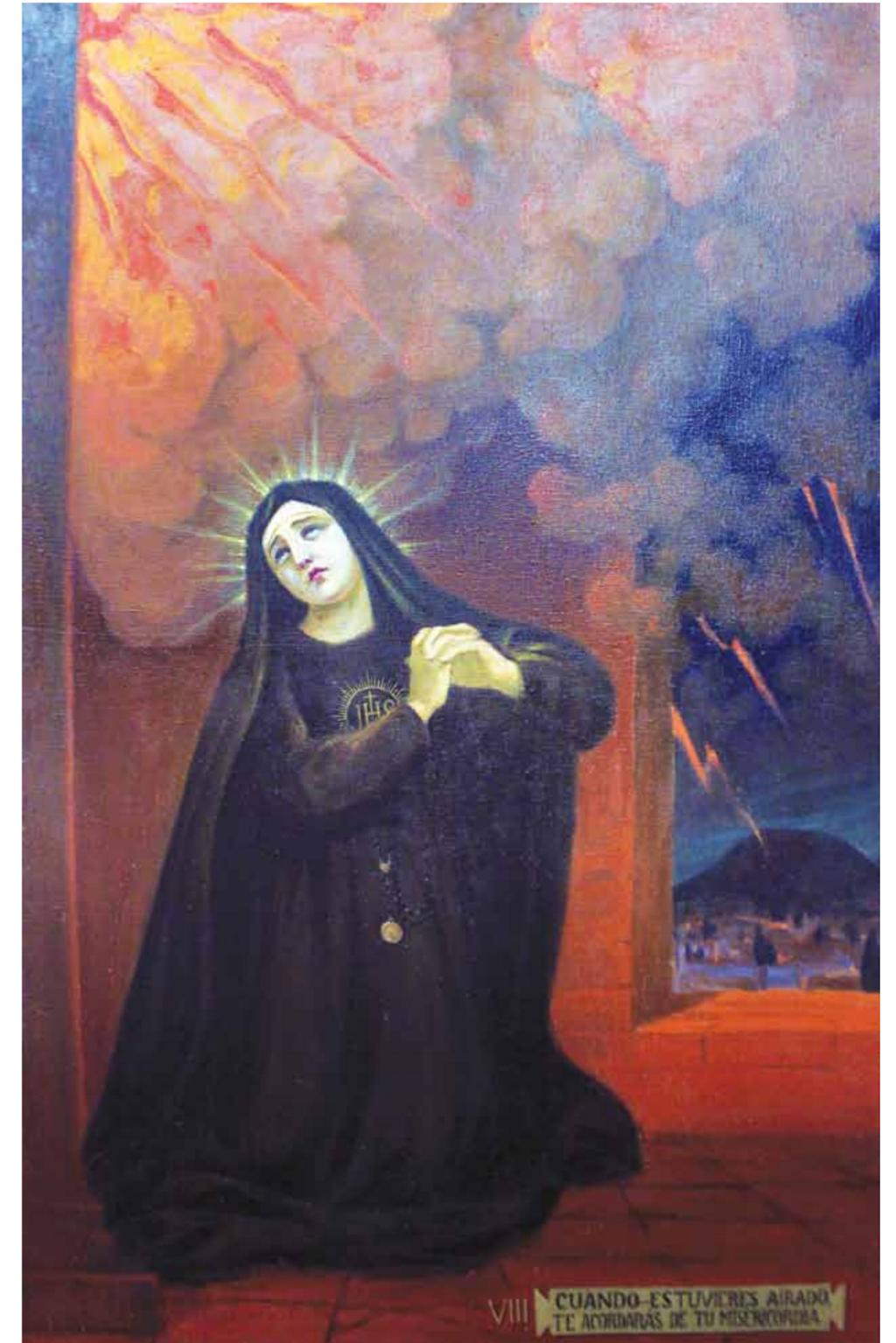




Título: "VI. ¡Hermana mía esposa. Huerto cerrado, fuente sellada!". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 94 cm.



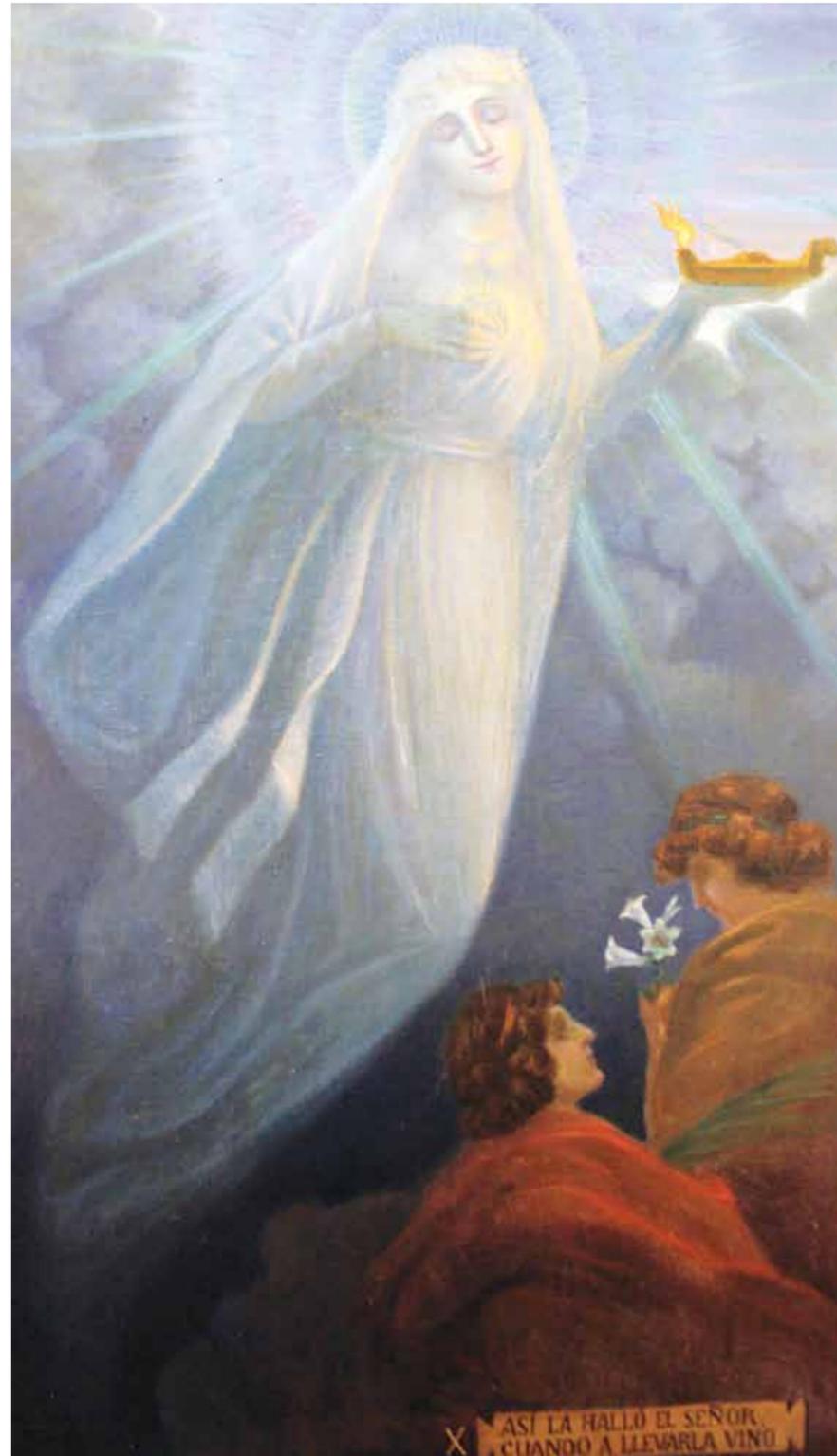
Título: "VII. Y desde la eternidad vela por esta ciudad". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 94 cm.



Título: "VIII. Cuando estuvieres airado te acordarás de tu misericordia". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 123 cm.



Título: "IX. Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 136 x 128 cm.



Título: "X. Así la halló el Señor cuando a llevarla vino". Serie: *Vida de Mariana de Jesús*
Autores: Víctor Mideros y talleristas
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 198 x 115 cm.



Título: *Mariana, mártir y princesa*
Autor: Víctor Mideros
Año: siglo XX
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 190 x 190 cm.



Título: *Custodia del fuego sagrado*
Autor: Víctor Mideros
Año: siglo XX
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 460 x 193 cm.



Título: *Por mi patria mi vida os ofrendo, Dios mío, decidida*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 189 x 460 cm.



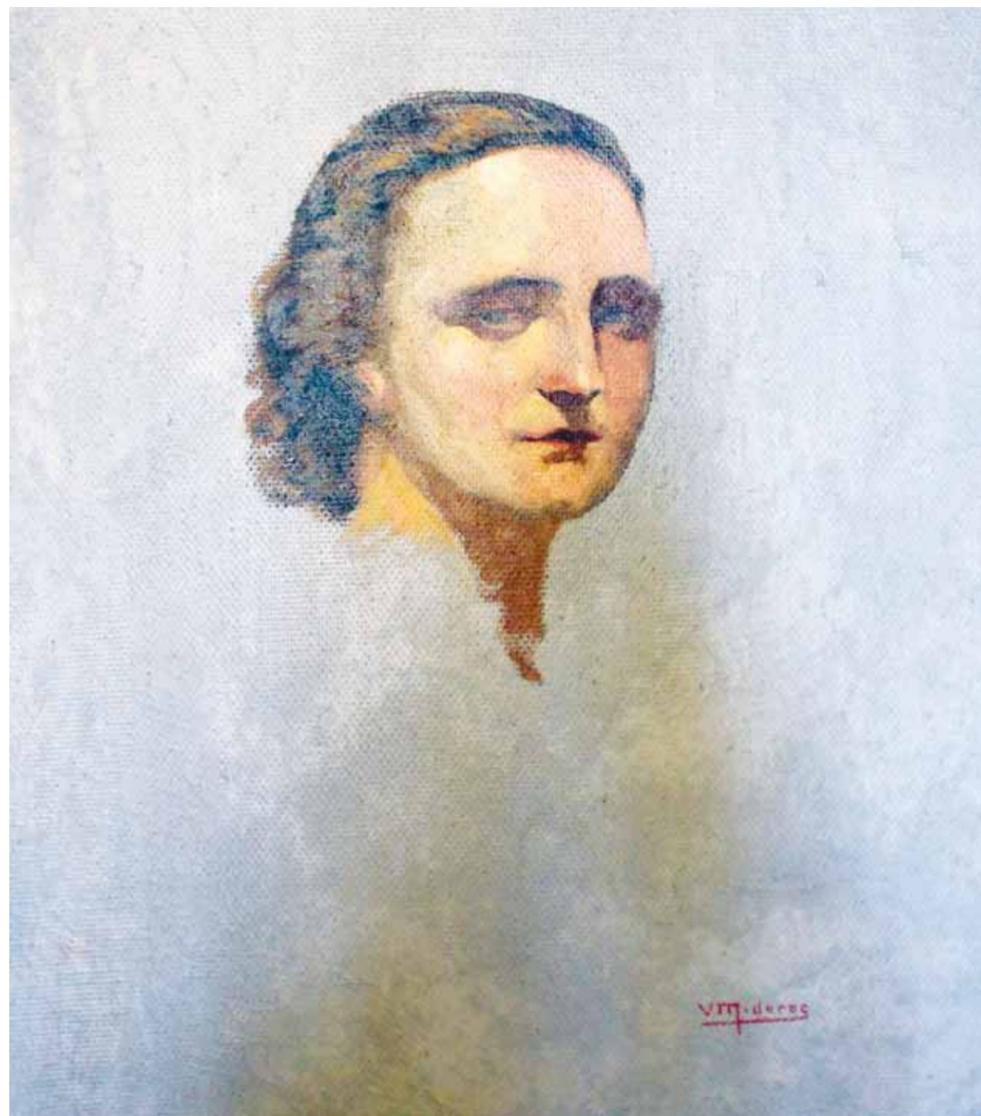
Título: *En espíritu y verdad con Jesús se crucifica; por eso la fortifica una angélica identidad*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 193 x 640 cm.

Título: *En el jardín de Mariana anda suelta grey porcuna, mas, a la luz de la luna, déjase ver la guardiana*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1926
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 192 x 460 cm.

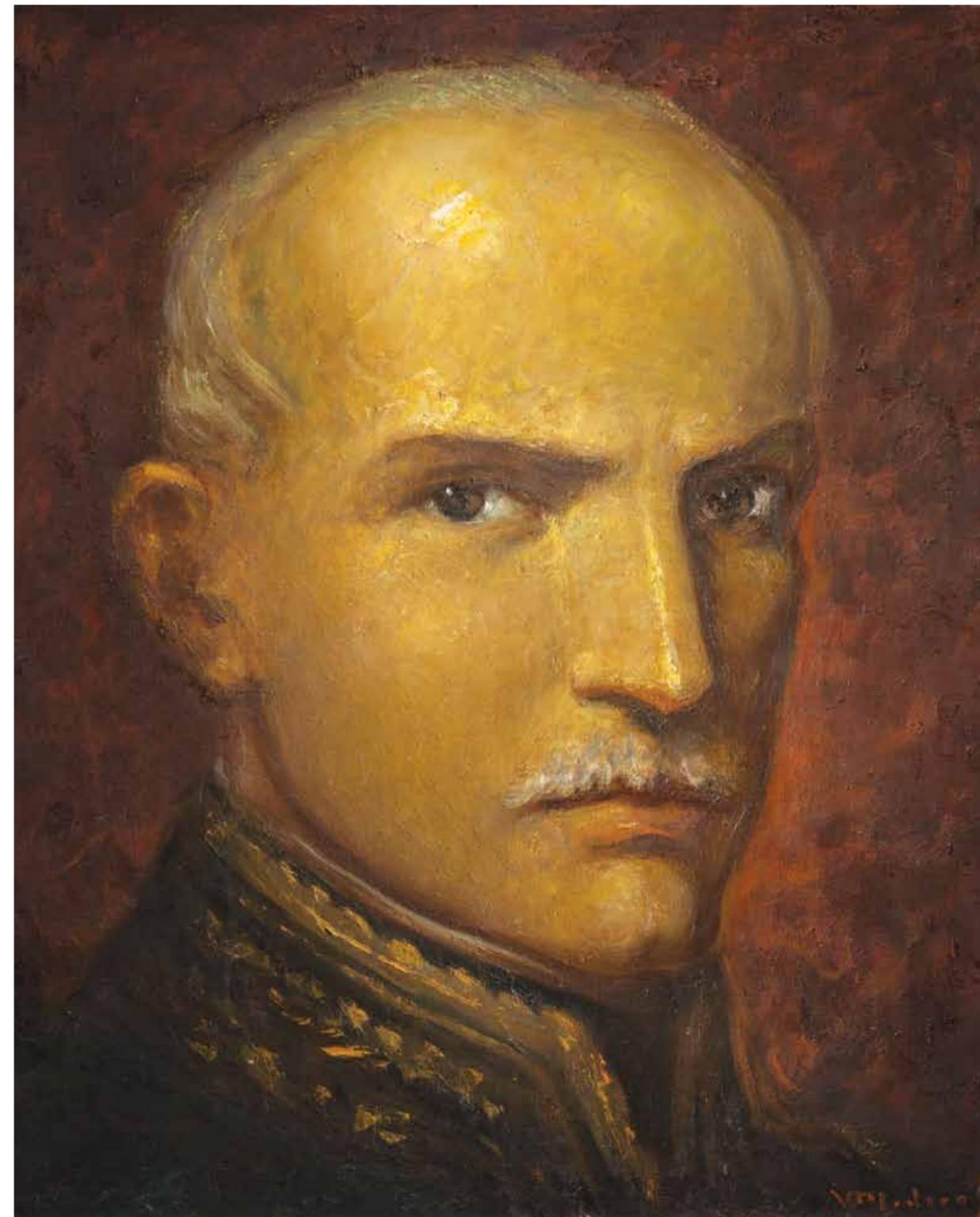


CASA MUSEO MARÍA AUGUSTA URRUTIA

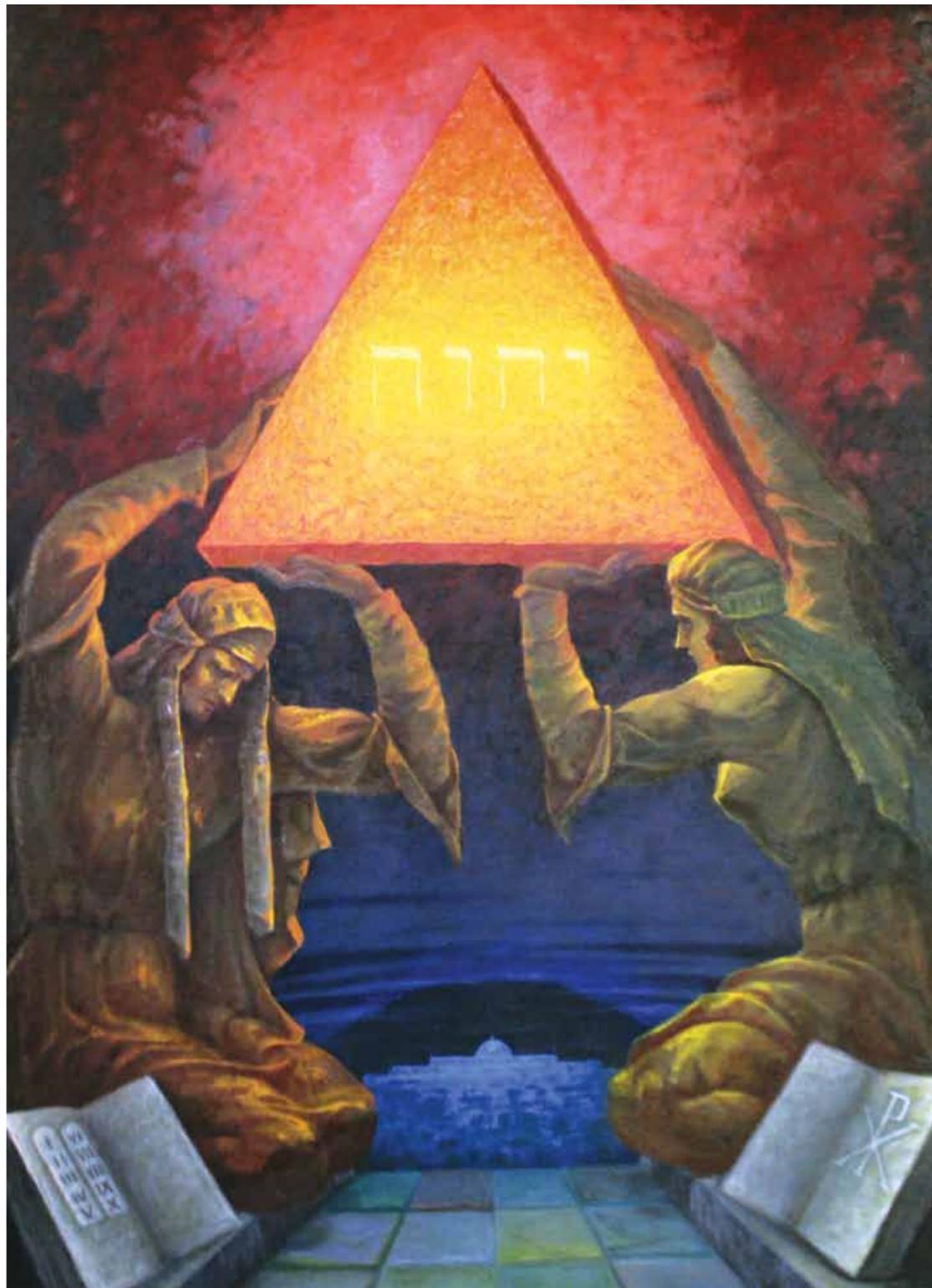
La filántropa María Augusta Urrutia, junto a la orden jesuita, constituyen los más destacados mecenas del pintor Víctor Mideros al encargarle y coleccionar su obra a partir de 1920. En su casa se muestran alrededor de 90 pinturas, algunas realizadas para el lugar como la serie de *Los arcángeles* para su dormitorio o la *Virgen de las Violetas*, en el descanso de la grada.



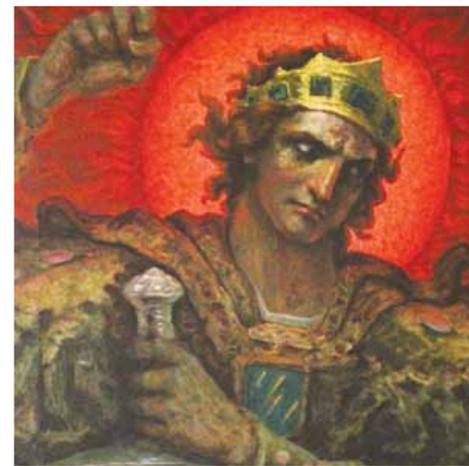
Título: *María Augusta Urrutia*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 62,5 x 55,5 cm.
Código: 2P969



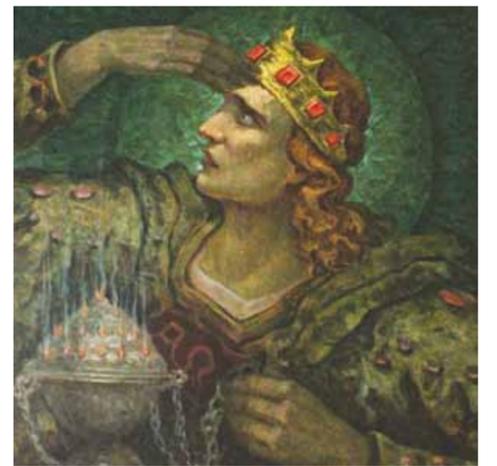
Título: *Gabriel García Moreno*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930-1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 67,5 x 57,5 cm.



Título: *En todo Dios*
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1930-1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 248 x 177,5 cm.
Código: 2P96656



El Arcángel Miguel **Código:** 2P96193



El Arcángel Rafael **Código:** 2P96191



El Arcángel Gabriel **Código:** 2P96194



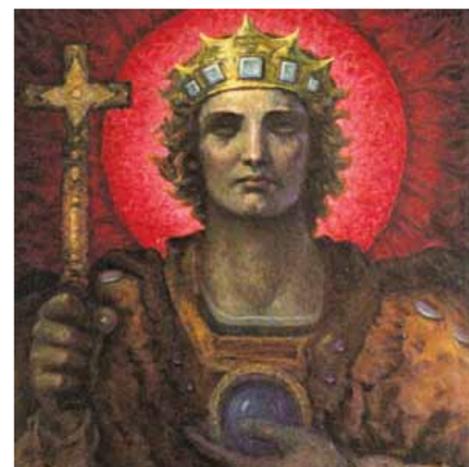
El Arcángel Saraguel **Código:** 2P96190



El Arcángel Uriel **Código:** 2P96192

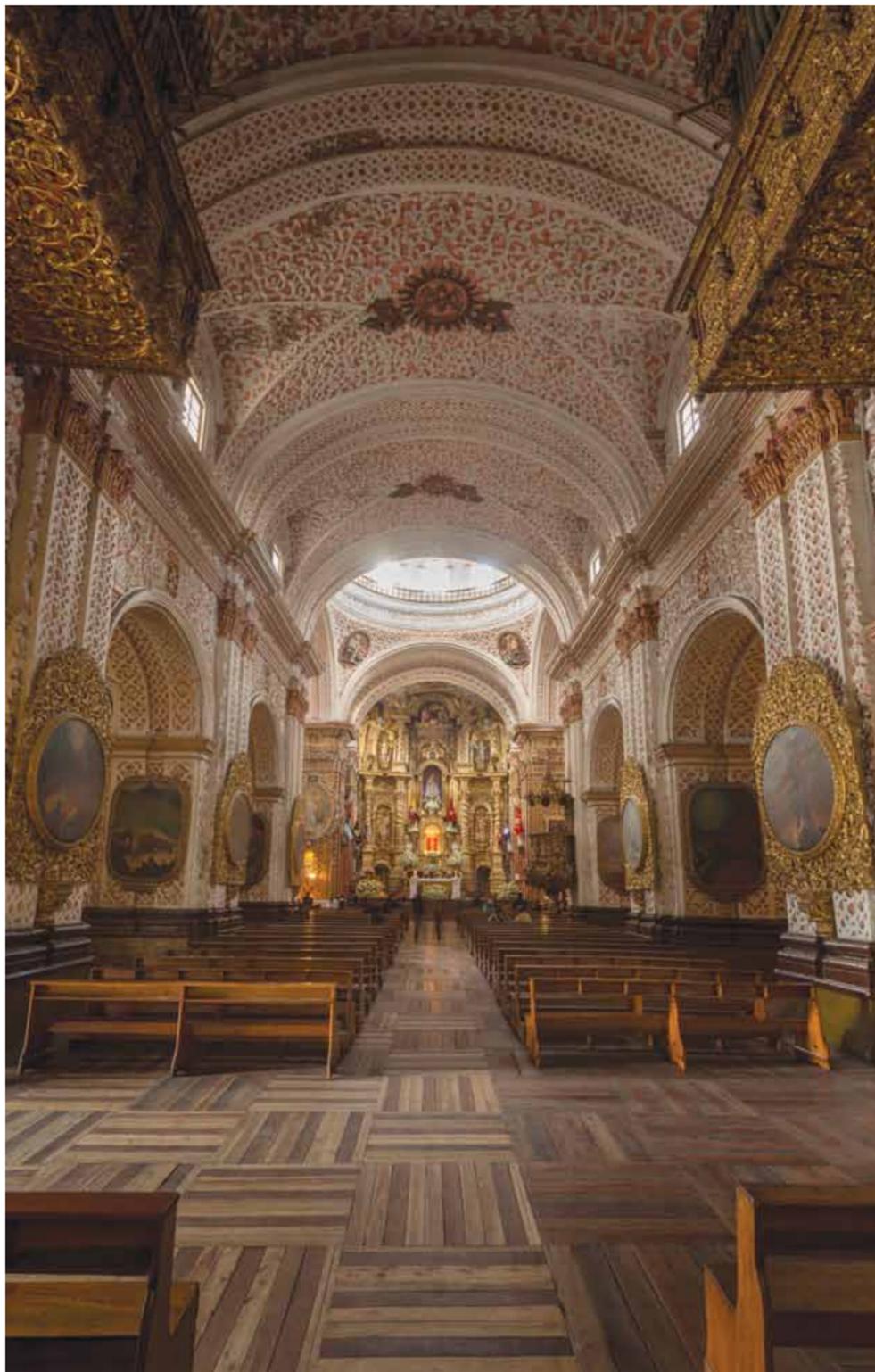


El Arcángel Remiel **Código:** 2P96193



El Arcángel Raguel **Código:** 2P96189

Título: Serie Arcángeles
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940-1950
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 69 x 69 cm.



IGLESIA Y SACRISTÍA DE LA MERCED

A través de La Virgen de la Merced, los mercedarios reactivan la memoria de la vida diaria popular, histórica y política de Quito al encargar a Mideros 3 series: *Los Dolores de la Virgen* (7 cuadros, c. 1930), *Los Milagros de la Virgen de la Merced* (20 cuadros, c. 1933) y *Los Mártires de la Orden Mercedaria* (20 lienzos pequeños), series dispuestas en su Iglesia. Para consumo interno de la orden, Mideros pintó otra serie monumental destinada a la sacristía: *Los Siete Arcángeles* y *El Ángel del Apocalipsis* (c. 1933).

Título: Sacristía de la Iglesia de la Merced.
Serie de *Los Arcángeles*
Autor: Víctor Mideros
Año: 1932



Título: "Juro que no habrá más tiempo"
Autor: Víctor Mideros
Año: 1932
Técnica: óleo sobre lienzo



Título: Capilla absidal del Santísimo dedicada a Nuestro Divino Redentor Sacramentado

Autor: Luis Ruiz

Año: 1932

Técnica: pintura mural



Título: detalle de la Capilla absidal del Santísimo dedicada a Nuestro Divino Redentor Sacramentado

Autor: Luis Ruiz

Año: 1932

Técnica: pintura mural

CEMENTERIO DE SAN DIEGO

La muerte en la modernidad

Aunque su construcción se inició en 1868, no fue sino hasta principios del siglo XX en que se lo realizó al estilo europeo de parque del recuerdo: una estructura que recuerda el trazado urbano, con calles principales y secundarias y una disposición jerarquizada de tumbas y mausoleos. Era parte de las prácticas de higienización y planificación de la ciudad moderna. Prestigiosos escultores intervinieron haciendo lápidas y esculturas en los mausoleos: Francisco y Pedro Durini, Luigi Cassadio, Luis Mideros. La muerte, como sabemos, fue tema preferido de poetas modernistas y artistas simbolistas. Los muertos, "peatones en tránsito por el mundo de los vivos". Recorrer San Diego nos lleva a conocer cómo los ciudadanos modernos desearon ser recordados.



Título: Tumba de Matilde Rosales de Peralta

Autor: Luis Mideros

Año: 1935

Técnica: bajo relieve sobre mármol

Tumba de Luis Felipe Borja Pérez (padre de Arturo Borja)





Mausoleo de Marcos
Telmo Andrade



Mausoleo de Pedro Páez



Tumba de la familia Salgado Aguirre



Tumba de Victoria Angulo de Freile



Tumba de la familia
Palacios Alvarado



Mausoleo de la familia León Gallegos



Mausoleo de Virgilio y Honorio Jaramillo

EXPOSICIÓN ALMA MÍA



El proyecto Alma mía, probablemente el más ambicioso de la historia curatorial del país, desplegó una actividad investigativa ambiciosa durante 3 años, habida cuenta de la restringida información hallada acerca del período y sobre todo, del movimiento simbolista en la cultura visual del país. Se revisaron alrededor de 20.000 obras de todo tenor, en las colecciones públicas y privadas de Quito, Cuenca y Guayaquil. Una rigurosa selección determinó la inclusión de alrededor de 220 a ser exhibidas, además de aquellas que se dejaron in situ y que correspondían a lo que se denominó "la toma simbólica" de Quito por Víctor Mideros, alrededor de 250 obras adicionales. En las imágenes: recepción, desembalaje y montaje, discurso de inauguración por Alexandra Kennedy, curadora, y público asistente, en la Capilla del Museo de la Ciudad.



La exposición fue visitada en sus dos sedes principales —Museo de la Ciudad y Centro Cultural Metropolitano, ambas en Quito— por alrededor de 40.000 personas. Durante los 4 meses de exhibición, estas instituciones desplegaron una intensa labor de difusión, mediación y educación.



