

ALMANAQUE

A stylized white bird is perched on a branch, set against a dark blue background. The bird is composed of simple, thick white lines, with a circular eye and a pointed beak. The branch and leaves are also rendered in white, creating a high-contrast, graphic illustration.

AÑO 1

NÚMERO 1

ENERO 2012

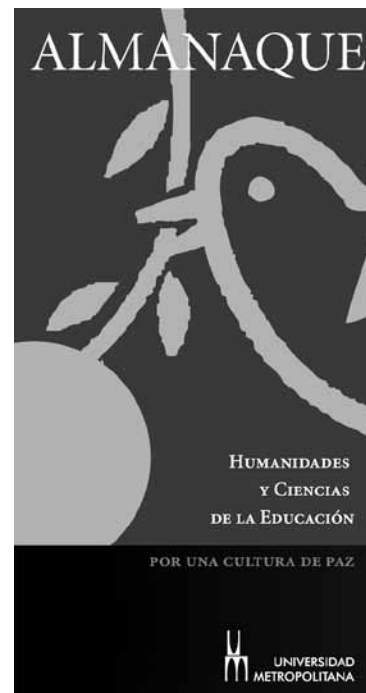
A large, solid orange circle is positioned in the lower-left quadrant of the cover, partially overlapping the dark blue background.

HUMANIDADES
Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN

POR UNA CULTURA DE PAZ



UNIVERSIDAD
METROPOLITANA



Autoridades Universitarias

Hernán Anzola
Presidente del Consejo Superior
Benjamín Scharifker
Rector
Mercedes de la Oliva
Vice Rector Académico
María Elena Cedeño
Vice Rector Administrativo
Mary Carmen Lombao
Secretario General

Consejo Editorial

Javier Ríos
Roberto Réquíz
Natalia Castañón
María Magdalena Ziegler
Beatriz Rodríguez Perazzo
Laura Febres
Gabriela Domingo
María Eugenia Perfetti
Audrey Prieto
María Miele
Alfredo Rodríguez Irazo

Primera edición, enero de 2012.
 Diseño gráfico: María de Lourdes Cisneros.
 Hecho el depósito legal de ley.
 Depósito Legal: PP201102DC3976
 ISSN: 2244-8276

PRELIMINARES	1
EL PERSONALISMO EN LA FILOSOFIA RAFAEL ACOSTA SANABRIA	9
LOS LIMITES DE “SANTIAGO DE LEÓN DE CARACAS” EN LA VISITA PASTORAL DEL OBISPO MARIANO MARTÍ MARÍA EUGENIA PERFETTI	31
LOS JUDÍOS SEFARDÍES DE CURAZAO Y SU NEXO CON VENEZUELA ALFREDO RODRÍGUEZ	53
APROXIMACIÓN A LA INDUMENTARIA COMO SÍMBOLO CULTURAL: UN RECORRIDO HISTÓRICO MARÍA ELENA DEL VALLE MEJÍAS	79
JOHN CAGE, EL SONIDO Y EL SILENCIO DAVID DE LOS REYES	101
UNA VISITA A ALFREDO BOULTON, HISTORIADOR DEL ARTE VENEZOLANO MARÍA MAGDALENA ZIEGLER D	143
DER ALMANACH “DER BLAUE REITER” ANGÉLICA FIGUERA MARTÍNEZ	191
NORMAS BÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE LA REVISTA ALMANAQUE	243



PRELIMINARES

Ahora, en sus manos, el lector tiene un *Almanaque*. No le brindará éste información sobre los días del año, ni sobre el ciclo lunar, tampoco sobre el santoral cristiano, tal y como fue costumbre por siglos para las publicaciones con este nombre. Brindará, en cambio, un espacio para la diversidad de las Humanidades y las Ciencias de la Educación, para las visiones tradicionales y las de vanguardia, para la melancolía y el gozo, para el estudio del pasado y la necesaria proyección hacia el futuro, para el presente eterno.

El amplísimo abanico de posibilidades que implica el campo involucrado nos estimuló a buscar un nombre que pudiera contemplar con facilidad y sin mezquindades toda la gama posible de tonalidades resultantes. Nuestra búsqueda nos llevó hasta el vocablo que hoy bautiza esta revista. Su historia



bien podría dibujar en el lector la sonrisa del símil que se reinterpreta y se reconfigura.

No existe un acuerdo acerca de la real etimología del término *almanaque*. Por un lado, se dice que deriva del vocablo árabe *al-manakh* que se emplea para hacer referencias al clima y que sería parte de la herencia cultural mozárabe en la Península ibérica. Por el otro, se cree que el término griego *almenichiakon*, empleado para señalar un cierto tipo de calendario, sería el origen del término. Lo cierto es que la documentación más antigua del uso de la palabra *almanaque* nos remite a Roger Bacon, quien la empleó en 1267 en el contexto de la astronomía.

Los antiguos griegos y los babilonios habían desarrollado lo que podríamos considerar *almanaques*, siempre en el escenario de la observación de los astros y su influencia en la vida del hombre, lo que les ubicaría en esa suerte de moneda de doble cara que hermana a la astronomía y la astrología. Pero será en el siglo XI, de la mano de Arzachel (astrónomo musulmán radicado en Toledo y luego en Sevilla) que el primer *almanaque* en sentido moderno se concrete. En esta obra, el autor brinda útiles datos sobre la posición del sol, la luna y las estrellas durante 4 años (1088-1092), a través de unas tablas sencillas de leer por aquellos que no tenían mayores conocimientos astronómicos.

Para el siglo siguiente ya podía hallarse *almanaques* con más frecuencia. Hoy se sabe del creado por el astrónomo judío Salomón Jarchi en 1150, por ejemplo, previo al de Roger Bacon que mencionábamos antes, pero no calificado como *almanaque* por su autor. Ya en el siglo XIII, Petrus de Dacia publicará un *almanaque* con los datos del movimiento lunar por varios años. Al parecer, en la Inglaterra del siglo XIV, elaborar *almanaques* era un asunto bastante común, a juzgar por todos los que han sido conservados (el de Walter de Elvencence, el de John Somers, el de Nicholas de Lynne, entre otros).

Estos *almanaques* tenían información sobre los planetas y sus propiedades sobre los hombres, los signos del zodiaco, fiestas religiosas y sus fechas en el calendario. Además incluían incluso algunos consejos médicos y crónicas históricas que, en algunos casos, se remontaban tan lejos como hasta la propia Creación.

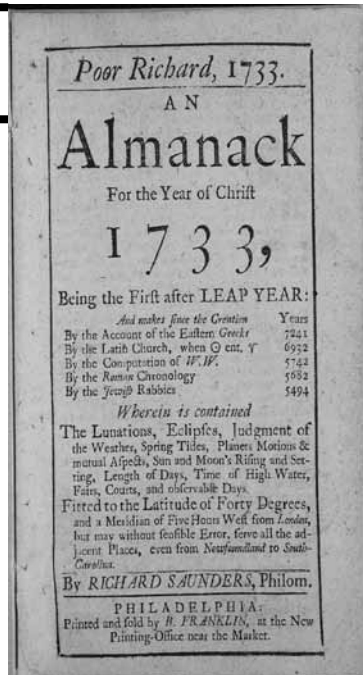


Arriba: Pliego del *Almanaque* de Caspar Hochfeder (Nuremberg, 1493)

Izquierda: Frontispicio del *Almanaque* publicado por Michel de Nostradamus en 1565.



Frontispicio del *Poor Richard's Almanack* de Benjamin Franklin en su edición de 1733.



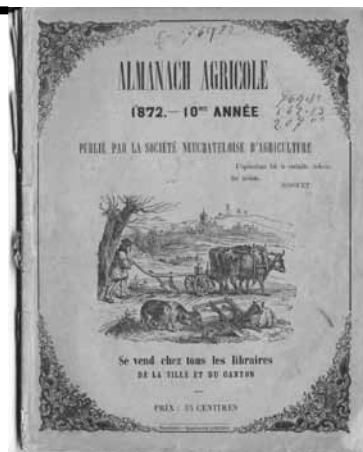
Pero el primer *almanaque* impreso con técnicas modernas fue publicado en 1457, en Mainz, por Johann Gutenberg, antes incluso de que el lector europeo tuviera en sus manos su famosa Biblia. El autor era el celebrado astrónomo Georg von Peuerbach. Para 1472, Regiomontano publicará el conocido *Kalendarium Novum*, publicado en Buda (Hungría), pero vendido con enorme éxito en Alemania, Italia, Francia e Inglaterra. Para el siglo XVI los *almanaques* eran tan populares que el mismo François Rabelais publicaría el suyo en 1533 (y luego otros en 1535, 1548 y 1550).

Tanto fue el favor popular alrededor de los *almanaques* que en 1579, el rey Enrique III de Francia, prohibió incluir en estas publicaciones cualquier tipo de profecía, bien relativas a los individuos o al Estado. ¿La razón? Michel de Nostradamus había predicho en uno de sus *almanaques* (los publicó anualmente desde 1550 hasta su muerte en 1566) la muerte del rey Enrique II. Mientras que, en Inglaterra, el rey Jacobo I otorgó el monopolio de la publicación de *almanaques* a las universidades, lo que no puede sino hablarnos de la alta estima en que se les tenía.

El mismísimo Benjamín Franklin tendría su propio *almanaque*, publicado religiosamente desde 1732 hasta 1758 con el seudónimo de Richard Saunders. Era conocido como *Almanaque del Pobre Richard* (*Poor Richard's Almanack*) y su acogida fue tan amplia que convirtió a Franklin en un hombre acaudalado. En realidad, los *almanaques* eran bastante populares en las colonias del Norte de América y el de Franklin brindaba no sólo la usual información astronómica y climática, sino también poemas, dichos y proverbios, ejercicios matemáticos y datos demográficos, juegos de palabras y consejos de cortesía.

En el siglo XIX se acentuó la amplia aceptación de estas publicaciones. Destacan el *British Almanac*, publicado por la Sociedad para la Difusión del Conocimiento Útil (*Society for the Diffusion of Useful Knowledge*) desde 1828, mismo año de la publicación del primer número de *The American Almanac and Repository of Useful Knowledge*, en Boston. Los *almanaques* ganaron además en especialización y fueron dedicados a temas diversos, como los femeninos, infantiles, comerciales, médicos, geográficos, etc.

Frontispicio del *Almanach Agricole* de 1872 (Francia)



La lista de *almanaques* publicados desde entonces es larga e incluye el archifamoso *Almanaque Mundial*, repleto de datos acerca de los países del orbe, records deportivos, maravillas y desastres naturales, economía global, relación sobre los avances tecnológicos relevantes, efemérides, premiaciones, etc. Pero uno en particular resulta distintivamente curioso. Publicado en su primer y único número en 1912 por Piper Verlag, en Múnich (Alemania), *El Almanaque del Jinete Azul* (*Der Almanach Der Blaue Reiter*) fue concebido por la unión singular del talento de Vassily Kandinsky y Franz Marc, quienes esperaban convertirle en una publicación anual que sirviera de plataforma al *nuevo* pensamiento y lenguaje del arte que ellos prefirían; una guía para todos los artistas del mundo.

Con un tiraje de 1100 ejemplares, *El Almanaque del Jinete Azul* cambiaría para siempre la visión acerca de los caminos reflexivos del artista sobre su obra, su experiencia y su oficio. Los adjetivos de “salvaje” y “primitivo” (constantes en sus páginas) tomarían un nuevo significado y, lejos de asumirse peyorativamente, estos se vincularían al hombre espiritual que se alejaba de la infame civilización materialista que la Revolución Industrial había generado.

Lamentablemente, la irrupción de la llamada Gran Guerra, en julio de 1914, echó por tierra los anhelos de *Der Blaue Reiter* como grupo artístico. Franz Marc, alistado en el ejército alemán, moriría en las trincheras de la Batalla de Verdún, el 4 de marzo de 1916. Vassily Kandinsky, por su parte, se vio forzado a retornar a Rusia al estallar el conflicto. Los dos amigos jamás volvieron a encontrarse. Pero su esfuerzo, el fruto de su extraordinaria visión artística, ha pervivido en las páginas de *El Almanaque del Jinete Azul*. El próximo año 2012, el 11 de Mayo para ser exactos, se cumplirán 100 años de la aparición de esta maravillosa publicación.

Es así que el resultado de la prodigiosa amistad entre los pintores Kandinsky y Marc nos ha instado a apropiarnos del añejo vocablo, que da cabida a todas aquellas voces que, en el seno de las disciplinas que estudian al hombre, se expresan en colores distintos, pero cercanos, dispuestos a dialogar, retar, entusiasmar, embriagar y transportar al lector al mundo curioso de sus páginas.



Boceto en acuarela realizado por Vassily Kandinsky para la portada de *Der Almanach der Blaue Reiter* (1912)

Podrá el lector, en este primer número de nuestro *Almanaque*, empaparse de la discusión en torno al personalismo y su consideración como corriente filosófica, por un lado y movimiento cultural, por el otro; recorrer la antigua ciudad de Caracas en sus límites formativos a través de los testimonios de su famoso obispo Mariano Martí; reconocer los aportes de la comunidad judía en Venezuela desde tiempos coloniales, considerando incluso su papel en la gesta de nuestra Independencia; atreverse a mirar al vestido como una práctica social y como un símbolo cultural; explorar las innegables contribuciones de John Cage a la música y el arte de vanguardia en general en el siglo XX; examinar parte de la obra de Alfredo Boulton en el campo de la Historia del arte en nuestro país, como pionero y constructor destacado de la historiografía venezolana; para, finalmente, embarcarse en un detallado reporte acerca de las peripecias de la génesis del propio *El Almanaque del Jinete Azul* y las ideas fundamentales expuestas por quienes escribieron en sus páginas, pronto centenarias.

Qué los ciclos astrales favorezcan esta iniciativa editorial y el lector resulte complacido ante esta alternativa para la senda de sus dedos y el danzar de su mirada entre las letras, las palabras y las páginas de este *Almanaque*.



EL PERSONALISMO EN LA FILOSOFÍA

RAFAEL ACOSTA SANABRIA

Cabimas, 1947. Licenciado en Ciencias de la Educación (Roma, 1968), Doctor en Filosofía y Letras, Sección Educación (Roma y Pamplona, España 1971), Doctor en Derecho Canónico (Pamplona, España 2001). Profesor Titular contratado de la Universidad Metropolitana.
rfacosta@unimet.edu.ve

INTRODUCCIÓN

La finalidad de este escrito¹ es analizar el papel que tiene el personalismo² en la filosofía contemporánea. Mucho se ha discutido sobre si el personalismo es una corriente filosófica o más bien un movimiento cultural de cierta envergadura (Burgos, 1997). Teniendo en cuenta el desarrollo actual del

1 Conferencia impartida en la Universidad Metropolitana, el 13 de Enero de 2010.

2 El término «personalismo», difundido por Charles Renouvier a partir de 1903 (*Le personalisme, suivi d'une étude sur la perception externe et sur la force*), fue utilizado por primera vez por P. Janet en su obra *Historie de la philosophie. Les problèmes et les écoles*. Algunos autores (Barrio Gutiérrez, por ejemplo) incluyen dentro del personalismo a diversos autores norteamericanos: Borden Parker Borne, George Holmes Howison y Edgar Sheffield Brightman; nosotros, siguiendo la opinión de Abbagnano (1997) consideramos que el llamado personalismo norteamericano no es más que un espiritualismo relacionado con las doctrinas de Leibniz y Lotz; por esta razón no hacemos alusión a este grupo de autores.



personalismo, no dudamos en afirmar que representa una nueva filosofía; a lo largo de este escrito iremos mostrando que esta afirmación tiene un fundamento real.

Para comenzar, nos parece oportuno acudir a tres de los más connotados representantes del personalismo francés (Jacques Maritain, Emmanuel Mounier y Jean Lacroix) para conocer cómo es considerado el personalismo en boca de sus iniciadores.

Jacques Maritain, en su libro *La persona y el bien común* (1968, 11), afirma que el personalismo no debe considerarse una escuela o una doctrina: “trátase más bien de un fenómeno de reacción contra las corrientes opuestas, y es un fenómeno inevitable muy complejo”. Para este autor, “No es que exista una doctrina personalista, sino más bien aspiraciones personalistas que con harta frecuencia nada tienen de común sino el nombre o la palabra persona, y aun algunas de ellas están desviadas en mayor o menor grado hacia uno de los contrarios errores entre los cuales se situaron en principio. Hay personalismos de tendencia nietzschiana, así como personalismos de tinte proudhoniano; personalismos que se inclinan a la dictadura, y otros que tienden a la anarquía”. Maritain aboga por un personalismo fundado en la doctrina de Tomás de Aquino, que se fundamenta sobre la dignidad de la persona humana y que se diferencia de aquellas doctrinas que establecen la primacía del individuo o del bien privado. Hay que notar, sin embargo, como establece Burgos (2000, 158), que Maritain se expresa de esa manera porque no es un personalista neto, porque fue más bien un precursor que introdujo temas y nociones personalistas, pero permaneció en el tomismo como estructura filosófica de fondo.

Jean Lacroix, en su obra *Le personalisme comme anti-idéologie* (1972), afirma que el personalismo no es una propia y auténtica filosofía como desean sus principales representantes, ni un tipo de ideología como establecen sus críticos, sino una “anti-ideología”, es decir, un fenómeno de reacción frente al individualismo y el totalitarismo del siglo XX. Sin embargo, como señala Burgos (2000, 157) el personalismo, efectivamente, “es un fenómeno de reacción. Surgió para responder a una crisis y, en concreto, para intentar mediar entre las presiones

del comunismo y del capitalismo. Ahora bien eso no quiere decir que no pueda llegar a constituir una corriente filosófica. Esa reacción intelectual contenía en sí un núcleo positivo lo suficientemente fuerte y definido como para dar lugar a una auténtica filosofía”.

El principal representante del personalismo, Emmanuel Mounier, sostiene en su obra *El personalismo* (1965, 5-6), que “el personalismo es una filosofía, no solamente una actitud. Es una filosofía, no un sistema”. Que no sea un sistema no significa que no determine estructuras. Teniendo en cuenta la afirmación central del personalismo, la existencia de personas libres y creadoras, esta corriente “introduce en el corazón de esas estructuras un principio de imprevisibilidad que disloca toda voluntad de sistematización definitiva”. Mounier entiende por «un sistema» “una filosofía que trate de comprender todos los eventos, incluidas las acciones humanas, como implicaciones necesarias de ciertos primeros principios, o como efectos necesarios de unas causas últimas”. Por tanto, “decir que el personalismo no es un sistema no es lo mismo que decir que no es una filosofía y que no pueda ser expresado en términos de ideas, o que es sencillamente una actitud del espíritu” (Copleston, 2000, 301). Mounier, en vez de hablar del personalismo, prefiere usar la palabra en plural (personalismos), porque de ese modo se respeta las diversas modalidades en las que se manifiesta (cristiano, agnóstico, etc.), ya que los diversos personalismos difieren hasta en sus estructuras íntimas. Sin embargo, existen planteamientos comunes (esferas de pensamiento, afirmaciones fundamentales, conductas prácticas individuales o colectivas) que justifican usar el nombre de personalismo en colectivo.

Como podemos apreciar, no todos coinciden a la hora de definir el personalismo como filosofía. Sin embargo, para clarificar nuestra postura, señalamos algunos puntos que consideramos importantes para entender el personalismo (Burgos, 2000, 261). Antes que nada, es necesario establecer que el personalismo es una corriente que tiene un horizonte histórico y geográfico muy amplio; no puede reducirse al ámbito del personalismo francés porque existen variados personalismos desarrollados en otras áreas geográficas: Polonia, Italia, Alemania



y España, principalmente. Por otra parte, como enseña el mismo autor, es imprescindible distinguir dos cosas: 1º) que una filosofía valore a la persona y 2º) que una filosofía se estructure en torno a la noción de persona. En el primer caso se puede incluir todas las filosofías de inspiración cristiana que valoran a la persona humana redimida por Cristo. Sin embargo, esto no significa que esas filosofías estructuren su tesis en torno a la categoría de persona como punto central de referencia, porque acuden también a otras categorías. Es el caso, por ejemplo, de Tomás de Aquino, que aunque asume el concepto de persona como subsistencia individual de naturaleza racional, no utiliza esta categoría como eje central de su filosofía.

Copleston (2000) al estudiar el personalismo, explica que las ideas personalistas están incluidas también en pensadores que forman parte de otras corrientes filosóficas, como son la filosofía del espíritu, la fenomenología, el existencialismo y el tomismo, principalmente. Sin embargo, del análisis especulativo del personalismo se puede descubrir la existencia de un entramado conceptual relativamente claro, preciso y fuerte.

Nosotros consideramos que el personalismo es una filosofía que se caracteriza por colocar el concepto de persona como elemento central de su reflexión, es decir, que esa noción determina toda la estructura de la filosofía, especialmente en referencia con la consideración sobre el ser humano; el personalismo, “no sólo da importancia a la persona en su reflexión, sino que se construye técnicamente alrededor de este concepto. La persona no constituye simplemente una realidad relevante, sino el elemento de experiencia y la noción de la que depende y alrededor de la cual se construye el andamiaje conceptual de este tipo particular de filosofía” (Burgos, 2000). El personalismo, en definitiva, busca dar a la persona el lugar central que le corresponde, la primacía de la persona sobre cualquier otra realidad a excepción de Dios (Repetto Talavera, 1976, 305) ³.

3 Domínguez Prieto (2009, 97) al hablar del personalismo comunitario (especialmente de Mounier) afirma que es “una propuesta filosófica, pluriforme en sus propuestas pero con elementos comunes bien delimitados, articulada siempre en torno a la categoría de «persona»”.

Como hemos indicado antes, el personalismo es una filosofía que procede de variadas fuentes, que surge en un momento histórico determinado, el siglo XX como reacción ante ciertas doctrinas que negaban de algún modo la dignidad del ser humano. El personalismo reconoce al ser humano con un valor especial, una dignidad singular y un papel relevante en variados ámbitos: en lo social, en lo político, en lo económico, en lo histórico, etc.

El personalismo se presenta opuesto al impersonalismo, es decir, a toda doctrina que pretenda “derivar los seres de la realización de las ideas abstractas y que no descubra en el sujeto su carácter relacional. Asimismo se presenta en oposición a toda filosofía de la cosa, y al individualismo, ya que sostiene el valor superior de la persona frente al individuo, la cosa o lo impersonal” (Repetto Talavera, 1976, 306).

Díaz (2002, 43-47), al describir el personalismo comunitario, cuyo principal representante es Emmanuel Mounier, afirma que una filosofía personalista es aquella que: 1º) estima a la persona como ser máximamente valioso en sí mismo y estructura su reflexión en torno a la persona en todos los ámbitos, considerando a la persona como clave y que da significado a la realidad. El personalismo considera a la persona de modo integral, como un todo compuesto de diversas dimensiones: corporal, afectiva, volitiva, intelectual, subsistente, relacional y abierto a quien es su fundamento. A partir de allí, desarrolla una ética, una política, una metafísica, una economía, una teoría de la historia, etc. 2º) Teniendo como punto de referencia lo anterior, el personalismo propone una praxis transformadora de la realidad para hacer posible el desarrollo de una sociedad de personas y la realización plena de cada ser humano. 3º) Todo ello implica y reclama un modo de vida en el cual la persona sea el valor supremo, teniendo como fundamento el *ordo amoris* que dimana del ser personal y que exige un compromiso para actuar libremente en los distintos ámbitos humanos.



1. CONTEXTO, PRECURSORES Y PRINCIPALES AUTORES DEL PERSONALISMO

Para entender mejor la afirmación anterior, vamos a describir el contexto (intelectual, político, social, cultural e histórico) en el que nace esta filosofía. El personalismo se desarrolla para dar respuesta a la compleja situación cultural, política y social en la primera mitad del siglo XX. Ante el predominio de las dos corrientes de pensamiento más influyentes, el individualismo y el colectivismo, el personalismo ofreció una tercera alternativa, en la que la persona humana jugaría el papel primordial.

Para comprender mejor el origen de esta nueva filosofía, analicemos a continuación,⁴ la postura del personalismo frente a aquellas doctrinas que influyeron de un modo considerable en el mundo occidental, especialmente en los siglos XIX y XX.

El personalismo reacciona frente a la antinomia individualismo-colectivismo, aclarando que ninguna de las dos posturas abarca la integridad de la persona, procurando salvar el diálogo entre el individuo y la comunidad (Repetto Talavera, 1976, 314). Según los autores personalistas, el individualismo termina por encerrar al hombre en sí mismo, desvinculado de los otros; esta actitud lleva a la soledad, al vacío, a perder el sentido de pertenencia a la comunidad; en definitiva, el individualismo reniega el carácter relacional del ser humano. La idea central del individualismo, en palabras de Messmer (citado por Repetto Talavera, 1976, 315), es “la libertad y no el complemento recíproco y la cooperación de todos. Por esta razón, se inclina a reducir la naturaleza de la sociedad al «contrato social» y a acentuar en todas las formas sociales lo que es producto de la voluntad, es decir, a contemplarlas sin relación alguna con los fines existenciales y con los valores humanos esenciales fundados en ellos”.

El colectivismo, por otro lado, nace como resultado de una búsqueda de seguridad y refugio para evitar la angustia de la

⁴ En esta exposición tendremos en cuenta las ideas de Burgos (2000), Domínguez Prieto (2009) y Repetto Talavera (1976).

soledad; el ser humano, aunque parezca paradójico, se irresponsabiliza en el colectivo; “el hombre en la sociedad colectiva no es una existencia, sino un mero producto, una realidad cuantitativa, más o menos prescindible” (Repetto Talavera, 1976, 316). Aunque los autores personalistas reconocen diversos tipos de colectivismo, sin embargo, señalan que todos ellos se caracterizan por silenciar lo singular y único, desvalorizando el auténtico sentido del “nosotros”. Como indica Messmer, citado anteriormente, en todo colectivismo el ser humano y sus fines existenciales no son decisivos para el proceso social; el hombre se encuentra al servicio de ese proceso social de un modo pleno; sólo puede reclamar una cierta autonomía y libertad en aquello que la sociedad establezca.

El personalismo reacciona con decisión planteando que toda persona tiene una significación tal, que no puede ser sustituida en el puesto que le corresponde en este universo de personas (Mounier, 1965). Para el personalismo es erróneo oponer la persona al individuo o a lo colectivo; más bien enseña que son dos dimensiones de la persona humana perfectamente unidas e inseparables. “Al establecer al hombre en las perspectivas abiertas de la persona supera tanto el centrar al individuo sobre sí mismo, como el someterle al todo masificador” (Repetto Talavera, 1976, 318). Así, pues, no cabe plantear el individualismo y el colectivismo como alternativas excluyentes; el ser humano es persona porque es individual y social al mismo tiempo. En definitiva, el personalismo no es contrario al individualismo ni al colectivismo, sino que intenta superar ambas posturas aparentemente contrarias, en la medida en que postula el carácter bipolar del ser humano: sus dimensiones individual y social. Esta postura llevará a los autores personalistas a considerar a la sociedad como sociedad de personas, en la que los otros no la limitan sino que la hacen desarrollarse para así alcanzar su plenitud humana (Maritain, 1968, 53).

Por todos son conocidos los numerosos logros obtenidos por la ciencia en los siglos XIX y XX, especialmente en áreas como la física, la medicina, la biología, etc. que han llevado a valorar de un modo quizá exagerado el método experimental referido al conocimiento científico. La ciencia experimental se desarrolló como un modo de saber seguro y preciso, con repercu-



siones prácticas importantes: descubrimiento de la electricidad, el teléfono, los avances en la locomoción (automóviles, aviones, etc.), etc., frente a las dudas y constantes disputas que presentaban las ciencias humanas en los temas más importantes referidos al ser humano. Por influencia del empirismo, que reduce al ser humano a su materialidad y a su capacidad receptiva, y del positivismo, que afirma que el saber ha de limitarse a registrar y ordenar los hechos verificables por medio de la experiencia sensible, sin que sea posible en ningún caso trascender el plano por ella determinado, se consideraba que las dimensiones verdaderamente reales y decisivas de la realidad y, por tanto, del hombre, eran las físicas y materiales; es decir, las dimensiones que pueden ser conocidas y controladas mediante el método científico.

Esto llevó a que se desarrollara, de un modo especialmente intenso, la creencia de que aquellos aspectos que no pueden ser objeto de experimentación directa y sensible, no son reales sino aparentes, producto de una mera abstracción o imaginación. De este modo los saberes que adquirieron mayor prestigio fueron los desarrollados a través de las ciencias exactas y las ciencias experimentales, dejando a un lado las ciencias filosóficas, en concreto los de la antropología filosófica y la metafísica.

Como consecuencia, fueron descuidadas, en la reflexión y en la búsqueda de soluciones de los problemas humanos, las dimensiones trascendentales de la persona y, por tanto, de los valores superiores. El ser humano quedó reducido al ámbito sensible, material y las ciencias no experimentales pasaron a ocupar un lugar inferior en el árbol del conocimiento. Frente a ello, los autores personalistas reaccionaron concediéndole a la ciencia el puesto que le corresponde; es decir, negándole el carácter de exclusividad y señalando otros caminos para entender al hombre y a la mujer del siglo XX.

El personalismo representa, junto con el existencialismo, “una reacción frente a la abstracción del pensamiento occidental que le llevó a desentenderse de las condiciones concretas del ser personal” (Domínguez Prieto, 2009). Con Descartes, Malebranche, Leibniz, y Spinoza, en la reflexión sobre el ser personal, retomó fuerza el substancialismo griego. El racionalismo lleva-

rá a definir al ser humano como pensamiento, es decir, como sujeto de conocimiento, sin relación directa con otras realidades que no sean sus ideas claras y distintas, es decir, un sujeto carente de relaciones. Kant, con su doctrina idealista, cerró al sujeto en sí mismo, proclamando la autonomía de la voluntad como un absoluto. Y Hegel, con su idealismo extremo, sometió al sujeto humano al espíritu absoluto. Los individuos no son más que uno de los momentos o manifestaciones concretas que adopta el espíritu absoluto y, por eso, su entidad es débil y efímera (Burgos, 2000, 21). El espíritu permanece, mientras que el individuo pasa: es el espíritu el que tiene valor; en cambio, el individuo existe para sólo para servir al espíritu.

Frente a todo esto, el personalismo analiza la existencia humana de modo concreto, especialmente todo aquello que es objeto de la experiencia inmediata del ser humano: la libertad, la decisión, el compromiso, la responsabilidad, el proyecto de vida, la angustia, la soledad, la muerte... y centra la atención en las experiencias del encuentro interpersonal, en la experiencia comunitaria, en la vocación, y en el hecho de la encarnación corpórea. El personalismo rechaza los métodos filosóficos que procuran captar al ser humano mediante conceptos y abstracciones, porque éstos impiden captar la individualidad y la irrepetibilidad de cada persona. Sólo a partir de la descripción de las experiencias existenciales se podrá conocer al ser humano. Esto no significa, sin embargo, que el personalismo asuma el actualismo existencialista como doctrina filosófica, pues ésta niega que exista la identidad personal, y que exista alguna consistencia metafísica en la persona, reduciendo al ser humano a un mero fluir de actos. Además, el personalismo reacciona ante la falta de compromiso con la persona, cuando se elude cualquier forma de praxis (Domínguez Prieto, 2009).

Tomando prestadas las palabras de Repetto Talavera (1976, 304), con el planteamiento personalista “Se trata de dar a la persona su sentido más pleno, tanto en su concepto, como en su proceso de acción, y siempre en la doble vertiente de la misitudad y de la relacionalidad. Es preciso estimular el esfuerzo que el hombre ha de hacer para lograr una mayor interiorización de su ser; luchar por la singularidad de lo humano sin que se extinga ante la masificación. Se exige la unión con la



comunidad, su inserción en ella, pero una integración que sea auténticamente personalizante y no que erradique lo más esencial de la persona”.

Con el desarrollo científico y técnico, los medios de producción adquirieron mayor eficacia y una influencia extraordinaria promoviendo lo que conocemos como la revolución industrial. Como todas las realidades humanas, este cambio produjo consecuencias positivas y negativas. En este contexto se desarrolló el capitalismo industrial con sus aciertos y sus errores. Entre las cosas negativas, que los personalistas criticaron y procuraron superar, se encontraban: el crecimiento de la clase burguesa dominadora y celosa de sus privilegios (la explotación y alienación humana en el lenguaje marxista); la reducción de las funciones del Estado en los asuntos económicos; la lucha por el poder económico y, como consecuencia directa, del poder político; el desconocimiento o desvalorización de los derechos de los trabajadores y empleados; el exceso de libertad económica; la competencia individualista; y el desinterés por la persona humana, entre otros.

La reacción de los personalistas fue clara. Mounier, por ejemplo, consideró que el capitalismo o liberalismo burgués se encontraba enraizado en una civilización burguesa e individualista; no negaba los aportes de esta doctrina, pero rechazaba la mentalidad cerrada y egoísta que se daba en la práctica, frente a las necesidades de la comunidad. Criticó también el primado de la economía sobre la persona: en el capitalismo, según Mounier, lo que predomina es el afán por aumentar la propia riqueza y el capital, aun a costa de los trabajadores, con el consiguiente trato inhumano que se les concedía. Frente al liberalismo, aunque los autores personalistas coinciden con este movimiento al considerar la libertad como un valor central del individuo, critican los errores prácticos que llevaron a que la libertad de los más fuertes se impusiera sobre la libertad de los más débiles.

De todos es conocido que en el siglo XX se desarrollaron diversos movimientos que han sido catalogados como totalitarios: el nazismo (Alemania), el fascismo (Italia) y el comunismo (Unión Soviética, China, Corea del Norte, Vietnam, etc.).

Tanto el nazismo como el fascismo consideraban como valores supremos la nación y la raza. El individuo es considerado una simple pieza y su única función es servir y entregarse a la nación. Es decir, el individuo no es sino una entidad pasajera que debe ponerse al servicio de algo más importante para alcanzar su sentido y su justificación: el Estado, la raza, el espíritu del pueblo, etc. En el comunismo sucede algo parecido: el individuo tiene valor en la medida en que sirva al Partido y a los intereses de la revolución proletaria.

Los personalistas ante la presión del liberalismo y del marxismo especialmente, trataron de dar respuesta a los problemas planteados y no resueltos: “la sociedad necesitaba una teoría con una estructura interna tal que permitiese la elaboración de un proyecto social alternativo” (Burgos, 2000, 25). Había que superar el falso dilema entre liberalismo y marxismo. Los personalistas vieron en la noción de persona la clave para desarrollar la respuesta que la sociedad exigía. La persona, entendida como ser subsistente y autónomo, pero esencialmente social, se presenta como el punto de rompimiento de la cáscara creada por el liberalismo y el marxismo. Para los personalistas, no es el hombre quien está al servicio y a disposición plena de la sociedad, sino la sociedad quien debe ponerse al servicio de la persona, porque es ésta el valor principal y primero por encima de cualquier organización. Pero la persona no es una entidad aislada, egoísta, que debe pensar sólo en su propio beneficio, sino que es un ser social, un ser de relación, que se debe a la comunidad aunque ontológicamente esté por encima de ella. Esta postura se concretó particularmente en Jacques Maritain y en Emmanuel Mounier en el llamado *personalismo comunitario*.

El personalismo tiene una tradición común tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Tiene también una propuesta concreta de actitudes y valores, aquellos que dimanen de la persona como ser máximamente valioso (Domínguez Prieto, 2009).

Esta corriente filosófica tiene sus raíces en la tradición cristiana, de un modo particular, en la patrística de los primeros siglos y en los filósofos cristianos de la Edad Media; esos autores elaboraron el concepto teológico y metafísico de persona; ade-



más, el personalismo considera las reflexiones hechas por autores del renacimiento, del modernismo y de corrientes filosóficas contemporáneas, especialmente de la axiología, la fenomenología, el existencialismo, el neotomismo, la filosofía de la acción, etc. (Domínguez Prieto, 2009, 98). De un modo particular, el personalismo se ha enriquecido con las reflexiones de variados autores del siglo XX: Emmanuel Mounier, Jean Lacroix, Nikolai Berdiáev, Charles Péguy, Jaques Maritain, Maurice Nédoncelle, Gabriel Marcel y Paul Ricoeur (Francia); Max Scheler, Edith Stein, Martin Buber, Emmanuel Lévinas, Dietrich Von Hildebrand, Romano Guardini, Paul-Louis Landsberg, Emil Brunner y Ferdinand Ebner (Alemania); Karol Wojtyła (Polonia), Xavier Zubiri, Julián Marías, Pedro Laín, José Luis Aranguren (España); Luigi Stefanini y Luigi Pareyson (Italia), y otros que no mencionamos para no alargar la lista en exceso.

2. IDEAS CENTRALES DE LA FILOSOFÍA PERSONALISTA⁵

Como señala Domínguez Prieto (2009, 99) “sería una osadía pretender establecer en unas pocas líneas puntos de convergencia de todos estos filósofos. Pero podemos ensayar una aproximación señalando que todos ellos consideran a la persona como ser máximamente valioso, digno, contrapuesto a la realidad de las cosas, llamada a plenitud y orientada en su acción por un horizonte de sentido, con capacidad para realizar su vida libremente y abierta a otras personas con las que puede establecer vínculos comunitarios. Desde la realidad personal, elaboran un pensamiento filosófico y establecen las bases para una cultura humanista”.

El personalismo parte de una concepción del mundo como realidad externa al ser humano (Burgos, 2000, 170); no es, por tanto, una construcción de la mente humana, ni se constituye por una serie de fenómenos inconexos a los que el ser humano daría forma en su interior. El mundo tiene una consistencia

5 En este apartado seguiremos la exposición de Burgos: *El personalismo. Autores y temas de una filosofía nueva* (2000), de Domínguez Prieto: *Nuevos caminos para el personalismo comunitario* (2009) y de Barrio Gutiérrez: *El personalismo* (1991).

propia; está estructurado por leyes internas y objetivas y en él encontramos realidades con diversos grados de perfección entre los que destaca la persona humana. A partir de allí, el personalismo centra su atención en el ser humano como persona, aunque esto no signifique que se desentienda de las otras realidades y del mundo natural. Como recuerda Maritain (1968), citando a Tomás de Aquino (S. Th. I, 29, 3), “La persona es lo más noble y lo más perfecto en toda la naturaleza”.

El ser humano posee una facultad espiritual (la inteligencia), que le permite acceder a la realidad de un modo tal que hace suyo el mundo sin dejar por eso de ser él mismo diferente del mundo. Los personalistas entienden que el conocimiento es objetivo en el sentido de que con él se llega a una realidad independientemente de quien la conoce, pero también admiten que hay una parte subjetiva de la realidad a la que se accede. El ser humano, sin embargo, no es capaz de conocer toda la realidad porque ésta le trasciende, es decir, existen aspectos que escapan a la mente humana debido a la limitación que ésta posee. Bajo esta perspectiva, el personalismo considera que el ser humano está abierto al misterio y a la trascendencia (Burgos, 2000, 173).

Pero el ser humano no sólo es capaz de conocer la realidad, sino que también puede interactuar con esa realidad. Esto es posible porque, además de la inteligencia, la persona posee otra capacidad espiritual que es la libertad; mediante la inteligencia el hombre descubre el mundo; mediante la libertad interactúa con él, actuando de un modo u otro, eligiendo entre diversas opciones e incluso modificando el mundo exterior. La libertad no se sitúa sólo en el nivel de las acciones, sino que se entiende como un principio constitutivo de la persona. La libertad hace a la persona dueña de sí, por lo que al modificar el mundo, se modifica a sí misma, se autodetermina y orienta su destino en un sentido entre muchos otros posibles. Además, por la libertad, la persona es capaz de proyectar su vida y orientar sus acciones, toda su existencia, a la consecución de ese proyecto que sólo ella conoce (Burgos, 2000, 173-174).

El personalismo afirma que la persona humana no es un mero suceder de vivencias sin un soporte ontológico, o un puro



flujo de conciencia sin la presencia de una realidad que dé unidad y sentido a este proceso. Aunque la persona cambia a lo largo de su existencia (evoluciona), existe en ella algo que permanece invariable, que hace posible establecer la identidad y continuidad de las personas. Ese algo no es otra cosa que la sustancia, en el sentido de permanencia ante los cambios, el ser en sí y no en otro. Aunque algunos autores han criticado la noción de sustancia por considerar que privilegia los aspectos estáticos e impersonales de la realidad material frente a los personales y espirituales, sin embargo, otros han desarrollado este concepto bajo la nueva óptica personalista, como por ejemplo, Zubiri (1998) que incorpora a la noción de sustancia otros conceptos más actuales en su teoría de la sustancialidad y la sustantividad.

El personalismo se opone radicalmente al materialismo y a la reducción del ser humano a un mero objeto material. También se opone a cualquier forma de idealismo que reduzca la materia (y el cuerpo humano) a una mera reflexión del espíritu o a una apariencia. Esto significa que el hombre no es un mero objeto material, ni tampoco es un espíritu puro; y, en consecuencia, tampoco puede pensarse que sea un agregado de dos sustancias o esté compuesto de dos series de experiencias: “El hombre, así como es espíritu, es también un cuerpo. Totalmente cuerpo y totalmente espíritu (...) El hombre es un ser natural; por su cuerpo, forma parte de la naturaleza, y allí donde él esté está también su cuerpo” (Mounier, 1965, 12-13).

La persona humana es esencialmente distinta de los animales y las cosas, inclusive en las dimensiones más similares, como son las físicas o sensibles. El ser humano tiene una naturaleza determinada y específica, un modo de ser y unas cualidades peculiares. Sin embargo, cuando los personalistas hablan de naturaleza evitan que pueda confundirse con el enfoque racionalista de la misma, es decir, como algo definido y concluido, esencial, inalterable; ellos entienden la naturaleza en otro sentido: como el núcleo genérico común a todos los hombres: “El hombre es un ser natural; por su cuerpo, forma parte de la naturaleza, y allí donde él esté está también su cuerpo” (Mounier, 1965, 13).

La existencia del hombre, por tanto, es una existencia corporeizada; el hombre pertenece a la naturaleza, en el sentido de que puede someterla y transformarla progresivamente, pero no simplemente mediante un proceso de explotación, sino que la naturaleza le brinda al hombre la oportunidad de realizar plenamente su propia vocación y, además, de humanizar o personalizar el mundo: “La relación de la persona con la naturaleza no es, pues, una relación de pura exterioridad, sino una dialéctica de intercambio y ascensión” (Mounier, 1965, 17).

“El personalismo es, así, interpretable como una reafirmación que el hombre hace de sí mismo contra la tiranía de la naturaleza, representada ésta en el plano intelectual por el materialismo. Y se le puede también entender como una reafirmación que la persona hace de su propia libertad creativa contra cualquier totalitarismo que quiera reducir al ser humano a una mera célula en el organismo social o pretenda identificarle exclusivamente con su función económica” (Copleston, 2000, 302).

Para el personalismo, la afectividad es esencial en la persona humana, tanto como la inteligencia y la libertad. Un hombre o una mujer sin sentimientos, sin afectividad, no son un hombre o una mujer reales. Pero las experiencias afectivas se sitúan a nivel espiritual, es decir, superan el orden sensible y se elevan al plano espiritual, al corazón humano. El tema del amor es considerado central en el planteamiento gnoseológico y lógico. Como consecuencia de su consideración global de la persona, el personalismo le da especial importancia a la realidad corporal (corporeidad) y a la sexualidad.

Como expresión práctica en el ámbito político y social, el personalismo considera que no es el hombre quien está al servicio y a disposición plena de la sociedad, como afirman los diversos totalitarismos, sino que es la sociedad quien debe ponerse al servicio de la persona humana, porque es ésta su valor principal y primero, por encima de cualquier organización o institución. Esto no significa, sin embargo, que la persona sea una realidad egoísta que sólo busca su propio bienestar, como se expresa en el individualismo, sino que es un ser social, un ser de relación, que se debe a la comunidad, aun



sabiendo que está por encima de ella desde un punto de vista ontológico (Maritain, 1968).

Para el personalismo el ser humano es un ser relacional, que en el encuentro con el otro (con Dios y con las demás personas) descubre su vocación y se constituye como tal. No es, por tanto, un ser clausurado, cerrado en sí mismo, en su propio pensamiento, sino que está llamado y exigido a abrirse y a comunicarse con los demás. La relación pasa a ser un elemento constitutivo del ser humano. Es más, el personalismo plantea que no es concebible el ser humano fuera de su relación comunitaria con otros. Esto significa que la persona humana está esencialmente orientada a la relación, sea interpersonal, familiar o social. La relación, por tanto es esencial para cada persona, no sólo cuando ya se ha constituido como un ser autónomo, sino desde su mismo nacimiento y a lo largo de todo su proceso formativo. A ello se añade que la persona humana está llamada al amor: “Esto significa que el conocimiento de un ser individual no es separable del acto de amor o de caridad por el cual ese ser es puesto en lo que lo constituye como criatura única, o, si se quiere, como imagen de Dios” (Marcel, 1954: 26).

Teniendo en cuenta lo anterior, el personalismo afirmará que la persona humana es un sujeto social que solamente como miembro de una comunidad de personas descubre y desarrolla su vocación moral. Todo ser humano tiene una vocación en la vida y ésta se expresa en la respuesta que da a los valores conocidos; pero esta vocación presupone el mundo de las personas y de las relaciones interpersonales. Como consecuencia, la responsabilidad y el compromiso caracterizan de un modo particular al ser humano: El ser humano se afirma como persona en la medida en que asume la responsabilidad de lo que hace o de lo que dice ante sí mismo y ante el prójimo; esta conjunción es característica del compromiso personal que es el sello propio de la persona (Marcel, 1954:24).

Entre las diversas dimensiones del ser humano, sobresale su dimensión ética. El hombre se encuentra de modo inevitable ante la cuestión del bien y del mal, de la felicidad, de la conciencia y del compromiso moral que aparece cuando debe decidir a la hora de actuar (Burgos, 2000, 178). Toda decisión humana afec-

ta a la persona de manera global, porque al obrar bien se hace bueno, mientras que cuando obra mal se hace malo. Por encima del conocimiento están los valores morales y religiosos. Esto significa que las decisiones morales y la capacidad de amar dependen de la libertad y del corazón. Fruto de este planteamiento es el tratamiento que el personalismo da a temas como el trabajo, la relación del ser humano con la naturaleza, la actividad creadora en el ámbito estético, la filosofía social y la filosofía política. De un modo particular, cabe destacar la característica principal que Marcel señala a la persona humana: su disponibilidad. La disponibilidad es una aptitud que tiene la persona para darse a lo que se presenta y para comprometerse y transformar las circunstancias en ocasiones o en momentos para elaborar y realizar la propia vocación (1954: 25).

Otra de las dimensiones que pertenece a la persona es la religiosa. El personalismo afirma que el ser humano, por ser espiritual, es un ser esencialmente religioso (Burgos, 2000, 179). La persona humana está llamada a fundamentar la realidad exterior y su propia realidad en un ser superior que lo ha puesto en la existencia. La persona humana descubre que no se basta a sí misma, es criatura de Dios. Y Dios, para el personalismo, también es persona, persona creadora de otras personas y que, por esa razón, mantiene con ellas, a través de la realidad creada por Él, una relación personal. La relación del hombre con Dios es, por tanto, una relación entre personas.

Para los autores personalistas, la filosofía no es considerada como una mera actividad especulativa, sino que, sobre todo, es también un medio de interacción intelectual con la realidad. La filosofía no es una mera actividad de la mente, sino una actividad de la persona. Se hace filosofía para intentar resolver, desde la perspectiva propia del pensamiento, los problemas que afectan a la sociedad.

En el plano pedagógico, el personalismo centra toda la actividad educativa en el armónico desenvolvimiento de la personalidad; el fin de la actividad educativa no radica en el mero perfeccionamiento de la inteligencia o en la estricta capacitación técnica, sino en actualizar el proceso de personalización, en hacer del individuo una persona. El personalismo plantea que



la educación ha de ser integral, debe abarcar todas las dimensiones humanas: individual, social, corporal, espiritual, afectiva, racional, histórica... De ahí la oposición del personalismo a la «escuela de masas» y a la noción de «escolar medio», en las que la persona queda reducida a pura unidad numérica y abstracta con pérdida de las particularidades concretas y contingentes que constituyen el núcleo fundamental de la propia personalidad. Para el personalismo, “la persona nunca se asimila al individuo o a lo colectivo. Subsiste, como paradoja, el hecho central de que aparezcan sus expresiones siempre dobles, mientras la persona se mantiene una en sí (...) En el personalismo, el individualismo y el colectivismo no se presentan como contrarios, sino que aquél es superador de ambos, en la medida en que postula un sentido bipolar en la persona: la vertiente individual y la social ” (Repetto Talavera, 1976: 318).

3. APORTES DEL PERSONALISMO

El personalismo como filosofía ha realizado aportaciones importantes desde su inicio. Señalamos aquellas que consideramos más sobresalientes, lo cual no significa que sean las únicas:

1. La distinción entre cosas y personas que implica que las personas deben ser analizadas con categorías filosóficas específicas y no con categorías elaboradas para las cosas; concretamente, hay que superar la noción aristotélica de sustancia, aplicada por el filósofo griego a todas las cosas existentes. Sustancia, referida al ser humano es equivalente a ser en sí y no en otro, es decir, es subsistencia.
2. La cualidad más excelsa de la persona no es la inteligencia sino los valores morales y religiosos (la libertad y el corazón), de quien dependen las decisiones morales y la capacidad de amar, lo que implica una primacía de la acción y permite dar una relevancia filosófica al amor.
3. Considerar la libertad como un elemento constitutivo del ser humano y no como un simple valor o derecho que debe respetarse.

4. La exigencia del compromiso y la responsabilidad de la persona en la realización de su proyecto de vida, ante sí mismo, ante la sociedad y ante Dios.
5. Como consecuencia de entender la corporeidad como una dimensión esencial de la persona que, más allá del aspecto somático, posee también rasgos subjetivos y personales, considerar la afectividad como una dimensión central, autónoma y originaria que incluye un centro espiritual que se identifica con el corazón. Esta premisa lleva a clarificar los dos modos de ser persona: hombre y mujer: La persona es una realidad dual y el carácter sexuado afecta al nivel corporal, afectivo y espiritual.
6. Entender que la persona es un sujeto social y comunitario, y su primacía ontológica está contrapesada por su deber de solidaridad. Dentro de este contexto, la consideración de la importancia decisiva de la relación interpersonal, familiar y social en la configuración de la identidad personal.
7. La consideración de que es equivocado contraponer la persona al individuo o a lo colectivo, ya que lo individual y lo social son dos dimensiones personales; si ambas dimensiones son consideradas como excluyentes destruyen de hecho a la persona.
8. La consideración de la visión trascendente de la vida humana, que se inspira culturalmente en la tradición judeocristiana pero siempre dentro del marco filosófico.
9. Considerar que la reflexión filosófica es un medio de interacción con la realidad cultural y social que debe favorecer la transformación de la sociedad. Consecuentemente, pensamiento y acción son dos realidades inseparables. En el plano práctico, esto supone incentivar la participación activa de las personas en la vida pública.
10. Considerar la educación como un proceso integral que abarca tanto la personalización como la socialización del ser humano.



BIBLIOGRAFÍA

- ABAGNANNO, N. (1996) *Diccionario De Filosofía*. Varios países: Fondo de Cultura Económica.
- ACOSTA SANABRIA, R. (2010) *La educación del ser humano. Un reto permanente*. Caracas: Universidad Metropolitana.
- BARRIO GUTIÉRREZ, J. (1991) *El personalismo*. En: AA. VV. (1991) *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp.
- COPLESTON, F. (2000). *Historia de la Filosofía 9: de Maine de Biran a Sartre*. Barcelona: Ariel.
- CHOZA, J. (1989) *Antropología filosófica*. Madrid: ICF-Rialp.
- BURGOS, J. M. (2000). *El personalismo. Autores y temas de una filosofía nueva*. Madrid: Palabra.
- BURGOS, J. M. (1997). *¿Es posible definir el personalismo?* En: AA. VV. (1997) *El primado de la persona en la moral contemporánea*. Pamplona: Eunsa, pp. 143-152.
- BURGOS, J. M. (Ed.) (2007) *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*. Madrid: Palabra.
- BURGOS, J. M., & CAÑAS, J. L. & FERRER, U. (2006) *Hacia una definición de la filosofía personalista*. Costa Rica: Promesa.
- DÍAZ, C. (2002) *¿Qué es el personalismo comunitario?* Madrid: Fundación Mounier.
- DOMENACH, J. M. (1969). *Dimensiones del personalismo*. Barcelona: Nova Terra.
- DOMÍNGUEZ PRIETO, X. (2009) *Nuevos caminos para el personalismo comunitario*. Revista Veritas, Vol. IV, N° 20, pp. 95-126.
- GALINO, A. & PRELLEZO, J. M. & DEL VALLE, A. (1991) *Personalización educativa. Génesis y estado actual*. Madrid: Rialp.
- GREVILLOT, J. M. (1973). *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo: existencialismo, marxismo, personalismo cristiano*. Madrid: Rodas.
- LACROIX, J. (1962) *Marxismo, existencialismo, personalismo*. Madrid.
- LACROIX, J. (1972). *Le personnalisme comme anti-idéologie*. París.
- MARCEL, G. (1954) *Prolegómenos para una metafísica de la esperanza*. Buenos Aires: Nova.
- MARIAS, J. (1996) *Persona*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARIAS, J. (1983) *Antropología filosófica*. Madrid: Alianza.
- MARITAIN, J. (1968). *La persona y el bien común*. Buenos Aires. Club de Lectores.
- MARITAIN, J. (1966) *Por una filosofía de la persona humana*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- MORATALLA, D. (1985) *Un humanismo del siglo XX: el personalismo*. Madrid: Pedagógicas.
- MOUNIER, E. (1956) *¿QUÉ ES EL PERSONALISMO?* Madrid: Criterio.
- MOUNIER, E. (1965). *El personalismo*. Buenos Aires: Eudeba.
- MOUNIER, E. (1967) *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid: Taurus.
- MOUNIER, E. (2002) *Personalismo y cristianismo*. Salamanca: Sígueme-
- PAVAN, A. & MILANO, A. (1987) *Persona e personalismo*. Nápoles: Dehoniane.
- REPETTO TALAVERA, E. (1976) *El personalismo como superación de las antinomias actuales*. Anuario Filosófico, 1976, (9), 293-321. Universidad de Navarra. Pamplona.
- RIGOBELLO, A. (Dir.) (1978). *Il personalismo*. Roma: Città Nuova.
- SEIFERT, J. (1989) *Essere e Persona*. Milán: Università del Sacro Cuore.
- SCHELER, M. (2001) *Ética*. Madrid: Caparrós.
- SCHELER, M. (1964) *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada.
- STEFANINI, L. (1952) *Personalismo sociale*. Roma: Studium
- STEFANINI, L. (1962) *Personalismo filosofico*. Brescia: Morcelliana.
- WOJTYLA, K. (1982) *Persona y acción*. Madrid: Bac.
- ZUBIRI, X. (1998) *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza Editorial-Fundación Xavier Zubiri.
- ZUBIRI, X. (1984) *El hombre y Dios*. Madrid: Alianza Editorial-Fundación Xavier Zubiri.



LOS LÍMITES DE
“SANTIAGO DE LEÓN DE CARACAS”
EN LA VISITA PASTORAL DEL OBISPO
MARIANO MARTÍ

(FINALES DEL SIGLO XVIII)

MARÍA EUGENIA PERFETTI

Dpto. Didáctica y Humanidades
mperfetti@unimet.edu.ve

INTRODUCCIÓN

En el transcurrir cotidiano de pueblos y ciudades se nos revelan los modos de “ser” de sus habitantes, sus hábitos y sus costumbres; las creencias y los ritos que los aglutinan; las actividades económicas, sociales y culturales practicadas. Esa cotidianidad también nos habla de espacios, territorios, fronteras que con el tiempo se van modificando. Hay lugares, otros prósperos, que terminan convertidos en pueblos “fantasmas” borrados de los mapas y de las memorias; otros, con mejor suerte, crecen; a veces, paulatinamente; otras veces, de forma vertiginosa. Pero siempre crecen.

En su devenir histórico, *Santiago de León de Caracas* no ha sido la excepción. Creció en importancia, poblamiento, actividades económicas, devociones religiosas y, a la par, se extendieron sus fronteras.



En el presente estudio, haremos un recorrido por los cambios espaciales más relevantes desde su fundación, en 1567, hasta finales del siglo XVIII. Para ello, nos serviremos de tres grupos de fuentes que consideramos complementarias.

En primer lugar, contaremos con dos planos de la ciudad. Uno, el primer plano del que se tenga noticia, es el *Mapa-plano de la Provincia de Caracas y de la ciudad de Santiago de León de Caracas. Según el croquis trazado por Don Juan de Pimentel, en el año 1578* (Fig. 1); el otro es el *Plano de la Ciudad de Santiago de León de Caracas en el año 1810* (Fig. 2)¹.

En segundo lugar, recurriremos a los datos recogidos en el *Libro de Inventarios*² del Obispo Mariano Martí, formalmente encargado de la Diócesis de Caracas desde 1770 hasta su muerte en 1792. En éste, el obispo hace una minuciosa relación de cada iglesia parroquial, cofradía, ermita, capilla, oratorio, convento y hospital visitado. A cada una de estas construcciones dedica una exhaustiva descripción (tamaño, cantidad de naves, materiales empleados y estado de la misma; también, ornamentos, mobiliarios, imágenes, utensilios...). En ocasiones, comenta la ubicación espacial de las mismas.

En tercer lugar, utilizaremos fuentes bibliográficas. Recurrirémos especialmente a las *crónicas* de Caracas realizadas por Oviedo y Baños, Arístides Rojas, Enrique Bernardo Núñez, Graciano Gasparini, Armas Chitty...cuyas valiosas explica-

1 Aunque su elaboración es posterior a la fecha del presente estudio, éste se realizó “Según apuntes del Illmo. Señor Don Mariano Martí y planos de F. de Pons; A.J. Jerserum y otros historiadores é ingenieros; desde 1771 hasta 1843”. Parte de esos apuntes, los recogió el obispo Martí durante su visita pastoral a la ciudad durante el año 1772.

2 En la *Sección Libros* del Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC) se encuentra ocho libros que reúnen todo lo concerniente a la visita pastoral realizada por Martí a la Diócesis de Caracas (1771-1784). Están organizados según los siguientes asuntos: *Inventario* –cinco números–; *Compendio y Libro personal* –número único–, y *Libro de decretos* –dos números–. No obstante, ha sido imposible completar la presente investigación con esta fuente primaria, pues el AAC permanece cerrado al público hace varios años. En su defecto, aunque de altísima calidad, contamos con una edición publicada por la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, titulada *Mariano Martí. Documentos relativos a su Visita pastoral a la diócesis de Caracas (1771-1784)*. En este estudio, trabajamos el tomo I, vol.95, correspondiente al *Inventario* de las construcciones religiosas existentes en Caracas y sus alrededores.

ciones nos servirán para contextualizar los datos proporcionados por planos e *Inventarios*.

La naturaleza de estas fuentes nos permitirá vincular el crecimiento de la ciudad con la proliferación de construcciones religiosas que tuvo lugar en esos dos siglos.

A propósito de esto, valga la siguiente consideración. Enrique Bernardo Núñez, el célebre “Cronista de Caracas”, afirmó: “La historia de la formación de la ciudad puede leerse en los nombres de sus calles y esquinas” (1973, p.17). Parafraseando al autor, podríamos decir que *la historia de su expansión y límites puede apreciarse en sus construcciones religiosas*. Toda vez que durante el período hispano “Caracas fue un convento”³.

LOS INICIOS DE “SANTIAGO DE LEÓN DE CARACAS”

Si revisamos los primeros tiempos de conquista y poblamiento del Nuevo Mundo, no cabe duda que la ocupación insular fue muy rápida y efectiva, aunque no siempre prolongada. Baste recordar con qué frenesí los españoles dirigieron la explotación de ostrales en las islas de Cubagua, Coche, Margarita, por mencionar sólo algunas. No es casual que esta zona fuese bautizada con el alegórico toponímico «Golfo de las Perlas». Precisamente, en el año 1528 se fundó la primera ciudad insular de nuestro territorio: Nueva Cádiz de Cubagua, en la isla del mismo nombre. Sin embargo, ésta tuvo una vida efímera; y para 1541 –asediada por piratas, extinguidas sus cuencas perliíferas y, finalmente, devastada por huracanes y maremotos– se convirtió en la primera ciudad “fantasma” de Venezuela.

En Tierra Firme, este ímpetu conquistador y poblacional enfrentará nuevos y mayores obstáculos. De hecho, “la conquista de la Tierra Firme nor-central [refiriéndose a la actual Venezuela] se vio obstaculizada durante varias décadas por las dificultades de la penetración de la Cordillera de la Costa” (Cunill Grau citado por Pedro Grases, 1991, p.70).

3 Utilizamos la frase, título de un elocuente ensayo de Arístides Rojas, sin el matiz irónico que caracteriza el texto original.



La fundación de villas y ciudades en esta región tendrá nuevo impulso con Francisco Fajardo. El trabajo de reconocimiento territorial lo iniciará desde la isla de Margarita en 1555, pero los asentamientos más importantes los llevará a cabo cinco años después. De hecho, a él se atribuye la primera fundación de Caracas en 1560. En aquel momento, Fajardo concedió terrenos, de lo que hoy es El Valle, a su compañero conquistador más destacado, el portugués Cortés Richo o Cortez Rico, y en su honor nombrará a esta ranchería el “Valle de Cortez Rico” (Armas Chitty, 1966). También, erigió una pequeña villa costera bautizada “El Collado”. Pronto, los incesantes ataques indígenas los obligaron a abandonar el lugar. Al poco tiempo, Juan Rodríguez Suárez tratará de reconquistar el Valle de San Francisco, sin éxito.

Finalmente, “La conformación definitiva en estas tierras caraqueñas del poblamiento hispánico se efectuó por la expedición de Diego de Losada que salió desde El Tocuyo, fundando la ciudad de Santiago de León de Caracas en 1567...” (Cunill Grau citado por Pedro Grases, *op. cit.*, p.74). Losada, acompañado de ciento treinta y seis hombres, se dirigió al Valle de San Francisco “y, en vez de seguir por la ribera del río Guayre, temeroso de emboscadas, se dirige por el abra de Caricuao. Es así como llega a El Valle los primeros días de abril de 1567. Le llama “Valle de la Pascua” porque su arribo se realiza en los días de Pascua de Resurrección” (Enrique Bernardo Núñez, 1955, p.31). Este Valle, nombrado de tan distintas formas⁴, se encontraba aproximadamente a una legua del Valle de San Francisco⁵, al que posteriormente arribó el conquistador.

4 Además de “Valle de Cortez Rico” y “Valle de la Pascua”, en el siglo XVII será rebautizado con el nombre de “Valle de San Roque”, en honor a la primera iglesia parroquial erigida en ese lugar. Con el tiempo será llamado simplemente El Valle. A este se refiere John Williamson, cónsul y luego Encargado de Negocios de los Estados Unidos en Venezuela (1826-1840), con las siguientes palabras: “El tiempo es delicioso; el anochecer fue el más agradable de cuantos haya visto en mucho tiempo. Fui a El Valle, un pueblito en los bancos de un pequeño río tributario del Guayre, a una distancia de dos millas y media de Caracas” (citado por Morella Barreto, 1986, p.22).

5 Probablemente llamado así en honor a la orden de los franciscanos, quienes acompañarán varias de las expediciones previas a esta región, así como la fundación definitiva de la ciudad.

Tradicionalmente, no documentalmente, se ha establecido como fecha fundacional de Santiago de León de Caracas el 25 de julio de aquel año. Ahora bien, ¿en qué sentido debemos entender la fundación de Caracas o de cualquier otra ciudad del Nuevo Mundo? Al respecto, el historiador Guillermo Morón aclara que “Fundar una ciudad, de acuerdo con los criterios de los fundadores y pobladores del siglo XVI, era establecer de hecho y jurídicamente una población. Es decir, un capitán poblador acompañado de sus gentes (...) conquistaba un territorio y se establecía, tomando posesión legal y dando *nombre y apellido a la ciudad*, que así queda fundada. El respaldo de la autoridad legítima era indispensable”⁶ (1998, p.10. Cursiva nuestra).

Sumado a lo anterior, debemos considerar que el “sistema de poblamiento hispano no concebía la vida civil sin estar ligada a la religiosa. En virtud del Patronato Real la constitución civil de un pueblo no podía pensarse sin la erección eclesiástica de su iglesia o templo y la asignación de *un cura* (en las ciudades o villas) ...” (Hermann González Oropeza, S.J. citado por Pedro Grases, *op. cit.*, p.248). Generalmente, este templo se alzaba en honor de un santo patrón bajo cuya protección se colocaban sus habitantes.

Caracas no fue la excepción. Como el mismo toponímico indica, la ciudad se erigirá bajo la protección del apóstol Santiago, e inmediatamente se iniciará la construcción de su templo.

En el primer plano que se conserva de la ciudad, realizado en 1578 durante el gobierno de Francisco Pimentel, evidenciamos la organización territorial tipo “ajedrez” o “damero” característica de las ciudades españolas⁷.

El propio gobernador Pimentel redacta una exhaustiva descripción de la ciudad de Caracas a pocos años de su fundación: “El

6 Con la fundación de la ciudad, vino el repartimiento de tierras e indios en encomienda. Es así como el español encomendero se convirtió en el primer propietario de estas tierras. Armas Chitty (1966), siguiendo las Actas del Cabildo de Caracas (1573-1574), hace una relación pormenorizada de los terrenos y hatos repartidos hasta ese momento, tanto en el “Valle de la Pascua” como en el “Valle de San Francisco”.

7 La Corona insistirá en esta estructura urbana a través de las *Ordenanzas de Descubrimiento y Población* de Felipe II (Segovia, 13 de julio de 1573).



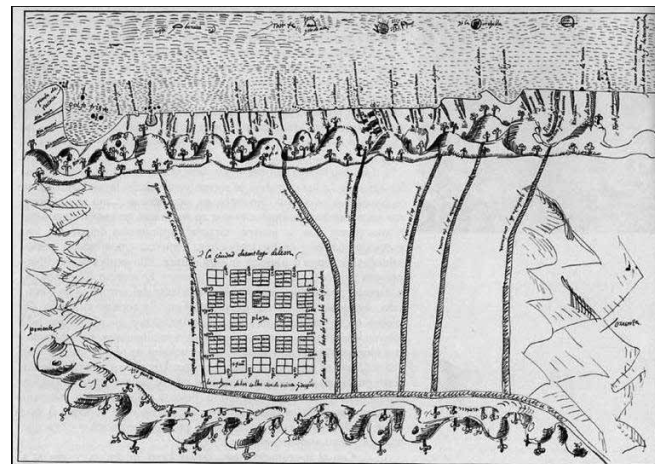
sitio e valle desta ciudad de Santiago de León se tiene por más enfermo que sano, por los vientos contrarios que en él corren,...; las enfermedades más jenerales son rromadizo y carro (sic) continos, que suelen dar dos veces en el año, a la entrada y a la salida del invierno”. En relación con la calidad de las construcciones, agrega: “El edificio de las casas de esta ciudad ha sido y es de madera, palos hincados y cubiertas de paja; las más que hay agora en esta ciudad de Santiago son de tapias, sin alto ninguno y cubiertas de cogollos de cañas; de dos o tres años a esta parte se ha comenzado a labrar tres o cuatro casas de piedra y ladrillo y cal y pajería, con sus altos, cubiertas de reja...”; y sobre las pocas edificaciones religiosas⁸, comenta: “...son razonables y están acabadas la iglesia [ver Fig. 1, “Iglesia”, ubicada enfrente de la Plaza Mayor] y tres casas de esta manera (...) todas son casas pajizas con palos hincados, no hay taperia (...) hay una iglesia parroquial [ver Fig. 1, “San Sebastián”, ubicada detrás del Cabildo, muy cerca de la Plaza], ay dos curas en ella y el uno es vicario (...) [y, por último] ay un monasterio de San Francisco, de tapias no durables [ver Fig.1, “San Francisco”, se indica en este primer plano todo el espacio adjudicado a los franciscanos para la construcción de su amplio convento que se inició en 1576 bajo la dirección de Alonso Vidal]”⁹. (Ediciones del Círculo Musical, p.6)

Como vemos, la pequeña ciudad, comenzó como un cuadrado de cuatro calles (dirección norte-sur) y otras cuatro (dirección este-oeste); lo que sumaría un total de veinticuatro “manzanas”; que a su vez se dividían en cuatro solares iguales destinados a las casas de morada, tiendas y pequeños huertos de los soldados más destacados. Serán estos mismos hombres los que ejerzan el poder civil desde la “Casa del Cabildo” (ver Fig. 1).

8 Más adelante detallaremos la historia de estas construcciones.

9 Desde los primeros tiempos de la conquista, la empresa evangelizadora se confió a frailes de órdenes mendicantes, especialmente dominicos y franciscanos. Como ya explicamos, éstos últimos acompañaron varias de las expediciones previas, así como la fundación decisiva de Caracas. En consecuencia, no es de extrañar que contaran con un amplio espacio para sus edificaciones religiosas y que fuese la orden mendicante de mayor alcance en nuestra ciudad. Como representantes de la Iglesia misionera, su preocupación principal fue el cuidado y salvación de las almas de los “naturales”. Tanto que, en tiempos del obispo Martí, “los vecinos de la ciudad alzan sus quejas por la poca atención religiosa que ellos recibían de la parroquia” (Morella Barreto, *op. cit.*, p. 18).

Fig. 1. Mapa-plano de la Provincia de Caracas y de la ciudad de Santiago de León de Caracas. Según el croquis trazado por Don Juan de Pimentel, en el año 1578.



Así, entre la quebrada de Catuche al este¹⁰ y la de Caruata al oeste, limitada por la Cordillera de la Costa al norte y el río Guaire al sur, se situaba la pequeña ciudad de *Santiago de León de Caracas*, en el antiguo Valle de San Francisco y muy cerca del Valle de la Pascua.

CORREN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Para el año de 1580, la ciudad contaba aproximadamente con 2.000 habitantes. Entre las epidemias, los maltratos a la población indígena y las incursiones de piratas como el inglés

10 Según Alejandro de Humboldt el común de la población bebía de las aguas de este río “pero las personas acomodadas se la hacen traer de El Valle, aldea situada a una legua al sur. Se cree que esta agua...es muy saludable...no contiene cal...” (1941, p.86).



Amias Preston¹¹, ésta tuvo pocas oportunidades de crecer. Sin duda, una visión desoladora que Manuel Arcaya resume muy bien:

Todavía para mediados de 1596 se notaban los estragos de la incursión de Preston a Caracas, pues el Cabildo en sesión de 18 de julio del año referido, suspende la ejecución de unas Reales Cédulas con comisiones para un Pedro de Liaño... alegando los capitulares la extensa pobreza de la tierra y los enormes gastos incurridos por los vecinos en la reconstrucción de las casas y templos incendiados por los piratas (1965, p.46).

Tampoco se contaba con los recursos necesarios para realizar mejoras urbanas como el empedrado de las calles y la canalización de las aguas. Pese a las propias disposiciones del Cabildo, muchas de estas mejoras esperaban su ejecución, y los pobladores debían conformarse con calles de tierra y lodo. Paradójicamente, en 1591 Felipe II otorgó a la ciudad el título de “Muy Noble y Leal Ciudad” con tratamiento de “Señoría”.

Durante las primeras décadas del siglo XVII la ciudad será escenario de un nuevo impulso económico. En sus inicios, la actividad agrícola se circunscribió a cultivos como el plátano, la cebada, el arroz, la caña de azúcar, la cebolla, los garbanzos, entre otros. “De esa producción agrícola de huertas y frutos menores, se fue pasando a la ampliación de algunos cultivos, donde despunta el trigo. En el valle de Caracas y en zonas in-

11 En el mes de junio de 1594, Amias Preston desembarcó con sus hombres en el puerto de Guaicamacuto –luego, Macuto–. Oviedo y Baños nos relata la manera como estos “lobos de mar” se las arreglaron para trasladarse del litoral hasta la ciudad capital de Provincia: guiado por un traidor, el pirata busca una ruta alternativa al camino real fijado por los españoles (conocido como “Camino de los Españoles”) para atacar a la desprevénida ciudad que, organizada por el Cabildo, espera por el camino real; entonces, por una “vereda oculta, o, por mejor decir, una trocha mal formada que subía desde la misma población de Guaicamacuto hasta encumbrar la serranía y de allí bajaba por la montaña al Valle de San Francisco [llegaron los asaltantes]” (1885, p. 25). A la defensa de la ciudad salió un hombre mayor llamado Alonso Andrea de Ledesma que, apertrechado como pudo, se enfrentó a los invasores. Por su espíritu valeroso y su singular vestimenta, este personaje ha pasado a la posteridad como “El Quijote caraqueño”.

mediatas, los vecinos hallaron tierras adecuadas, obteniéndose abundantes cosechas a partir de 1580 hasta las primeras décadas del siglo XVII” (Vivas Ramírez citado por Pedro Grases, *op. cit.*, p.392).

En este clima de incipiente prosperidad, se inició otra actividad indispensable para el desarrollo de cualquier ciudad: el poblamiento. Las primeras décadas del siglo XVII señalan para Caracas, y en general para toda la Provincia de Venezuela, cierto crecimiento poblacional.

El éxito de este proceso fue el resultado del trabajo conjunto de Francisco Hoz Berrío, gobernador de la Provincia de Venezuela, y el Obispo de Caracas Fray Gonzalo de Angulo. A través del establecimiento de pueblos de doctrina¹², las autoridades lograron rescatar a muchos indígenas del abandono y del abuso en que los tenían sumergidos sus encomenderos, lo que sin duda colaboró con el crecimiento poblacional. Fue pues, un proceso de “reorientación de la conversión de los indios al cristianismo” (Donís Ríos, 1996, p.50).

No obstante, este impulso inicial se vio frenado por nuevas dificultades. Entre los acontecimientos decisivos podemos señalar el terremoto del 11 de junio de 1641, conocido también como el “Terremoto de San Bernabé”. Sus consecuencias fueron tan devastadoras que se planteó la posibilidad de mudar la ciudad a otro sitio. Según la relación que del suceso hiciera el obispo Fray Mauro de Tovar, los destrozos fueron tales que no quedó ninguna casa en pie. La Iglesia Mayor se resquebrajó en distintos puntos y vinieron a dar al suelo la torre y el campanario. Otra construcción religiosa que sufrió gran daño fue el convento de San Francisco. La reconstrucción de la ciudad será lenta, pues los pobladores no contaban con los recursos económicos necesarios (Oviedo y Baños, *op. cit.*).

12 “Una “doctrina”...vino a ser el término con que se designaba en otra forma a un poblado indígena; desde el punto de vista canónico las doctrinas eran parroquias para indígenas” (Hermann González Oropeza, S.J., citado por Pedro Grases, *op. cit.*, p 248); estos contaban con cura “doctrinero” encargado de enseñar la Doctrina Cristiana, suministrar los sacramentos y velar y proteger a los indígenas de los abusos de otros pobladores.



A este desastre natural, se sumarán numerosas epidemias¹³ y plagas¹⁴. Como veremos más adelante, los pobladores implorarán la intersección divina, y en consecuencia, edificarán nuevas ermitas e iglesias. Así, poco a poco, irá cambiando el rostro de la ciudad y sus nuevos contornos serán trazados de la mano de la fe.

“SANTIAGO DE LEÓN DE CARACAS”

EN LA VISITA PASTORAL DEL OBISPO MARIANO MARTÍ

Según Arístides Rojas, en una ciudad “donde no existían carreras de la industria, que no comenzaron sino en 1778; donde no figuró el teatro, que no surgió sino en 1784; donde no había alumbrado público, el cual apareció casi al rematar el siglo, 1797 (...) *las únicas diversiones consistían en los juegos de toro y cañas y en el de pelota, en los templos y procesiones, en los entierros y bautizos...*” (*op. cit.*, p.17. Cursiva nuestra).

Sin duda, la erección de ermitas e iglesias, y la consecuente asistencia a éstas respondía a varias razones. Algunos pobladores sentirían verdadera devoción, a otros los movería la vanidad y el afán de protagonismo, a otros la costumbre, a otros el temor a Dios... Revisemos la historia de algunas de estas edificaciones.

13 Con respecto a éstas, cabe señalar la recurrencia de la viruela. Desde el siglo XVI Caracas sufrirá de este mal. “Entre los [episodios] más dramáticos están los de 1580, 1667 y 1693” (Aguiar, 2002, p.86). Otro tanto lo constituirá la fiebre amarilla o “vómito negro” que azolará fuertemente a la población durante los años 1694 a 1696. En relación con esta última epidemia, Mike Aguiar destaca el peligro que representó el comercio mercantil de la época hispánica y la vulnerabilidad de las costas caribeñas; pues, con esta práctica económica, “además de la navegación y penetración de los nuevos territorios... también se incorporó una variedad de enfermedades desconocidas para los habitantes del “Nuevo Mundo”, convirtiéndose en causantes de altos índices de mortalidad entre los aborígenes, quienes se vieron indefensos ante las grandes epidemias que azotaron el nuevo continente a partir del siglo XVI (...) podemos decir que la primera señal de esta epidemia [refiriéndose a la fiebre amarilla] en el continente americano, se remonta a la segunda expedición, que salió directamente desde España a las Antillas, la cual llegó a Santo Domingo en abril de 1502” (*op. cit.*, p. 82).

14 Relata Arístides Rojas que en 1574 una plaga de langosta dañó los primeros campos cultivados, y poco después “las sementeras de trigo aparecen, en cierta mañana, cubiertas de gusanos que en pocas horas devoran las espigas y despojan a los árboles de sus hojas”; y durante el siglo XVII, “por los años de 1636 a 1637, los agricultores de cacao vieron desaparecer sus arboledas, devoradas por un parásito llamado entonces *candelilla*, el cual destruía la corteza de los árboles” (1994, p. 24).

A la erección de la Iglesia Mayor en honor al santo patrón, serán levantados otros templos. En la mayoría de los casos, estas construcciones estarán vinculadas a verdaderas desgracias colectivas: ataques de piratas, rebeliones indígenas, terremotos y toda suerte de plagas y pestes. Estas últimas, explica Mike Aguiar, podían ser consideradas como castigos divinos debido al mal comportamiento de los individuos. “Asimismo, [a través de] los rezos, rogativas, penitencias y procesiones para calmar la Ira de Dios” (*op. cit.*, p.81). Por ello, no es de extrañar que a cada nueva epidemia se solicitara los auxilios de algún santo (a) protector (a); y si la enfermedad era efectivamente controlada, se erigía un templo en honor a éste (a). Otro tanto se hará a causa de las plagas.

Así, en 1574 los vecinos imploran los auxilios de San Mauricio “nombrado al efecto abogado de la langosta” (Arístides Rojas, *op. cit.*, p. 23) y se erige una ermita en su honor al norte de la de San Sebastián¹⁵; en 1580 se recurre a Pablo El Ermitaño para aplacar la peste de viruela que azota la ciudad; y rematando el siglo XVI, en la capilla Metropolitana se venerará a San Jorge por acabar con la plaga de gusanos. Otro tanto se edificará en el siglo XVII: en 1696, los pobladores acudirán a Santa Rosalía de Palermo para conjurar la fiebre amarilla que azolaba la ciudad; y a San Lázaro por la proliferación de leprosos...

La ciudad también será mariana. Una de las primeras advocaciones que moverá la devoción será la Virgen de Copacabana. Desde 1596 se estableció su culto en una capilla ubicada detrás de la iglesia San Pablo. Su imagen era llevada en procesión “para que lloviera, cuando a causa de estío caluroso y prolongado se agotaba la hierba de los campos y morían los animales por ausencia completa de agua...”¹⁶ (Arístides Rojas, *op. cit.*, p.43).

15 De esta ermita hablaremos más adelante.

16 Según el mismo autor, esta advocación está asociada con prácticas indígenas ancestrales. Por ejemplo, los Cuibas (tribu caquetía “moradores del actual Estado Falcón”) inmolaban a la más hermosa doncella –suponiendo que la virgen era una de las esposas del Sol– para alejar la inclemente sequía. El propio nombre apunta a este origen: “A orillas del lago Titicaca, el más elevado lago de la Tierra, en la región de los



Durante el siglo XVII serán erigidos nuevos templos marianos: uno en honor a la Virgen de La Concepción (1636), otro a la Virgen de Las Mercedes (1638)¹⁷ y otro en honor a la Virgen de Altigracia (1656).

Para mediados del siglo XVIII, las iglesias marianas y los conventos habían aumentado. No obstante, en tiempos del obispo Díez Madroñero (1757-1769)¹⁸, la ciudad seguía siendo muy reducida. “Acababan de concluir el templo de Candelaria, que dio vida a la parroquia de este nombre, centro entonces de los acomodados hijos de las islas Canarias, y el nuevo convento de Las Mercedes en el sitio donde figura hoy la Iglesia de este nombre y la Plaza Falcón...El templo de La Pastora podría considerarse como una ermita, así como el de Santa Rosalía

Andes bolivianos, existe una península que lleva el nombre de Copacabana, voz del idioma quichua [o quechua]” (p.44); e igual que en gran parte de la región andina, la veneración de la Virgen de Copacabana está asociada al agua: cuentan los cronistas que a la rebelión del pueblo indígena de Copacabana, sucedió una suerte de infortunios climáticos asociados a castigo divino. Desde ese momento, los indígenas se hicieron devotos de la Virgen.

17 “El primer convento de Mercedes fue una hospedería situada, desde los primeros años del siglo décimo séptimo, en tierras de la parroquia actual de San Juan, cuando en ésta no existían pobladores, sino el camino que comunica a los habitantes de Caracas con el Valle de Aragua. Estaba, por lo tanto, muy distante de la pequeña capital que constituía limitado número de manzanas en derredor de la Iglesia Mayor. Más tarde, en 1638, es construido el primer convento de Las Mercedes en la porción alta de la ciudad cerca de la represa del Catucho [siguiendo el mapa de 1578, estaría ubicado en el límite este de la ciudad]...“Patrocinó el Gobernador Ruy Fernández Fuenmayor la fábrica de Las Mercedes, quedando desde entonces esta Virgen como patrona de la ciudad... [y] desde 1631 como abogada de las arboledas de cacao” (Aristides Rojas, *op. cit.*, p.37). Luego del terremoto de 1641 su templo quedó destruido, y como no fue levantado, los mercedarios se trasladaron a otro lugar, pero el nuevo templo volvió a sufrir los embates de otro terremoto, el de 1812.

18 Durante su gobierno eclesiástico (1757-1769), el obispo Díez Madroñero realizó visitas pastorales, construyó un hospicio en la ciudad de Valencia, fundó nuevas parroquias con sus respectivas iglesias, redactó numerosos edictos morales e, inclusive, intervino en asuntos civiles. Preocupado por su rebaño exhortó a los “nobles y los ricos y personas de su posición y los que tienen mando, sean como las guías y ejemplo de los demás en la buena vida y en el ejercicio de toda suerte de buenas obras” (citado por José Ángel Rodríguez, 1998, p.15). A este obispo debemos la reedición de las *Constituciones Sinodales* de 1687, producto del tercer Sínodo Diocesano celebrado por la Diócesis de Caracas en tiempos del obispo Diego de Baños y Sotomayor. Este cuerpo normativo se convirtió en el más importante de la época para todo el territorio; y se mantuvo vigente hasta 1904, cuando fue sustituido por la Primera Instrucción Pastoral redactada en tiempos republicanos.

(...) La Caracas de aquellos días estaba reducida a un corto número de manzanas” (Aristides Rojas, *op.cit.*, p.34)¹⁹.

A la muerte de Díez Madroñero, el obispo Mariano Martí lo sucederá en el cargo. Como parte de su afanosa y dedicada labor, organizará una prolongada visita pastoral a su dilatada diócesis.

Aunque comienza la visita en 1771, problemas de salud lo obligarán a postergarla. El obispo la reinicia desde el “corazón” de la ciudad y hacia la periferia. Comenzará por la Iglesia Catedral el 2 de enero de 1772.

Ésta fue construida en 1666 sobre la base de la pequeña iglesia que aparece en el plano de 1578 (Fig. 1). A esta construcción inicial se refiere Enrique Bernardo Núñez como Iglesia Mayor. Comenta el mismo autor que en “...cabildo de 22 de junio de 1592, presidido por el gobernador Diego de Osorio, se dispone encargar una imagen de Santiago...” (1973, p. 17); pues para la fecha la edificación seguía inconclusa. Los retablos y altares interiores se fueron construyendo poco a poco. En 1594 se erigió el retablo dedicado a San Jorge, por un voto de la ciudad a causa de la plaga de gusanos que destruía las siembras de trigo, tal como comentamos anteriormente.

Es de suponer que el traslado de la sede episcopal de Coro a Caracas (1636), haya promovido el arreglo y ornato interior de la iglesia; pero es difícil determinarlo porque el terremoto de 1641 la destruyó. Así, la Iglesia Catedral visitada por el obispo Martí ya no corresponde a la construcción inicial, sino a una nueva iglesia erigida sobre las ruinas de la primera²⁰.

19 Como el lector podrá constatar, si compara el plano de 1578 (Fig. 1) con el plano de 1810 (Fig.2), el crecimiento de la ciudad fue bastante lento.

20 Recordemos que, desde su fundación, la ciudad fue planificada siguiendo las ordenanzas reales. La ubicación de la Iglesia Catedral no es coincidencia. Las leyes ordenaban que “de la plaza salgan cuatro calles principales, una para cada medio de cada costado; y además de éstas, dos por cada esquina: las cuatro esquinas miren a los cuatro vientos principales, porque saliendo así las calles de la plaza no estarán expuestas a los cuatro vientos; que será de mucho inconveniente” (*Recopilación de las Leyes de Indias* de 1680 citado por Gasparini, p. 25). En frente de la plaza se ubicaba el poder



Para finales del siglo XVIII, el interior de la Iglesia Catedral lucía suntuoso: el Altar Mayor contaba con “...el sagrario principal, que es de plata, de elevación, guarnecido de campanillas y ángeles...” (*Libro de Inventarios*, p.12). Sigue a la descripción detallada del Altar Mayor, la de cinco altares menores y cuatro capillas. Son numerosas las alhajas de oro, plata y cobre dorado; los ornatos de distintos colores –encarnados, morados, verdes y negros–; las pinturas y mobiliario. Esta elegancia interior contrasta con “...su arquitectura, dimensiones y distribución, [que] nada tienen de majestuosas, de imponentes ni de regulares” (Francisco Depons, citado por Gasparini, *op. cit.*, p.82).

Las capillas y cofradías inventariadas por el Obispo y que acompañaban a la Iglesia Catedral, ya existían desde principios del siglo XVIII: una “...dedicada a la Trinidad Santísima que labró, y dotó el proveedor Pedro Jaspe de Montenegro, ... en otra se venera el Portento de los Milagros San Nicolás de Bari... y la Capilla del Apóstol San Pedro, fabricada a expensas de su ilustre cofradía,...” (Gasparini, *op. cit.*, pp.46-47).

En segundo lugar, el obispo visitó la Iglesia de San Mauricio y sus cofradías. La visita comenzaría el 20 de marzo con la revisión de la iglesia y culminaría tres días después en la cofradía del Santísimo Sacramento.

Esta iglesia es también de vieja data. Al parecer, antes de consolidar definitivamente el territorio en cuestión, Diego de Losada invocó la protección de San Sebastián contra las flechas envenenadas de los aguerridos Caracas. Vencido el enemigo y fundada la ciudad se inició, a la par de la construcción de la Iglesia Mayor, la construcción de la ermita en honor al santo en el lugar que luego ocupó Santa Capilla (Aristides Rojas, *op. cit.*). Luego, tras la plaga de langostas que dañó los cultivos en 1574, la población convocó los auxilios de San Mauricio y en su honor erigió otra ermita. Recordemos que ambas edificaciones aparecen en el mapa de 1578 (ver Fig. 1).

civil en manos de los vecinos, es decir, la Casa de Cabildo y el poder religioso, la Iglesia patronal.

Pero, la ermita de San Mauricio se quemó en 1579; y a partir de ese momento, ambos santos fueron venerados en la ermita de San Sebastián. No obstante, San Mauricio prevalecerá en la devoción popular. En otras palabras, la iglesia visitada por el obispo Martí en 1772, estaba ubicada donde antes estuviese la ermita de San Sebastián. Al igual que en el anterior, el obispo hace un extenso inventario de los altares, de las alhajas de oro, plata, cobre y hierro, de ornamentos de madera y de cristal existentes. Como vemos, no sólo cambió el lugar, sino también la categoría: de ermita a iglesia.

En cuanto a las cofradías de San Mauricio, el obispo hace una revisión de las “Casas, solares y bienes constantes” registrados en los libros correspondientes a la cofradía de “Nuestra Señora”. En este inventario aparece referido lo siguiente:

*Primeramente un solar que se halla en la calle que baja de San Pablo para el Guaire en ocho varas de frente... otro en la misma calle más abajo con nueve varas de frente... otro solar en la misma calle al voltear esquina para Carguata, y que hace frente al norte, con diez y ocho varas largas de frente... otro solar del otro lado de Carguata que se halla al otro lado de la carnicería... dos tiendas en la calle abajo de San Francisco junto a la cuadra de las Monjas de la Concepción, ... otras cuatro tiendas en la calle que va del recto para la sabana de Carguata... otra tienda en el barrio de la Santísima Trinidad que hace esquina” (*Libro de Inventarios*, pp. 80-81)*

Comentemos su ubicación. Las tiendas están *junto a la cuadra de las Monjas de la Concepción*, es decir, a dos calles de la iglesia de San Mauricio (sentido norte-sur). Los solares que se hallan *en la calle baja de San Pablo para el Guaire*, distan por lo menos seis calles de la iglesia (sentido norte-sur) y están ubicados en el extremo suroccidental de la ciudad. Nótese que *la sabana de Carguata* se llama así por la quebrada que la atraviesa (Carguata, Caruata o Coruata); luego, la referencia obligada al río Guaire que servía, desde la fundación de la ciudad, como su límite sur. Por otra parte, el barrio de la Santísima



Trinidad se encontraba en el extremo nororiental de la ciudad, en una sabana ubicada *del otro lado* de la quebrada de Catuche; alejado al menos cinco calles (sentido norte-sur) de la iglesia de San Mauricio.

Si comparamos el plano de 1578 (Fig. 1) con el plano de 1810 (Fig. 2) que presentamos a continuación, y buscamos en este último algunas de las referencias mencionadas en el párrafo anterior podremos tener una buena idea de cómo y en qué direcciones se fue ampliando la ciudad de Caracas durante esos dos siglos. Recordemos que a sus inicios era un reducido cuadrilátero: cuatro calles (sentido norte-sur) y cuatro calles (sentido este-oeste), emplazado entre las quebradas de Catuche y Coruata, extremos oriental y occidental, respectivamente.

Continuemos con la visita pastoral. Del 24 al 26 de marzo, Martí visita los conventos de las Carmelitas Descalzas y de la Inmaculada Concepción. El primero se erige en honor a la Virgen del Carmelo en 1732²¹. La construcción del segundo se inició en el año de 1617, aunque su fundación se dilató veinte años. Fue restaurado después del terremoto de 1641; y a principios del siglo XVIII era considerado “la joya más preciosa” que adornaba la ciudad.

Como vemos, durante estos tres primeros meses, el obispo ha visitado las construcciones religiosas más céntricas de la ciudad, comenzando –en orden de importancia– por la Iglesia Catedral, para luego pasar a la Iglesia de San Mauricio –incluyendo sus capillas y cofradías– y dos conventos. A partir de entonces, Martí ampliará lentamente la espiral de su ruta pastoral.

A finales de marzo iniciará la visita de las iglesias parroquiales que funcionaban como ayuda a la feligresía de la Iglesia Catedral: Iglesia Parroquial del Señor San Pablo, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Altigracia e Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria.

21 Su edificación está asociada al nuevo templo en honor a Santa Rosalía, de lo que hablaremos en su momento.

Fig. 2. Plano de la Ciudad de Santiago de León de Caracas en el año 1810. Según apuntaciones del Illmo. Señor Don Mariano Martí y planos de F. de Pons; A.J. Jeserum y otros historiadores é ingenieros; desde 1771 hasta 1843”.



El 29 de marzo el obispo llegó a la Iglesia Parroquial del Señor de San Pablo²². Como explicamos anteriormente, fue erigida en 1580 en honor al santo ermitaño por evitar que una epidemia de “viruelas” arrasara la ciudad. En los mapas que hemos presentado, podemos ubicarla a cuatro calles (sentido nortesur) de la Plaza Mayor. En la misma cuadra del Real Hospital y de la Casa de San José para huérfanos. Con esta visita, el obispo se va “arrimando” hacia el sur de la ciudad.

22 La misma Iglesia Parroquial que, un siglo después, Antonio Guzmán Blanco rebautizó con el nombre de Santa Ana-Santa Teresa para hacerle honores a su esposa, Ana Teresa. Sin embargo, en la tradición popular el pueblo sigue venerando el “Nazareno de San Pablo” que sale en procesión cada Semana Santa.



El primero de abril llegará a la Iglesia de la Gloriosa Santa Rosalía. Su primera edificación, en calidad de ermita, se realizó en 1696 durante el obispado de Diego de Baños y Sotomayor²³; y al igual que otras edificaciones, ésta responde al favor de “Santa Rosalía de Palermo”, Peregrina Ermitaña, que libró a la ciudad de una cruel peste de fiebre amarilla²⁴.

“El pequeño templo pajizo... estuvo cerca de cien varas más al Sur del actual, al comenzar la siguiente manzana. Destruído por la incuria del tiempo, los moradores de la capital quisieron levantar un templo más al Norte, y escogieron el sitio actual” (Aristides Rojas, *op. cit.*, p.80). Fue iniciada su construcción en 1727 y culminó en 1732. Éste será el templo visitado por Mariano Martí.

Veamos su ubicación. La iglesia dista seis calles (sentido norte-sur) de la Plaza Mayor. Por su extremo oriental, limita –a sólo dos cuadras– con la quebrada Cien Fuegos²⁵. Es la iglesia más cercana al “Camino del Valle” (ver Fig. 2).

Bordeando los límites sur-orientales de la ciudad, el obispo llega a la Iglesia del Hospital de San Lázaro el 2 de abril. Su edificación responde a “...la necesidad de recoger los enfermos del mal de lázaro que andan errantes por las calles y caminos u ocultos en las casas” (Enrique Bernardo Núñez, 1973, p. 117). La recaudación de fondos comenzó veinte años antes de la visita pastoral del obispo Martí, y fue iniciativa del alguacil mayor de la ciudad, Juan Cristóbal Vicente Obelmejía.

23 Una vez culminada su visita pastoral a la Diócesis de Caracas, el obispo celebrará el Tercer Sínodo, acaso el más importante celebrado en nuestro territorio durante el período hispano y del único que ha quedado registro. Del mismo se desprenden las *Constituciones Sinodales* a las que hicimos referencia anteriormente.

24 Debido a la alta mortalidad que causó esta epidemia, los cadáveres eran enterrados en los campos. Refiere el viajero Alejandro de Humboldt que “En 1696 un obispo de Venezuela, Don Diego de Baños, dedicó una ermita a Santa Rosalía de Palermo, por haber librado a la capital, tras dieciséis meses de estragos, del azote de vómito negro. Una misa celebrada todos los años en la Catedral a principios de setiembre ha perpetuado la memoria de esta epidemia (...) El año de 1696 fue en efecto muy notable por causa de la fiebre amarilla” (citado por Aguiar, *op. cit.*, p. 84)

25 Muy cerca del “Camino de El Valle” el lector podrá observar la pequeña quebrada tímidamente representada en el plano de 1810 (ver Fig. 2).

El sitio elegido para su levantamiento es, por seguridad, uno de los rincones más alejados de la ciudad. En palabras de Enrique Bernardo Núñez, “es en los últimos términos de la ciudad, la parte del sur, en el barrio que llaman del Rosario, en una península de tierra perteneciente al tejár de los frailes, en la esquina más debajo de don Juan Montes de Oca” (1973, p.117). Finalmente, por Real Cédula del 21 de mayo de 1752 –ratificada en febrero de 1758– se aprueba su edificación, que será iniciada al año siguiente²⁶.

El empeño de levantarlo *en los últimos términos de la ciudad* se explica por su naturaleza: en los “lazaretos” u hospitales de observación eran mantenidas en cuarentena las personas que podían padecer alguna enfermedad contagiosa, como la lepra.

La siguiente Iglesia Parroquial visitada por el Obispo fue la de Altagracia, erigida en 1656. El obispo ha abandonado la zona sureste para volver a la zona central; pues esta iglesia se encontraba a dos calles (sentido norte-sur) de la Plaza Mayor, muy cerca de la Iglesia de Santa Rosalía y el Convento de las Carmelitas Descalzas, que visitó un mes antes. Inició el inventario el 26 de abril, pero por razones desconocidas, no reanudará su visita hasta el 11 de mayo. De allí, pasará a visitar las cofradías de Nuestra Señora de los Dolores, de San Juan Evangelista y del Santísimo. De cuyas construcciones, el obispo no dirá mayor cosa.

El 16 de mayo Martí llega a la Iglesia de la Divina Pastora. Edificada en 1732, entre las Quebradas de Leandro²⁷ y de Catuche, se constituirá en la construcción religiosa más cercana al límite norte de la ciudad. En el *Libro de los Inventarios* sólo aparecen referidos un altar y escasos ornamentos. Sin duda, será una de las iglesias más sencillas y humildes de la ciudad.

26 Debemos aclarar que la edificación visitada por el obispo corresponde a “San Lázaro viejo, el primitivo hospital de Lázaros que estuvo en el remate de la Calle Este 6, en el sitio llamado Hoyada de San Lázaro”; llamado así para distinguirlo de “San Lázaro nuevo... [construido], al pie del Ávila, por los años de 1780 a 1781 (Aristides Rojas, *op. cit.* p. 103). Para finalmente retornar a su lugar de origen.

27 Esta pequeña quebrada baja del Ávila y conecta con la Quebrada de Catuche (ver Fig. 2)



Al día siguiente, el obispo se traslada hasta la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria. Esta iglesia, ubicada a corta distancia de la quebrada de Anaucó²⁸, fue edificada por los isleños de Canarias en 1708 a “extramuros de la Ciudad”. En el transcurso del siglo XVIII se incorporará a Caracas. Pues, la ciudad se amplía lentamente hacia el este donde la quebrada de Anaucó establece un nuevo límite natural, antes demarcado por la quebrada de Catuche²⁹.

El Obispo reanudara su labor pastoral el 02 de agosto del mismo año. La última iglesia en visitar será la Santísima Trinidad, ubicada en el barrio que lleva su nombre –y cuyos límites explicamos anteriormente–. Dos días después, el obispo Mariano Martí da por concluida su visita a la ciudad de Caracas, para visitar sus “alrededores”³⁰ y el resto de su diócesis.

CONCLUSIONES

Hemos realizado un breve recorrido por *Santiago de León de Caracas* desde su fundación en 1567 hasta finales del siglo XVIII. Su lento crecimiento nos habla de muchos obstáculos que salvar: enfrentamientos, epidemias, plagas, terremotos...; pero también nos habla de la devoción de sus habitantes.

Desde sus inicios, un poco por ley, otro tanto por costumbre, piedad o temor, la ciudad se fue erigiendo como ciudad mariana y santa dentro de cuyos límites los pobladores podían rezarle al santo de su devoción.

28 Partiendo del centro y siguiendo en línea recta en dirección este, la encontraremos ubicada en el extremo centro-oriental de la ciudad (ver Fig. 2).

29 El establecimiento de nuevos peajes o alcabalas también da cuenta de este modesto crecimiento, pues demarca nuevos límites urbanos: al este, el peaje que da paso al “Camino de Sabana Grande”; al oeste, pasando la quebrada de Caruata o Coruata, surge el “Camino de Catia”. Al sur, se mantiene el “Camino de El Valle” y al norte, ya más cercano a la población citadina, el “Camino de la Guaira” con su respectivo peaje (ver Fig. 2).

30 Entre los alrededores o cercanías al valle de Caracas, el obispo visitó la iglesia Anunciación de Nuestra Señora en el mes de octubre. Esta iglesia, principal de El Valle, probablemente sea la anterior iglesia de San Roque que en el transcurso de los años cambió de nombre y que finalmente se desplomó durante el terremoto de 1812.

La minuciosa relación de ermitas, iglesias, conventos, cofradías y de más que realizamos anteriormente, junto al cuidado con que el obispo Mariano Martí levantó el inventario de cada una de estas construcciones, nos ha proporcionado una visión singular del crecimiento urbano durante estos dos siglos. Crecimiento que hemos podido cotejar a través de los planos de 1578 y 1810 (Figuras 1 y 2, respectivamente).

Sin duda, todos estos datos han sido nuestros ojos al pasado para avizorar cómo nuestra ciudad fue creciendo lentamente en sus inicios, entre graves vicisitudes que no mermaron, sin embargo, el tesón y el arraigo de sus primeros habitantes que prevalecieron a las calamidades, y nos legaron el germen –las primeras cuadrículas– de lo que hoy es Caracas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR, MIKE. “Las procesiones: búsqueda de la sanación o salvación del alma. Casos de las epidemias de Viruela (1696), fiebre amarilla (1763) y cólera (1855)”. En: *Fe y Cultura en Venezuela. Memorias de las II Jornadas de Historia y Religión*. Caracas: Instituto Universitario Pedagógico Monseñor Arias Blanco/Universidad Católica Andrés Bello, 2002.
- ARCAYA, PEDRO MANUEL. *El Cabildo de Caracas*. Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas, 1965.
- ARMAS CHITTY, J. A. *Caracas, orígenes y trayectoria de una ciudad*. Caracas: Fundación Creole, 1966.
- BARRETO, MORELLA. “El pasado de El Valle”. En: *El Valle y sus cercanías*. Caracas: Fundarte, Colección Rescate, Serie “Caracas toma Caracas”, 1986.
- CUNILL GRAU, PEDRO. “Geografía y poblamiento de Venezuela Hispánica”. En: Grases, Pedro. *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991.
- DONIS RÍOS, MANUEL. “El Poblamiento en la Provincia de Venezuela”. En: *Tiempo y Espacio*, N° 25-26, Vol. XIII, 1996.
- GASPARINI, GRACIANO. *Caracas, la ciudad colonial y guzmancista*. Caracas: Edit. Armitano, 1978.



- GONZÁLEZ OROPEZA S.J., HERMANN. "La Iglesia en la Venezuela Hispánica". En: Grases, Pedro. *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991.
- HUMBOLDT, ALEJANDRO. *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*. Caracas, Escuela Técnica Industrial, 1941, Vol. 1, p. 86
- LOVERA, ELINA. "El cristianismo en la cotidianidad femenina de la Caracas colonial. En: *Fe y Cultura en Venezuela. Memorias de las II Jornadas de Historia y Religión*. Caracas: Instituto Universitario Pedagógico Monseñor Arias Blanco/Universidad Católica Andrés Bello, 2002.
- MARTÍ, MARIANO. *Documentos relativos a su Visita pastoral a la diócesis de Caracas (1771-1784)* (Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, tomo I, vol.95). Estudio Preliminar de Lido Canedo. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1969.
- MORÓN, GUILLERMO. *Historia de Venezuela*. Caracas:
- NÚÑEZ, ENRIQUE BERNARDO. *Fundación de Santiago de León de Caracas*. Caracas: Edición del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1955.
- , *La ciudad de los techos rojos*. Caracas: Edición del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1973.
- OVIDIO Y BAÑOS, JOSÉ. *Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela*. Madrid: Edic. de Cesáreo Fernández Duro, 1885, tomo II.
- RODRÍGUEZ, JOSÉ ÁNGEL (1998) BABILONIA DE PECADOS... *Norma y transgresión en Venezuela, siglo XVIII*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- ROJAS, ARISTIDES. *Crónica de Caracas*. Caracas: Fundarte, Publicaciones de la Alcaldía de Caracas, 1994.
- VIVAS, FABRICIO. "La Economía Colonial". En: Grases, Pedro. *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991.

PRESENCIA JUDÍA EN VENEZUELA.

LOS JUDÍOS SEFARDÍES DE CURAZAO Y SU NEXO CON VENEZUELA

ALFREDO RODRÍGUEZ

arodriguez@unimet.edu.ve

RESEÑA HISTÓRICA

La presencia de la comunidad judía en Venezuela ha marcado un hito en la sociedad venezolana por su impronta a partir de las relaciones desde la época colonial, su apoyo durante la gesta emancipadora y posteriormente en diversas áreas científicas, humanísticas, comercio y finanzas, y sobre todo en el vínculo familiar y afectivo establecido desde su llegada a provenir de Curazao y otros lugares del mundo.

Hemos considerado pertinente realizar una reseña histórica que illustre este proceso de indudable importancia en la evolución social y económica de nuestro país, concentrando la investigación en el estudio de las corrientes de judíos sefardíes establecidas en Coro y otros predios del estado Falcón, procedentes de la vecina isla de Curazao, donde se concentraron importantes contingentes de judíos sefarditas llegados de Holanda.



Servirán de orientación y apoyo para esta investigación, los libros *Los sefardíes, vínculo entre Curazao y Venezuela* de Abraham Levy Benshimol¹ y *La Comunidad Judía en Venezuela* de Jacobo Carciente², de cuyos contenidos se recoge algunos aspectos resaltantes de ese encuentro de dos pueblos que ya se han convertido en uno.

También incluimos como apéndices de esta reseña histórica, tres materiales que consideramos de gran utilidad para la comprensión del tema objeto de la investigación. El primero de ellos: *Papiamento, la lengua de Curazao y sus sefardíes*, de Charles Gómes Casseres, traducido por Abraham Levy Benshimol. Un segundo trabajo es *La estadía de Simón Bolívar en Curazao. Septiembre 1- octubre 16, 1812 (y pocos días después)*, del crítico literario e investigador histórico, R.J. Loveira De Sola. Finalmente incluimos un tercer trabajo: *Esbozo Histórico de los Sefarditas corianos*, de la investigadora, Dra. Blanca de Lima.

Se anexará a esta reseña histórica, notas explicativas a pie de página para facilitar la lectura. Las notas biográficas, salvo las explícitamente citadas, fueron consultadas en el Diccionario de Historia de Venezuela de la Fundación Polar editado en Caracas, 1988.

1 Levy Benshimol, A. *Los Sefardíes, vínculo entre Curazao y Venezuela*. Asociación Israelita de Venezuela, Museo Sefardí de Caracas. Caracas. 2002. Abraham Benshimol Levy, científico de extensa trayectoria, egresado de la Universidad Central de Venezuela, donde posteriormente ejerció la docencia durante 30 años. Doctor en bioquímica en la Universidad de Pensilvania. Ha publicado 30 trabajos científicos y extensas investigaciones sobre la presencia judía en Venezuela. Presidente de la Asociación Israelita de Venezuela en cuatro ocasiones. Vicepresidente de la Confederación de Asociaciones Israelitas de Venezuela, vicepresidente del Museo Sefardí de Caracas Morris E. Curiel y Director del Centro de Estudios Sefardíes de Caracas.

2 Carciente, Jacobo. *La comunidad Judía en Venezuela*. Biblioteca Popular Sefardí. V. N ° 10. Caracas 1991. Jacobo Carciente. Ingeniero Civil de la Universidad Central de Venezuela, dicente de más de 35 años, primero en la UCV y actualmente de la Universidad Metropolitana, autor de textos de estudio y consulta obligada en universidades del país y del exterior.

LOS SEFARDÍES: VÍNCULO ENTRE CURAZAO Y VENEZUELA

Esta primera parte de nuestra reseña histórica, la desarrollaremos apoyados en el libro de Abraham Levy Benshimol *Los sefardíes, vínculo entre Curazao y Venezuela*.

La frase inicial del texto es contundente: “la saga de los judíos sefardíes de Curazao y su nexa con Venezuela comienza mucho antes de su llegada a esa isla a mediados del siglo XVII. La historia se remonta a la época de los primeros asentamientos judíos en España (en hebreo Safarad) donde se habían establecido desde tiempos inmemoriales”.

Luego explica que “la expulsión de los judíos, tanto de España como de Portugal dispersó a los sefardíes por el mundo, sin embargo mantuvieron su bagaje cultural, religioso y lingüístico de los nuevos lugares de residencia. La experiencia marrana –conversión forzada al cristianismo y regreso al judaísmo– dejó profunda huella en los sefardíes que pasaron por ese duro proceso”.

“En esa pequeña isla del Caribe (Curazao) desarrollaron una próspera e influyente comunidad judía. Los nexos con la vecina Venezuela fueron muchos, y su participación en el proceso independentista de nuestro país fue grande”.

Coro fue, de acuerdo a Benshimol, “el sitio de mayor vida judía en Venezuela desde la independencia del país hasta bien entrado el siglo XX, cuando la comunidad judía comenzó a declinar. No obstante, sefardíes con raíces en Curazao mantuvieron su presencia en Venezuela, destacándose por su laboriosidad, ideas progresistas y espíritu emprendedor. Su integración a la sociedad venezolana fue total. Hoy los descendientes de los sefardíes curazoleños que pasaron por Coro³, o que se establecieron directamente en otras ciudades

3 Coro fue fundada con el nombre de Santa Ana de Coro, en 1527 por Juan de Ampies hijo, quien actuaba en nombre de su padre, el conquistador del mismo nombre. Fue el primer asentamiento que perduró en tierra firme.



venezolanas⁴, participan activamente de la vida del país. Ellos siguen siendo parte de ese vínculo histórico y espiritual con el que sus antepasados unieron Curazao con Venezuela”.

SEFARAD. LA ESPAÑA JUDÍA

Antes de abordar el tema central, Levy Benshimol se remonta brevemente muchos siglos atrás, presentando una síntesis de las vivencias de las primeras comunidades judías y los acontecimientos que las han llevado a establecerse en los distintos continentes, las dificultades que han soportado y también sus logros individuales y colectivos. Aunque es difícil precisar con exactitud cuándo se inició el establecimiento de los judíos en España, hay evidencias de su presencia en suelo ibérico ya en tiempos de la destrucción de Jerusalén por el emperador romano Tito, en el año 70 de la era común, fecha que marca la dispersión del pueblo judío por el mundo”.

“A comienzos del siglo IV de la e.c., explica, su número ya era tan importante que el Concilio de Elvira (300-303 ó 309 e.c.), consideró necesario establecer regulaciones especiales para regir la vida de los judíos. Así, por ejemplo, se limitó el trato entre cristianos y judíos, y se prohibió el matrimonio con mujeres cristianas, a menos que estos últimos se convirtieran al cristianismo. Ese fue el primer conjunto de leyes aprobadas contra los judíos por un concilio de la Iglesia Católica”.

“En 1146 los almohades, fanáticos beréberes provenientes de Marruecos, comenzaron la conquista de España. La práctica de la religión judía fue prohibida. De nuevo, como en

4 Uslar Pietri, A. *Cuéntame a Venezuela*. Editorial Lisbona. Caracas. 1981. Los españoles llamaban ciudad, no a un conjunto de casas con sus servicios, sino a una creación jurídica, una ficción de derecho, una cosa que estaba idealmente concebida, como apunta Arturo Uslar Pietri. Coro, la Capital de la Gobernación de Venezuela, a la llegada de Ambrosio Alfinger, representante de los Welsler, casa comercial y financiera de Alemania, no es más que un rancharío fundado por Ampies. De manera que el gobernador de Venezuela al proclamar a Coro capital, comienza a construir la estructura jurídica de una ciudad y un cabildo entre cuatro chozas indígenas de bahareque y techos de paja. Este método descifra la mentalidad que dirigía a la Corona española en la conquista. “Conquistar es poblar”. Coro, va a estar asociada al extraordinario mito de El Dorado.

tiempos de los visigodos, muchos judíos que habitaban en las ciudades del sur de España fueron obligados a renegar de su fe. Aunque fueron llevados a la fuerza a la pila bautismal, en su mayoría permanecieron secretamente leales al judaísmo. Otros huyeron a los reinos cristianos situados al norte de país, donde estaban comunidades judías en forma organizada. Cabe señalar que aunque habitaran tierras pertenecientes a nobles o a la iglesia, los judíos eran pertenencia del rey”.

“El siglo X marca el comienzo de lo que se conoce como la edad de oro del judaísmo. Durante este siglo y los dos siguientes surgió en suelo español una pléyade de pensadores, filósofos, hombres de ciencia, exégetas y codificadores de la ley judía, gramáticos de la lengua hebrea, místicos, astrónomos y cartógrafos, como nunca antes había ocurrido en España”.

A continuación, el autor menciona una serie de nombres destacados en diferentes ramas humanísticas y científicas del judaísmo español y sus aportes a la civilización, entre los cuales recuerda a los astrónomos “Yehuda Ben Moshé e Isaac Ben Sid, creadores de las *Tablas Alfonsinas*, las cuales, en cierta forma permitieron el viaje pionero de Cristóbal Colón. También es relevante nombrar a Levi Ben Gerson, inventor del cuadrante”.

Sin embargo las dificultades no faltaron y “Alfonso X el Sabio, al conquistar la ciudad de Murcia (1272) dispuso que los judíos debían vivir en su propio barrio, separados de los cristianos. Las restricciones del Rey sabio contra los judíos se encuentran en su famoso código *Siete Partidas* (aunque, a pesar de ellas) los judíos alcanzaron preeminencia bajo varios soberanos”.

“En Castilla, bajo el gobierno del Rey Pedro El Cruel (1350-1369), en la lucha por el trono con su hermano bastardo, Enrique de Trastámara, los judíos tomaron partido con el primero. En la guerra civil que siguió numerosas juderías fueron destruidas por las tropas de Enrique. Con el destronamiento de Pedro, los judíos pagaron su lealtad a él”.



Es así como “los sentimientos antijudíos en la población fueron en aumento durante el siglo XIV”, lo que por ejemplo, provocó la destrucción de la judería de Sevilla que causó la muerte de numerosos judíos. “Masacres similares ocurrieron en gran número de ciudades y pueblos de Andalucía. Como un reguero de pólvora se extendieron por España los desmanes y abusos contra los judíos”.

En consecuencia, “la vida judía en España no se repuso de estos duros golpes, nuevas restricciones fueron establecidas y se persiguió con dureza a los conversos. En 1478 el Papa Sixto IV expidió la bula fundacional de la inquisición castellana⁵. En 1843 Tomás Torquemada, confesor de la reina Isabel de Castilla y Aragón, fue designado inquisidor general. El temido tribunal actuó con inusitado celo en su persecución a los conversos que continuaban practicando el judaísmo en secreto⁶. Más de 700 conversos fueron quemados entre 1481 y 1488”.

Finalmente, “con la caída de Granada en 1492⁷, último bastión árabe en España, se procedió a la expulsión de los judíos. El decreto fue firmado por Fernando e Isabel. Este fue el trágico fin de la judería española. Sin embargo, sus descendientes (los sefardíes) llevaron cultura, religión, costumbres y lenguas a diferentes confines del planeta, donde establecieron nuevas

5 Morales Padrón, Francisco. *Historia de América*, Tomo VI. Espasa Calpe. Madrid. 1975. P. 462. Resulta curioso no sólo comprobar que para muchos autores el espíritu de intransigencia demostrado por quienes expulsaron a los judíos no hacía sino acusar una influencia hebrea. Más curioso resulta observar que muchos conversos figuraron entre los que defendieron a la Inquisición o desempeñaron altos cargos en ella, como parece ser el caso de fray Tomás de Torquemada.

6 *Ibid.* Muchos se hicieron bautizar a última hora para escapar del destierro; pero así y todo, unos 500.000 tuvieron que abandonar la patria.

7 *Ibid.* La expulsión de los no conversos y el proceso inquisitorial a los conversos son hechos ligados. Para los Reyes Católicos el problema de los conversos no tendría solución mientras los judíos continuaran practicando su culto. A esa razón fundamental –nada, pues, de racismo– se añadió el caso de general oposición a los judíos reinante en la sociedad, y la creencia de que constituían una minoría inadmisibles. Así lo dice el decreto de expulsión del 31 de marzo de 1492: “el gran daño que a los cristianos se ha seguido y sigue de la participación, conversión y comunicación que han tenido y tienen con los judíos”.

comunidades⁸. Entre los puntos de destino de los sefardíes estaba Holanda”.

Pero la huella dejada en España fue reconocida en 1990 con el premio “Príncipe de Asturias de la Concordia”, que fue otorgado a las comunidades sefardíes dispersas por el mundo. “Este premio, concedido dos años antes de la conmemoración de los 500 años de la expulsión, demuestra el genuino espíritu de reconciliación de los reyes y gobierno de España con el pueblo judío”.

AMSTERDAM, LA NUEVA JERUSALEM

“A raíz del decreto de expulsión de España en 1492, muchos judíos optaron por la conversión al cristianismo con el fin de permanecer en suelo ibérico”. Algunos pasaron a Portugal y también allí fueron víctimas de humillaciones y matanzas. Al implantarse la Inquisición en 1536 “los conversos vivieron siempre bajo el temor del implacable tribunal (...) Los conversos, también llamados cristianos nuevos o marranos, resistieron durante dos siglos hasta que su judaísmo se fue extinguiendo poco a poco”. En consecuencia se dispersaron hacia otros países del norte de Europa, así como a Turquía, Grecia, Bulgaria y Yugoslavia.

“Para finales del siglo XVI ya existía una floreciente comunidad sefardí en Amsterdam. En 1616 fueron reconocidos oficialmente como judíos. Para ese momento habían alcanzado gran importancia en el ámbito mercantil. Aunque no sufrieron persecución por su condición religiosa, sí hubo medidas restrictivas establecidas contra ellos”.

“Ya en 1650 Amsterdam era el centro financiero de Europa, cabe señalar que el auge holandés se corresponde con la llegada de los judíos sefardíes a ese país”.

8 *Ibid.* Pese a estas órdenes, muchos entraron en las Indias, como pasaba todo el que quería, mediante una falsificación de pruebas, comprando permisos falsos, sobornando a los funcionarios de la Casa de Contratación, enrolándose como marineros para luego quedarse en América, yéndose como pajes de señores...



“La primera congregación de la ciudad se llamó Beth Yaacobv (la casa de Jacob). Con el tiempo, la comunidad sefardí fue creciendo hasta ser conocida como Nueva Jerusalén”.

A finales del siglo XVIII “vivían en Amsterdam 10 mil judíos. A partir de 1675 se inició la publicación de una gaceta judía llamada *Gaceta de Amsterdam* y la primera imprenta fue fundada en 1637; (la ciudad) se convirtió en un importante centro de impresión de textos judíos de diversa índole”.

Pero, “la confrontación se hizo inevitable entre algunos de los judíos vueltos a la fe de sus antepasados y la rígida ortodoxia de la comunidad de Amsterdam”.

CURAZAO: COMUNIDAD MADRE DEL CARIBE

La isla de Curazao, ubicada a muy poca distancia de Venezuela, y colonia holandesa hasta mediados del siglo pasado, registra la presencia de judíos provenientes de Amsterdam como colonos desde 1651.

“Entre los privilegios otorgados a los primeros inmigrantes judíos, figura específicamente la libertad religiosa, siendo esta la primera vez que se concedía este derecho en todo el continente americano”.

“La mayor prosperidad de la isla y de la comunidad judía, señala Levy Benshimol, fue a comienzos de la década de 1780. Para mediados del siglo XIX muchos judíos alcanzaron holgadas posiciones económicas”.

Se dedicaron a la agricultura, navegación y comercio de importación y exportación. “Parte de las mercancías que importaban eran destinadas al mercado local y el resto se exportaba a otras islas del Caribe o a tierra firme, principalmente a lo que hoy es Colombia y Venezuela”.

Se establece así vínculos con Tierra Firme que irán profundizándose con los siglos. Al respecto, “en 1715 algunos de ellos se

establecieron en Tucacas⁹, por lo cual se creó una sociedad para ayudar a varios correligionarios establecidos allá¹⁰. En 1720, como gratitud por ese apoyo, los judíos de Tucacas hicieron un donativo de 340 pesos para la compra de artículos religiosos para la sinagoga de Curazao”.

Igualmente “es significativo que en 1844 la comunidad judía curazoleña hizo una contribución para la adquisición de un lote de tierra para un cementerio judío en Caracas, proyecto que finalmente no se concretó. De igual manera, en 1875, a solicitud de Salomón Pereira –presidente de la Sociedad Benéfico Israelita de Barcelona, Venezuela– tanto la congregación Mikvé Israel como Templo Emmanuel, enviaron sendas contribuciones para la compra de un terreno para un cementerio judío” en esa ciudad oriental.

En Curazao, “por decreto real de fecha 2 de abril de 1825, se eliminaron los derechos y privilegios conferidos a los judíos por la Compañía Holandesa de las Islas Occidentales y por el gobierno holandés, de esta manera, los judíos pasaron a tener los mismos derechos de los cristianos”.

Allí fundaron la Comunidad Judía Holandesa Reformada, construyendo su propia Sinagoga en 1867, gracias a donativos, entre otros, “los provenientes de La Guaira y Coro, así como 100 pesos “sólidos” del general Juan Crisóstomo Falcón¹¹”.

Hay otros incidentes que reflejan la relación entre Curazao y Venezuela. “Para finales del siglo XIX, la situación económica de Curazao empeoró cuando el gobierno venezolano, presidido

9 Capital del municipio de su denominación y del distrito Silva en el estado Falcón. Está situada en el litoral occidental del golfo Triste y en contacto con la bahía de Tucacas con sus manglares e islas.

10 Carciente, J. *La Comunidad Judía de Venezuela*. Biblioteca Popular Sefardi. Caracas. 1991. p. 125. Es sabido que en 1693 existió en Tucacas, pequeño puerto del Estado Falcón, una comunidad judía llamada “Santa Irmandale”. A finales del siglo XVIII, un grupo de prósperos comerciantes, provenientes de la vecina Curazao, se estableció en Coro, y antes de mediar el pasado siglo, Barcelona, la capital del Estado Anzoátegui, fue asiento de un grupo de judíos practicantes que en 1875 fundaron la Sociedad Benéfico Israelita de Barcelona.

11 Falcón, Juan Crisóstomo. Hato Tabé (Edo. Falcón) 27.01.1820 – Fort-de-France (Martinica) 29.04.1870. Militar, político y Presidente de la República.



por el general Antonio Guzmán Blanco¹² estableció un impuesto especial del 30% a todas las mercancías provenientes de las colonias en Las Antillas, incluyendo Curazao. Este impuesto se conoció como impuesto antillano. De acuerdo con el académico venezolano Rafael Martínez Mendoza, citado por Francisco Betancourt Aristeguieta en su *Reseña Histórica*, causó la ruina al comercio minoritario de Coro, Ciudad Bolívar, el Llano y Oriente, antes prósperos por el trato directo con las Antillas”.

“Durante el siglo XIX muchos sefardíes emigraron de Curazao (...) un grupo se dirigió a Venezuela y se estableció en varias ciudades costeras del país. El enclave judío más importante se radicó en Coro a partir de 1823”.

LOS SEFARDÍES DE CURAZAO Y LA INDEPENDENCIA DE VENEZUELA

“Dada la cercanía de la isla de Curazao a las costas venezolanas, es natural que se establecieran nexos comerciales y de otra índole desde tiempos de la colonia, a pesar de las restricciones establecidas por la corona española en relación al comercio en sus territorios¹³”.

En ese sentido, y pese a la prohibición expresa de la Compañía Guipuzcoana¹⁴, buena parte de las operaciones se realizaron a sus espaldas, incluyendo el tráfico con Curazao. De allí que

12 Guzmán Blanco, Antonio. Caracas, 20.02.1829 – París, 28.07.1899. Abogado, político, estadista, jefe militar de la Guerra Federal, caudillo del Partido Liberal Amarello y Presidente de la República en varias ocasiones entre 1870 y 1888.

13 Aizenberg, I. *La comunidad Judía de Coro 1824-1900 una pequeña historia*. Biblioteca Popular Sefardi. Caracas. 1995. p. 15. “Curazao, a sólo 35 millas de la costa falcianiana, permite, en un día claro, que la vista desnuda aviste la protuberancia que dentro del Mar Caribe forma la Península de Paraguán”.

14 La constitución de la Compañía Guipuzcoana comenzó a fraguarse desde principios de la tercera década del siglo XVIII. Sirvió como fundamento económico para la promoción de la empresa el informe presentado por Pedro José de Olavarriaga, quien estuvo en Caracas en los años de 1720 y 1721 en el ejercicio de sus funciones como juez de comisos, documento en el cual hizo una descripción del estado de la gobernación, su producción y comercio con España y México, y con otros dominios españoles y extranjeros en América. Arcila Farías, E. *Economía Colonial de Venezuela*. 2 vols. Caracas. 1973. p. 241-3. “La misión de la Compañía que más interesaba a España era la que

“tres años después de su cierre, al establecerse el libre comercio de Indias los contactos mercantiles entre Venezuela y Curazao se incrementaron”.

Pero los vínculos van más allá de lo meramente comercial. Posteriormente, “cuando se inicia la guerra de la independencia en Venezuela, las simpatías de los judíos curazoleños estaban con la causa de los patriotas venezolanos¹⁵. Siendo en su mayoría comerciantes, se oponían a las políticas monopólicas de la corona española. Por otra parte, ellos eran descendientes de los judíos expulsados de España, lo cual hace muy probable que sus sentimientos fueran contrarios a los intereses del imperio Español en América”.

Los acontecimientos en la entonces Capitanía General van tomando fuerza y a raíz de la pérdida de la Primera República y la Capitulación de Miranda¹⁶, Simón Bolívar¹⁷ se fue a la isla donde recibe el apoyo de destacados curazoleños, entre ellos Mordechay Ricardo, quien no solo le brindó alojamiento y colaboró con el posterior traslado a Cartagena, sino que dos años más tarde recibió a las hermanas del Libertador que huían de los crímenes y atropellos del bárbaro realista Boves¹⁸, alojándolas en una casa donde actualmente funciona la sede de la Sociedad Bolivariana de Curazao.

se refería a la vigilancia del litoral...patrullar las dilatadas costas y defenderlas contra los intrusos mercaderes extranjeros”.

15 Aizenberg, I. *La comunidad Judía de Coro 1824-1900, una pequeña historia*. Biblioteca Popular Sefardi. Caracas 1995. p. 168. Cuando Bolívar hace lo que sería su última entrada a Caracas el 10 de enero de 1827, Elías Mocatta, montado sobre un caballo, es uno de los extranjeros residentes que recibe al Libertador. Carga una vadera en representación “alegórica” de la Europa y ha de ser el orador que dará la bienvenida en nombre de los residentes oriundos del viejo continente.

16 Miranda, Francisco. Caracas, 28.03.1750-Cádiz (España) 14.07.1816. Precursor de la Independencia de Venezuela e Hispanoamérica.

17 Bolívar, Simón. Caracas, 24.07.1783-Santa Marta (Colombia) 17.12.1830. Figura cimera e incomparable en la historia americana, tuvo el privilegio de poseer en el más alto grado los dones del hombre de acción y del pensador.

18 Boves, José Tomás. Oviedo (España) 18.09.1782-Urica (Edo. Monagas) 05.12.1814. Caudillo español de la rebelión de 1813-1814 contra el gobierno de la Segunda República de Venezuela.



Levy Benshimol refiere estos sucesos, y señala que “durante toda la guerra independentista, los comerciantes de Curazao, incluyendo a los judíos, jugaron un papel importante en el suministro de armas y pertrechos a fuerzas patrióticas”.

Igualmente destaca que “varios sefardíes de Curazao, atraídos por la gesta emancipadora venezolana se alistaron en las filas de los ejércitos patriotas”, mientras que otros cumplieron una interesante labor en las gacetas y otras publicaciones republicanas, como editores de la Gacetas de Carabobo y del periódico El Patriota, o publicando sus trabajos en el Correo del Orinoco¹⁹.

CORO. UNA RAMA DE LA NACIÓN HEBREA EN VENEZUELA

“Durante la presidencia del general José Antonio Páez²⁰, primer presidente de Venezuela luego de la desintegración de la Gran Colombia, se promulgó, en 1834, el decreto de libertad de culto²¹, recuerda Levy Benshimol, lo cual, unido a las dificultades económicas en la isla, sin duda sirvió de atractivo para que los judíos sefardíes “fueran llegando tanto a Caracas como a otras ciudades de la costa venezolana como Puerto Cabello y Barcelona²², pero fue Coro,

19 Bisbal, Marcelino. *Los Medios de Comunicación de Venezuela, Historia Mínima*. Funtrapet. Caracas.2004. *El Correo de Orinoco* duró 4 años. Fueron publicados 128 números que circularon desde el 27 de junio de 1818 hasta el 23 de marzo de 1822. Pero *El Correo del Orinoco* no sólo fue expresión de nuestra lucha por alcanzar y hacer realidad la idea de nación, sino que también se hizo eco de las inquietudes, dificultades y logros de las nacientes repúblicas latinoamericanas.

20 Páez, José Antonio. Curpa (Edo. Portuguesa) 13.06.1790-Nueva York (Estados Unidos) 06.05.1873. General en Jefe de la Independencia de Venezuela. Presidente de la República en tres ocasiones.

21 Aizenberg, I. *La comunidad Judía de Coro 1824-1900, una pequeña historia*. Biblioteca Popular Sefardi. Caracas, 1995. p. 168. En dos oportunidades por lo menos, Elías Mocatta se encuentra con el General Páez y en una de ellas cenando en lo de Mocatta (Diario de Sir Robert Ker Porter, 1777-11842, p. 353 y 575). Su círculo de amistades en el ámbito nacional se extendió también hacia la persona del (ilustre médico) Dr. José María Vargas con quien es descrito cenando en dos ocasiones, una vez en la misma casa de los Moscatta.

22 *Ibid.* p.171. De las anotaciones hechas por Sir Robert Ker Porter con referencia a los judíos, podemos concluir que durante la segunda y tercera década del 1800, muchos de ellos encontraron en Venezuela campo activo para el desarrollo de sus actividades

ciudad situada en el occidente del país, a sólo 65 kilómetros de Curazao, donde tuvo lugar el asentamiento judío más importante”.

Sin embargo, “en 1831 se produjeron en Coro sucesos de corte xenófobo y antisemita, aparecieron en la ciudad ofensivos e intimidatorios panfletos contra los holandeses (equivalentes de judíos) y las casas de judíos fueron atacadas²³”.

No obstante, “una vez superada la crisis, la comunidad se desarrolló y prosperó durante el resto del siglo XIX (...) se desempeñaron principalmente en el comercio, estableciendo sus firmas comerciales. Eran importadores y exportadores de diversos productos. Algunos se dedicaron a la navegación, y con el tiempo desarrollaron nuevas industrias y nuevas empresas comerciales, ampliando su campo de acción en el seno de la sociedad coriana”.

Por otra parte destaca que “debido a la prosperidad (comenzaron) la práctica de hacer préstamos al gobierno local (aunque) en enero de 1855 los comerciantes judíos, con válidas razones, se negaron a extender un préstamo al general Juan Crisóstomo Falcón, jefe de la guarnición militar de la ciudad.

comerciales y mercantiles. Para la época ya se habían residenciado un número de ellos no sólo en Coro, sino también en La Guaira, Puerto Cabello y Maracaibo. Fueron principalmente judíos sefarditas de las islas antillanas, aunque los hubo también ashkenazitas de Alemania e Inglaterra.

Ibid. p.171. Como judíos, estas familias no pudieron llevar una vida activa. Relativamente pocos, aislados de los grandes centros de vida judía, su identidad y práctica se iba diluyendo con el transcurrir del tiempo. Sucedió con ellos en el 1820-1830 lo que está sucediendo hoy en día con las pequeñas comunidades judías en nuestra América.

23 *Ibid.* p. 147. (Antonio Smith, Carlos Díez del Ciervo, Esteban Smith Monzón. Tres Escritores Falconianos, Caracas, 1976m p.61) “Comentando con un grupo acerca de los hebreos locales, siempre tan discutidos en sus modalidades económicas y sociales”, relata el intelectual coriano Antonio José Hermoso, “expuse que Renan asevera que se puede decir de esa raza el bien que se quiere y el mal que se desee y se estará siempre en lo cierto, porque el buen judío es un ser excelente y el malo es detestable. Que parecía que se hubiesen rezagado en ellos, en grado máximo, los extremos de los sentimientos humanos”. Nos informa Hermoso que sus conceptos fueron refutados por el médico y poeta Carlos Díez del Ciervo. Este afirmó que los judíos “que habían arribado a Coro eran sefarditas, las ramas generosas que aún llevan frescas la lección del exilio y el bondadoso fondo del medio cristiano que abandonaron”.



La negativa condujo a nuevos sucesos antijudíos en Coro, esta vez de mayor gravedad”.

Se produce entonces un movimiento a la inversa y 186 judíos con 88 esclavos se vieron obligados a buscar refugio en Curazao.

Para esa fecha, de acuerdo con el especialista, no contaban con sinagogas y los rezos se efectuaban en casas particulares. “En 1910 se trajo desde Curazao un rollo de pergamino y silla de circuncidar que se colocó en la sala de oración que fue restaurada en 1997”.

Otro dato atractivo que recoge la publicación de Benshimol, es que “el camposanto que data de 1832, es el cementerio judío más antiguo de América. El terreno fue seleccionado por Joseph Curiel²⁴ en las afueras de la ciudad para el entierro de su hija de 8 años”. Es interesante, enfatiza, cómo “a través de las tumbas se puede apreciar el proceso de asimilación de los judíos de Coro: ausencia de inscripciones en letras hebreas y presencia de figuras (ángeles) sobre todo en las tumbas de niños. El cementerio fue restaurado por la Asociación Israelita de Venezuela en 1970”.

Entre otros aportes a la vida intelectual coriana, se señala la creación de “dos sociedades Alegría y Armonía²⁵, agrupaciones literarias que publicaron su propia revista. Mención especial merece el poeta Elías David Curiel²⁶, autor de la letra

24 *Ibid.* Joseph Curiel, uno de los primeros inmigrantes y padre de una grande y prominente familia, seleccionó un terreno de propiedad pública, en las afueras de la ciudad, para enterrar allí a su joven hija, Jochebed Hanna, víctima del tifus.

25 *Ibid.* p.123. El fermento literario tan notorio en la ciudad de Coro de final de siglo, se destacó no sólo por sus poetas y literatos, sino también, y principalmente, por la creación casi simultánea de dos sociedades: “Alegría” y “Armonía”, en las cuales tuvieron destacada actuación los hermanos Curiel, López Fonseca y muchos otros judíos corianos y sus descendientes no judíos.

26 Curiel, Elías David. Coro (Edo. Falcón) 09.08.1871-Coro (Edo. Falcón) 24.09.1924. Poeta, periodista y educador. Vivió casi toda la vida en su ciudad natal, de la que salió sólo en 1920 para intentar establecerse en Caracas y luego en Los Teques como profesor, regresando al poco tiempo, por no haberse podido adaptar a ninguna de esas ciudades. Cultivó la prosa, aunque fue en la creación poética donde se destacó, en un estilo que recuerda a Baudelaire y a D’Annunzio. Es el autor del himno del Estado Falcón.

del himno del estado Falcón y colaborador de *El Cojo Ilustrado*²⁷.

No menos significativo en cuanto al proceso de integración, es el hecho de que “ya entrado el siglo XX, la comunidad judía de Coro se fue extinguiendo por los matrimonios exogámicos y el consecuente abandono de la fe judía de los descendientes de estos enlaces²⁸”.

Sin embargo, esta realidad no ha sido obstáculo para que tal como se señala, los sucesores, “en su gran mayoría, conocen sus orígenes y se sienten orgullosos de su pasado judío”.

De allí que no resulte sorprendente que el 15 de mayo de 1999 se creara la Fundación del Patrimonio Cultural Hebreo Falcóniano, cuyo fin, entre otros, es preservar y proteger el acervo cultural sefardí del estado Falcón.

FIN DE UN PERIPLA

En este último capítulo del libro de Abraham Levy Benshimol *Los sefardíes, vínculo entre Curazao y Venezuela*, se pone en evidencia cómo aquellos primeros judíos sefardíes y sus descendientes se han integrado plenamente al país y han contribuido con su desarrollo desde distintas áreas del conocimiento y “en todas las esferas de la vida nacional”.

“En la segunda mitad del siglo XIX, aparte del núcleo judío establecido en Coro, los miembros de la Nación Hebrea se encontraban también en otras latitudes venezolanas: los hijos de los inmigrantes comenzaron a interesarse por las profesiones liberales”.

27 www.heriqueabril.com/elcojoilustrado.htm Su primer número data del 1 de enero de 1892 y el último tiene fecha del 1 de abril de 1915.

28 *Ibid.* p. 117. El progresivo proceso asimilatorio que vivió la comunidad judeo-coriana se vio acelerado no sólo como consecuencia del aislamiento de estos judíos, o por la ausencia de rabinos y maestros, sino también debido a que los sefarditas curazoleños compartieron desde el primer momento con el criollo venezolano el idioma, y a través de éste, una herencia cultural.



Menciona así Benshimol, nombres de entre los primeros egresados de la Universidad Central de Venezuela a mediados del siglo pasado en materia de Leyes, Farmacia y Ciencias Médicas.

Comenta igualmente, cómo los primeros fotógrafos activos de Maracaibo (Edo. Zulia) fueron judíos sefardíes y además se refiere a la labor de quienes se dedicaron al periodismo y la impresión de distintas publicaciones.

No olvida tampoco las firmas comerciales originarias de Curazao que abrieron sucursales en Coro, Maracaibo y Barcelona²⁹.

Por otra parte, dice que “en la Caracas de principio de siglo XX, ya existía un pequeño pero importante y cohesionado grupo de judíos sefardíes provenientes de Marruecos, que habían comenzado a llegar a Venezuela en 1870”.

“Como hemos visto, concluye, los vaivenes de la historia y los avatares sufridos por el pueblo judío a lo largo de su accidentada y sorprendente historia, condujeron a estos hombres emprendedores a un largo periplo que los trajo a tierras venezolanas donde, efectivamente, han dejado huella. En su mayoría hoy no profesan la fe judía, pero conocen sus orígenes y están orgullosos de ello. Actualmente una fuerte y pujante comunidad judía vive en Venezuela; sus antepasados provienen de diversos puntos del planeta y luego de varias generaciones mantienen viva la antorcha del judaísmo en esta tierra acogedora y de amplitud”.

29 Carciente, J. *La comunidad Judía en Venezuela*, publicaciones de la Biblioteca Popular Sefardí. Caracas. 1991. P. 113. En la publicación se puede leer: Es así como en Barcelona, capital del Estado Anzoátegui, en el Oriente de Venezuela, encontramos establecidos en 1844 a Abraham Henríquez Morón y a Isaac Valencia, desempeñándose este último como vice cónsul holandés en 1855 y en 1862, y asistiendo en oportunidades al cantor Moisés Salas en los oficios religiosos. Como quiera que para la época no había un cementerio judío en Barcelona, Isaac Valencia hubo de trasladarse en 1856 a St. Thomas para enterrar allí los restos de su señora.

Otros residentes de la época en Barcelona fueron Isaac Baiz y Jacob Jerusum Lindo. Isaac Baiz tuvo cuatro hijos –Jacob, David, Esther y Rebeca– nacidos en 1845, 48, 53 y 56, respectivamente. Se sabe que en 1856 Isaac Sass.o viajó desde St. Thomas para circuncidar a los hijos de Baiz y de Jerusum Lindo. Este Jesurun Lindo también actuaba como cantor durante los oficios religiosos que se mantenían entre el grupo de residentes.

Esta parte de nuestra reseña histórica sobre la **Presencia judía en Venezuela**, la desarrollaremos apoyados en el texto del profesor Jacobo Carciente *La Comunidad Judía en Venezuela*.

Comienza el escrito comentando cómo la historia de los judíos sefardíes dispersos por América Latina no ha tenido la misma investigación y difusión de aquellos que se ubicaron en Europa, África del Norte y el cercano oriente. “Han pasado desapercibidas en donde su presencia fue menos notoria. Tal es el caso de Venezuela”.

En opinión de Jacobo Carciente, por no tener la misma importancia como en otros países, “la presencia judía en Venezuela en la época colonial no ha atraído la atención de los historiadores, y lo que se ha estudiado de ella hasta ahora es poco conocido”.

Sin embargo, más adelante agrega que “la significación e importancia que tuvo en algunos momentos no pueden pasar inadvertidas, especialmente su contribución a la subsistencia de la vida en la época de la colonia”.

Asegura que “los primeros judíos llegan a Venezuela acompañados de los descubridores y conquistadores (...) y las noticias que sobre ellos se tienen son escasas y ambiguas”, apenas se conocen algunos nombres de los que vivieron en Caracas y Maracaibo entre 1642 y 1649.

Acerca de la comunidad establecida en Tucacas, afirma Carciente que “desapareció sin dejar documentos ni vestigios de su presencia, lo que induce a preguntarse si no sería esa la manera de poder sobrevivir (...) en los dominios españoles, borrando tras de sí todo rastro para no ser descubiertos ni perseguidos por la Inquisición”.

Con respecto a los judíos holandeses sostiene que “en el Caribe el gran foco de esa actividad (el comercio ilegal) se ubica en Curazao, isla que habían erigido en depósitos de mercan-



cías y pujante emporio de transacciones. Así, frente a las costas de Venezuela aparece la figura del contrabandista holandés que, si bien quebranta las leyes e intereses de la corona, contribuirá de manera notoria con el desarrollo de la colonia, abrirá las puertas de la modernidad y con sus navíos será factor importante en la divulgación de las ideas que condujeron a la emancipación e independencia de los territorios americanos”.

Luego narra: “En los comienzos del siglo XVIII, las goletas cargadas de mercaderías llegaban continuamente a las costas venezolanas”.

“La situación económica de Venezuela y la proximidad de la isla neerlandesa (impulsaban) el comercio entre Tierra Firme y Curazao y surge una serie de eventos que forman parte sustantiva de la presencia sefardí en Venezuela en este período”. Enumera entre otros: “el intento de nombrar como gobernador de Venezuela a un judío curazoleño en sustitución del español; la erección de una sinagoga en tierra firme; el empeño de una pequeña colonia judía en asentarse en Tucacas, a pesar de los ataques y la destrucción a la que se vio sometida”.

“El siglo XVIII no fue auspicioso para el establecimiento de judíos en Venezuela, pues la prohibición contra la penetración extranjera y judía dentro de la corona española era una ley vigente. Sin embargo, los judíos holandeses y los pobladores de esta tierra, mantuvieron una relación de carácter mercantil: los judíos, atraídos por el comercio podían realizarlo con el apoyo que recibían de sus correligionarios de Ámsterdam; los habitantes de esta colonia, acosados por el monopolio comercial y la escasez de productos a que los sometía la metrópoli, y disgustados por la permanente falta de productos de consumo habitual: vestidos, calzados, y hasta alimentos, tenían en esta fuente de abastecimiento la única alternativa para satisfacer las necesidades elementales y, en muchos casos, para poder subsistir. Incluso las propias autoridades designadas por la corona veían en ese comercio un medio para enriquecerse,

y resultaba ser el único respiro para mejorar la situación de penuria y abandono en que se encontraban”³⁰.

Seguidamente expone cómo, mediante ese contacto con los comerciantes holandeses se propagó la información de los acontecimientos en Europa que incidieron en las colonias.

En opinión del profesor Carciente, “sin conectarlos con esas crisis y con el interés de superar el expansionismo colonialista de Europa, no es posible entender las luchas de Simón Bolívar y otros próceres, por la separación y la autonomía de las colonias españolas en América”.

Seguidamente plantea que “en Venezuela esa revolución constó de dos proyecciones: la política y la socio económica. España había hecho todo lo posible por aislar a Venezuela y (...) sólo el intercambio a través del contrabando permitió sobrepasar las penurias y abastecer a la población. Y en ese comercio, calificado de ilícito, la participación de los judíos holandeses –cuyos vínculos y relaciones con otros centros comerciales caribeños, norteamericanos y europeos hicieron posible conducir y diseminar fácil y ampliamente los productos sacados de la provincia– fue destacada”.

“Fueron esos judíos sefardíes los que, buscando la libertad en el Nuevo Mundo, la trajeron en sus navíos, auspiciando la libertad de comercio al enfrentarse al monopolio de la época. Fueron esos judíos sefardíes, sin lugar a dudas, los que, al propulsar el comercio entre las tierras del nuevo mundo y los países europeos, se convirtieron en los más fieles ejecutores del pensamiento de Cristóbal Colón³¹ en su intento de acercar el comercio de oriente a occidente por una ruta más corta”, concluye.

30 *Ibid.* p.112. En Curazao, con una población de 1.300 a 1.500 almas a comienzo de 1730, el elemento judío constituía el segundo elemento humano de importancia, dedicándose principalmente al comercio, el seguro marítimo, la posesión de buques, etc. Barcos que hacían frecuentes escalas en La Guaira, Maracaibo, Coro, Chichiriviche, Cumaná y Margarita, en la costa venezolana, así como en los puertos de las Antillas francesas, holandesas, norteamericanos, etc.

31 *Ibid.*, p.111. Desde su nacimiento, la historia del descubrimiento del Nuevo Mundo, indica el profesor Carciente, ha estado estrechamente ligada con el pueblo judío: “la inmortal expedición de Colón fue una empresa en la cual marranos y judíos parti-



APENDICES

Consideramos oportuno y útil presentar como valioso complemento de los autores que sirvieron de apoyo a nuestra reseña histórica, trabajos de Charles Gómes Casseres, sobre el Papiamento como lengua de Curazao y sus sefardíes; R. J. Lovera De Sola, sobre la estadía del Libertador Simón Bolívar en Curazao y Blanca de Lima sobre la migración sefardita desde Curazao hacia Coro.

PAPIAMENTO, LA LENGUA DE CURAZAO Y SUS SEFARDÍES

*Charles Gómes Casseres,
traducción Abraham Levy Benshimol*

“Durante más de 200 años los sefardíes de Curazao han hablado papiamento, un lenguaje criollo, único en su género, formado de elementos tomados del español, portugués, holandés y lenguas africanas. Es más, los sefardíes contribuyeron en gran medida a la construcción de este lenguaje, hablado hoy por los 220.000 habitantes de Curazao, Aruba y Bonaire”.

Así empieza este artículo que permite conocer los orígenes y evolución del lenguaje que facilita la comunicación entre los habitantes de las islas caribeñas.

cuparon decisivamente”. El primer judío bautizado que se estableció en el mundo descubierto por Colón fue Luis de Torres. Consolidó su estadía en Cuba donde empezó a cultivar una planta conocida por los nativos: el tabaco. Este dato es conocido gracias al manuscrito conservado del Almirante cuando escribe: “El Almirante decidió enviar a dos españoles al interior del país (Cuba). Uno era Rodrigo de Jerez... y Luis, un judío bautizado que había estado al servicio del gobernador de Murcia y que sabía el hebreo, el caldeo e incluso algo de árabe”. Una multitud de marranos decidieron inmigrar a las nuevas tierras recién descubiertas a pesar del riguroso control que entonces se ejercía, incluyendo judíos portugueses que se establecieron en la isla de St. Thomas.

Lamentablemente el brazo de la Inquisición se extendió a las colonias españolas. No así en el Brasil, pues desde su descubrimiento en 1500, judíos portugueses pudieron asentar colonias que fomentaron plantaciones de caña de azúcar, tabaco, arroz y algodón. Pero en 1570, comienza también en este país, una ola inquisitorial con sus procesos y detenciones. Esa relación cambia en 1624, cuando los Países Bajos consiguen la libertad nacional y religiosa y penetran en Brasil. Posteriormente fueron expulsados por los portugueses en 1645.

Como dato curioso, de acuerdo con el autor, “el documento más antiguo que se conoce en papiamento que data de 1775, es una carta de amor escrita por un judío portugués a su amante”.

“El origen del papiamento, asegura, es motivo de candentes debates en los círculos lingüísticos. Lo que sí está claro es que sus orígenes están ligados íntimamente a la historia de las islas, en particular de Curazao”.

Gomes Casseres explica cómo la fusión de palabras de distintos idiomas “adquirió gradualmente su forma estructural; su gramática y su vocabulario, y comenzó a conocerse como papiamento. Un estudio realizado en 1953 por el más afamado lingüista curazoleño, permitió identificar el vocabulario del papiamento como derivado, aproximadamente en 33% del español/gallego, 33% del portugués, 28% del holandés y 6% de otros idiomas”. Aunque aclara que, “en honor a la verdad, hay que afirmar que la hipótesis presentada de cómo se originó el papiamento, conocido como “enfoque poligénico”, no es compartida por todos los lingüistas”, y refiere cómo algunos consideran que el papiamento surgió en las costas de África y fue el lenguaje utilizado por los traficantes de esclavos, quienes lo trajeron a la isla.

LA ESTADÍA DE SIMÓN BOLIVAR EN CURAZAO. SEPTIEMBRE 1-
OCTUBRE 16, 1812 (Y POCOS DÍAS DESPUÉS)

R. J. LOVERA DE SOLA

Complementa con sus conocimientos a los autores fundamentales de esta reseña, R. J. Lovera de Sola, crítico literario e investigador histórico.

El experto comienza explicando que el texto está estructurado en tres secciones: “La primera parte, la etapa desde el regreso de Inglaterra hasta la salida a Curazao dos años más tarde. La segunda, su estancia en la isla holandesa por aquel entonces de dominio británico y la tercera, el tiempo que vivieron sus hermanas allá en 1814”.



Bolívar vivió su primer exilio político en Curazao, cuando tenía 29 años. “Allí estuvo desde el 1º de septiembre de 1812, hasta pocos días después del 16 de octubre del mismo año”, señala Lovera de Sola, explicando que la fecha de salida hacia Cartagena, adonde llegó el 2 de noviembre, no se ha podido precisar con exactitud, pero el 16 de octubre firmó en la isla un documento relativo “al proceso seguido en los tribunales para gestionar la devolución de su equipaje y dinero en efectivo confiscado por el gobernador”.

Acerca de la estadía del Libertador en la isla, dice Lovera De Sola: “No nos explicamos por qué se sigue pensando que Bolívar llegó a Curazao deprimido, sumamente desilusionado y resuelto a trasladarse a Europa para ponerse al servicio del ejército de Wellington”.

Argumenta que “hay un prolijo conjunto de afirmaciones en los propios escritos del Libertador para rebatir la especie de Yanes”, y refiere una serie de actividades tendientes a continuar la lucha independentista. En cualquier caso, sí es un hecho que en la isla “encontró la tranquilidad y los buenos consejos de un hombre maduro como Mordechay Ricardo”.

Así mismo, señala que “durante la permanencia de dos meses en Curazao, Bolívar logró curar, gracias a Merdechay Ricardo y sus amigos curazoleños, su angustia, su interior enfermo, recobrar nuevas fuerzas y ponerse de nuevo, con hondos bríos, en aquello a lo cual había jurado dedicar su vida: la independencia de América Latina. De allí que fue en la isleta holandesa donde redactó el borrador de su primer documento público de significación, el que sería conocido como el Manifiesto de Cartagena, ya que fue publicado en esa ciudad de la Nueva Granada (...) por ello tienen razón quienes han propuesto denominar aquel papel “Manifiesto de Curazao”.

Finalmente, otra aclaratoria histórica que hace Lovera De Sola, es acerca de “una persistente tradición curazoleña, que es necesario corregir a la luz de la documentación histórica, es la relativa a la estancia de las hermanas de Simón Bolívar, María Antonia Bolívar Palacios de Clemente y Juana Bolívar Palacios de Palacios. Erróneamente se ha señalado que vivieron en Curazao junto con su hermano el mismo año 1812. En verdad esto ocurrió dos años

más tarde. Ellas fueron enviadas allí por Bolívar en 1814, huyendo del terror implantado en Venezuela por el militar español José Tomás Boves”. En Curazao también las protegió Ricardo.

ESBOZO HISTÓRICO DE LOS SEFARDITAS CORIANOS

BLANCA DE LIMA

Se ha decidido incluir este interesante y revelador artículo de la doctora e investigadora, Blanca de Lima, por sus conocimientos históricos y capacidad de síntesis.

Asegura la investigadora, que “la migración sefardita desde Curazao hacia Coro fue la primera oleada migratoria que vivió la región coriana durante el siglo XIX”.

“Curazao fue el núcleo desde el cual, en el siglo XVIII, la Compañía Holandesa de las Islas Occidentales se encargó de recorrer y comercializar a lo largo de las costas venezolanas”.

Pero De Lima se remonta a otros siglos. Sostiene que los primeros acercamientos quedaron asentados en documentos del “Coro de los siglos XVII y XVIII”. Nos habla de “un intenso contacto entre Tierra Firme y sus más inmediatas islas, que fue constantemente visitada por naves provenientes de las vecinas Antillas”

Posteriormente, el “14 de septiembre de 1800, la goleta La Fortuna llega a Puerto Cabello con 47 personas libres y 51 esclavos. Huían de la invasión inglesa a Curazao. Diversas familias dieron alojamiento a los refugiados, a sefarditas que buscaban protección”.

Por otra parte, durante esos años, los involucrados en la gesta patriótica recibieron de los curazoleños todo el apoyo logístico y financiero necesario para alcanzar su objetivo.

A partir de 1830 se establece comercio legal y se fortalecen los vínculos que se reflejan en el Censo de 1831, donde se observa que en Coro ya se había consolidado la comunidad judía, entre ellas 60 personas dedicadas al comercio.



“La tradición historiográfica centra el quehacer económico de este grupo en el comercio exportador-importador, legal o ilegal. Esto es válido para el período colonial. Ya residenciados en tierra firme, la documentación demuestra el interés de diversos sefarditas por la adquisición de propiedades, el préstamo a interés y el comercio al detal. Hacia finales del siglo XIX aparecerán las inversiones fabriles e incluso la inversión en proyectos de tipo bancario. En el plano político y de administración pública, la participación fue mucho más gradual y contada”.

“La comunidad sefardita coriana vivió, a partir del último cuarto del siglo XIX, un acelerado cambio cultural que culminó en la pérdida del patrón cultural y la asimilación al catolicismo”.

Factores de diversa índole influyeron para que gradualmente se diera “la pérdida del imaginario del grupo, traducida en la ausencia de una práctica religiosa cotidiana y consistente, pues no había rabino, el olvido de las lenguas madres y el lenguaje y tipo religioso; la desaparición de usos, costumbres y culinaria; la hibridación de la identidad personal al imponerse nombres del santoral católico, entre otros. Todo ello se visualiza en las lápidas y estatuaria del cementerio judío de Coro, que plasman con fuerza, a partir del último cuarto del siglo XIX, un llamativo sincretismo religioso asociado a la muerte de niños”.

“Debe sumarse a lo anterior, la intensa e importante participación en la masonería y el estrecho contacto con masones católicos, generando un clima de liberalismo e intelectualidad que se tradujo en uniones civiles con gentiles”.

Afirma Blanca de Lima, que “finalmente, individuos y familias –independientemente de su pasado y posicionamiento económico y social– optaron por soluciones diversas que derivaron en la atomización y dispersión de la comunidad. Los proyectos de vida resultantes del cambio cultural tuvieron como común denominador la conversión a la fe católica, la mayoría de ellos sin desconocer sus raíces”.

Se concluye reconociendo que bajo la protección de Holanda, los judíos-corianos lograron, a pesar de su reducido número, consolidarse en su patria de adopción, Curazao, y su posterior traslado a Coro, trajo consigo conocimientos progresistas para Venezuela, país en formación para el momento, y en constante inestabilidad política y socioeconómica. De igual manera, bajo un régimen tolerante, con escasos altibajos, se les permitió prácticas religiosas-rituales propias de la herencia espiritual de sus antepasados.

BIBLIOGRAFÍA

- AIZENBERG, I., (1995) *La Comunidad Judía de Coro*. Bibliografía Popular Sefardí. Caracas.
- BENSHIMOL, LEVY (2002) A. *Los sefardíes. Vínculo entre Curazao y Venezuela*. Asociación Israelita de Venezuela. Museo Sefardí de Caracas Morris e. Curiel. Caracas.
- CARCIENTE, J. (1991) *La Comunidad Judía de Venezuela*. Bibliografía Popular Sefardí. Caracas.
- Diccionario de Historia de Venezuela*. Fundación Polar. 1988.



APROXIMACIÓN A LA INDUMENTARIA COMO SÍMBOLO CULTURAL: UN RECORRIDO HISTÓRICO

MARÍA ELENA DEL VALLE MEJÍAS
manedelvalle@gmail.com

*“El vestido es el mayor de los reveladores
del funcionamiento social,
el que más habla porque es a la vez:
bien material, inversión y lenguaje”¹*

Tal como como lo anticipa el título, las siguientes líneas están planteadas como un atrevido acercamiento a la indumentaria o el vestido como práctica social, y a la vez como símbolo cultural de un momento histórico. La estructura interna que llevará este trabajo será la siguiente: primero una breve introducción; en segundo término pasaré a revisar el concepto de símbolo cultural y sus implicaciones; en tercer lugar me detendré en los aportes de algunos teóricos estudiosos de la in-

1 Coquery, N. (1998) *L'Hôtel aristocratique. Le Marché du luxe à Paris du XVIII siècle*. Paris. Publicaciones de la Sorbona.



dumentaria y las valoraciones que realizan del fenómeno y sus implicaciones, en cuarto término realizaré un paseo por algunos momentos históricos en la Edad Antigua y la Edad Media esbozando algunas de las características que la indumentaria ha tenido en esos momentos.

El traje, considerado por muchos estudiosos como un elemento banal de la sociedad occidental, refleja los procesos políticos, económicos y sociales de las diferentes civilizaciones. El traje no puede desligarse del entorno cultural al cual pertenece, porque sus formas básicas se atienen a unos cánones o normas impuestas por la cultura, en primera instancia y su uso denota sutiles valoraciones sociales que si se les observa con detenimiento nos dibuja: raza, religión, nivel social, ocupación entre otros atributos.

En este sentido Le Goff (1991) señala:

El significado social del vestido es aún mayor. Designa a cada categoría social, es un verdadero uniforme. Llevar el vestido de una condición que no sea la suya equivale a cometer el mayor pecado de ambición o de decadencia. Al pannosus, al pordiosero vestido de harapos se le desprecia p 3212.

De esta manera el vestido, la vestimenta o la indumentaria no solamente nos dice el status social al que pertenece un individuo sino además puede ser objeto de sanciones si es usado de manera indebida. En la historia, en consecuencia, no existe tópico indigno, no hay aspecto de la vida social que no merezca ser historiado. En este caso el vestido, el traje o la indumentaria (como me referiré en las próximas líneas al aspecto estudiado) es vivo trasunto de la historia.

Como producto de un tiempo específico el traje, de esta manera, no es hijo del capricho sino vivo reflejo de la estructura de la sociedad.

² Le Goff, J. (1999) *La Civilización del Occidente Medieval*. Paidós. Barcelona. España.

Al aproximarme a la indumentaria de una época específica lo primero que salta a la vista son las diferencias que caracterizan a una u otras. Nivel de desarrollo, actividades económicas, ubicación geográfica, jerarquía, filiación, en fin la indumentaria es un símbolo cultural. La indumentaria es definida como una rama de la Arqueología asociada con elementos artísticos que acompañan la aproximación a diferentes períodos históricos y en cuanto símbolo cultural, puede ser definido como todo elemento externo que vehicula significados y, a través de la imagen los hace palpables y evidentes.

Como símbolo cultural la indumentaria puede ser evidencia entonces de *rol social*³ cuando de acuerdo con sus características, dibuja funciones y comportamientos socialmente esperados de individualidades y de grupos sociales en colectivo. Por otra parte, señala el *status*⁴, entendido como nivel o posición que ocupa una persona dentro de una sociedad determinada, el cual es expresado a través de diversos indicadores entre los cuales se encuentra la indumentaria.

Un determinado *estereotipo*⁵ puede ser expresado también a través de la indumentaria. De la misma manera que una caricatura exagera o simplifica un determinado atributo, la indumentaria lo define, lo ubica dentro de un determinado grupo, sea este: cultural, político o económico.

Por lo tanto, cuando vemos a un médico, a un soldado, a un sacerdote, identificados con una indumentaria específica en cada caso, y sin que haya aclaratoria verbal, de manera automática esperamos determinadas conductas y no otras.

En este sentido Descalzo (2000) ⁶ señala:

³ Chinoy, E. (1983). *Introducción a la sociología*. Paidós. Argentina.

⁴ Espinosa, C. (1990). *Sociología*. Herder. México.

⁵ Cohen, B. (1992) *Introducción a la sociología*. McGraw-Hill. México.

⁶ Descalzo, A. (2000) *Apuntes de Moda desde la prehistoria hasta la época moderna*. Paidós. Barcelona.



La historia de la indumentaria se nos ofrece como un libro abierto en el cual podemos descubrir los más variados aspectos de nuestro pasado histórico. Es difícil precisar en qué momento el ser humano decide cubrir su cuerpo. Sin embargo, desde la más remota antigüedad, las imágenes plasmadas en las diversas manifestaciones artísticas y los restos arqueológicos que han llegado hasta nosotros nos informan que el vestido ha estado asociado al ser humano casi desde su aparición en el planeta. El acto de vestirse inmediatamente fue acompañado de la búsqueda de diferenciación, y en ella iría implícito el deseo de novedad y cambio que daría origen a ese fenómeno social que conocemos como moda p 62.

De esta manera, la indumentaria se nos presenta como un indicador, un símbolo cultural, una declaración muda que describe la evolución del hombre sobre la tierra. No sería conveniente ni aportaría ninguna aproximación a este tópico el no revisar previamente algunos teóricos que se han dedicado al estudio de este aspecto. En las líneas que siguen describiré brevemente algunos de los aportes de los investigadores en el área.

ESTUDIOSOS DE LA INDUMENTARIA.

*“La ropa es inevitable,
es nada menos que el mobiliario
de la mente hecho visible”⁷*

Ya para 1839, Balzac afirmaba que para una mujer el vestido es una manifestación de los pensamientos más íntimos, es su lenguaje, es un símbolo. En esta aproximación, la indumentaria se presenta no sólo como la explicación de una sociedad, sino que también está revestida de un carácter fronterizo, ya

7 Laver, J. (1989). *Style in costume*. London.

que muestra no sólo lo social, sino que ha de estudiarse en un terreno intermedio entre el cuerpo y lo exterior que participa en la construcción del individuo.

Desde la perspectiva de la semiótica, la indumentaria es estudiada por Barthes⁸ (1978) quien la valora como un sistema de signos. En su obra *La Enfermedad del vestido* analiza en concreto la indumentaria teatral deconstruyendo el entramado de significados que en las representaciones de este género pueden encontrarse. Alison Lurie⁹ (1992) en su obra *El lenguaje de la moda* agrega que “si la indumentaria es una lengua debe tener un vocabulario, una gramática como el resto de las lenguas.

De la misma manera, como ocurre con el habla humana, no hay una sola lengua sino muchas: unas muy relacionadas entre sí, y otras casi únicas. Dentro de cada lengua de la indumentaria hay muchos dialectos y acentos distintos, algunos casi ininteligibles para los miembros de la cultura oficial”. Y es que con el atuendo cada individuo encuentra su forma de expresión y emplea variaciones personales de tono y significado.

Entwistle (2000) señala que el carácter mestizo de la indumentaria es el que interesa aquí, porque permite entender tanto al que lo lleva como al entorno que lo exige o lo condiciona para que lo vista. Ríos¹⁰ (2009) señala en este sentido, que la ropa, como tantas otras cosas, pero no en menor medida, construye, crea imagen, y las imágenes nunca son inocentes, hasta tal punto que con ellas se legislan moralidades, por eso los bienpensantes alzarán su voz crítica cuando la moda pueda agrietar aquellos principios considerados inalterables para definir, por ejemplo, a la mujer honesta.

8 Barthes, R. (1978) *La Enfermedad del vestido*. Barcelona. España.

9 Alison, L. (1992) *El Lenguaje de la Moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós. Barcelona. España.

10 Ríos, R. (2009) “Vestidas para Dios, vestidas para el diablo”. Actas del curso: Folklore, literatura e indumentaria. Valencia. España.



Roche¹¹ (1999) señala que el vestido es un hecho social global a partir del cual puede comprenderse la realidad social. Plantea además que la indumentaria debe verse como un hábito, concepto que también desarrolla Bourdieu¹² (1994), definiendo la indumentaria como estructuras mentales determinadas por las condiciones de existencia, de las cuales resultan prácticas que a su vez dan lugar a estilos de vida.

En este particular agregan los teóricos mencionados que la indumentaria es formadora de prácticas sociales, crea consumo y sensibilidades específicas que incluyen usos, jerarquías y modas. Puede a su vez poner en evidencia patrones de consumo, nivel social, poder adquisitivo así como también diferenciaciones de género, rol y papeles sociales.

Inclusive, disponibilidad sexual, en este sentido describe el Libro de Actas de Valencia en 1383:

*“alguna hembra pecadora pública no goce en presumir de andar por la ciudad abrigada con manto, mantilla o algún otro abrigo, sino solamente con una toalla a manera de abrigo, ni tampoco goce o presumesca andar por la Ciudad sin dicha toalla. Así mismo, que ninguna hembra ose vestir o portar alguna orlada, armiño con perlas, ni seda. [...]”*¹³

La idea era marcar simbólicamente a las prostitutas para que sólo por su vestimenta quedaran en evidencia. De esta manera se nos presenta la indumentaria como mecanismo de marginación de diferentes prácticas sociales, modos de ver y ser vistos.

11 Roche, D. (1999) “La Cultura material a través de la historia de la indumentaria”. En Gurtar Hlra. *Historiografía francesa, corrientes temáticas y metodología reciente*. Piados. Barcelona. España

12 Bourdieu, P. (1994) *Raisons pratiques*. Seuil, pág. 164.

13 Consejo de Valencia. Libro de Actas. Num 17 del año de 1385. En: Carboneres, M. “Picaronas y Alcahuetas. Apuntes para la historia de la prostitución”. Valencia. España.

LA INDUMENTARIA EN LA EDAD ANTIGUA

Michavila¹⁴ (2007) señala:

Las grandes civilizaciones antiguas surgieron alrededor de los valles fértiles de los ríos Éufrates, Nilo e Indo; todas ellas regiones tropicales, donde la protección contra el frío no pudo haber sido la razón principal para vestirse. Las necesidades materiales y el sentimiento moral fueron sin duda unas de las principales causas que motivaron en el hombre la obligación de cubrir su desnudez, pues su desnudez hacía que se sintiera uno de los seres más desgraciados de la creación. Todo lo contrario sucede con la mayor parte de los animales, cuyos cuerpos están cubiertos por una envoltura protectora (plumas, conchas, vello, pieles, etc.) que se adapta maravillosamente a las exigencias de su vida. Los coleópteros y los crustáceos protegidos por sólidas corazas, sobriamente articuladas; los peces y los reptiles armados de escamas defensivas; los pájaros vestidos de ricos plumajes y, finalmente, los mamíferos con sus correspondientes pieles (p 67).

Los primeros testimonios del traje, en el caso de la Península Ibérica, por ejemplo, se remontan al Paleolítico y se encuentran en las pinturas rupestres de la cueva de Cogull, en Lérida. En esta imagen se observa mujeres vestidas con pampanillas¹⁵ de pieles; luego aparecen en el Neolítico restos de adornos (collares y brazaletes de piedra, concha o hueso) y los primeros testimonios de tejidos, tanto en el Neolítico como en la Edad del Bronce.

Todos ellos, pampanillas, collares y brazaletes de piedra denotan jerarquía social, roles y papeles desempeñados, así como también el nivel de desarrollo tecnológico. La pampanilla de-

14 Michavila, A. (2007) “El Lenguaje del vestido”. Trabajo de grado. Universitat de Jaume. España.

15 Taparrabos de tela o de cualquier otra cosa usado por los hombres y mujeres en la prehistoria.





Fuente en línea: Educarex .

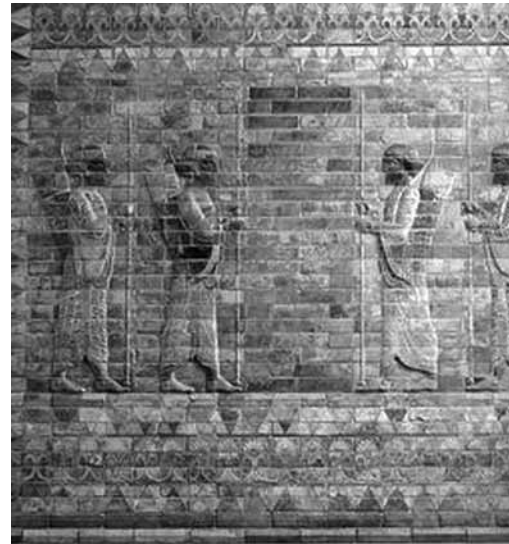
nota el perfeccionamiento en la técnica de la caza, el despellejamiento y posterior tratamiento de la piel del animal, así como también el uso de la aguja que permitía la unión de diferentes trozos de piel.

En este sentido agrega Michavila, (2007) que se ha encontrado gran cantidad de estas agujas hechas con marfil de mamut, huesos de reno y colmillos de focas en las cuevas paleolíticas donde fueron depositadas hace 40.000 años. Algunas son muy pequeñas y de una exquisita artesanía. Este invento permitió coser unas pieles con otras y hacerlas ajustadas al cuerpo, perfeccionamiento de técnicas que definen este período histórico.

El arte textil es una de las actividades que evidencia el desarrollo tecnológico de este periodo, ya en el paleolítico, 20.000 años antes de Cristo, se dejan restos que nos hablan del desarrollo de la vestimenta como práctica y signo cultural. Las agujas ya mencionadas, los botones y elementos decorativos dan claro testimonio de que la indumentaria era práctica social establecida. A finales de la Edad de piedra se encuentra pruebas de telares, constituidos sencillamente por una rama de árbol horizontal a la que se sujetan fibras, haciendo urdimbre que se tensaba con piedras en el otro extremo.

Mientras más elaborada es la pieza, menos miembros de la horda la utilizan, con lo cual se pone de manifiesto que existía diferenciación en el uso de la prenda.

En Egipto más concretamente, los historiadores señalan que el lino se cultivaba desde el quinto milenio antes de Cristo y es sabido también que su uso era casi exclusivo, aunque se conoce que la lana también fue desarrollada en el Egipto faraónico. Del oriente antiguo encontramos El Friso de los Arqueros, una imagen clara del desarrollo de la indumentaria como práctica distintiva y signo cultural, procedente del Palacio de Artajerjes en Susa¹⁶, año 359 a.c. aproximadamente, donde puede apreciarse la diferencia en la vestimenta, el detalle en las telas, los dibujos y grabados, diferencias éstas que señalan jerarquías y funciones sociales.



Fuente en línea: Enciclopedia libre Universal en Español.

¹⁶ Fundada hacia el año 4000 a.C., Susa fue en su momento una de las ciudades más importantes del mundo. Entre el 3300 y el 3000 fue capital del reino de Elam, elegida por su privilegiada situación en una llanura bien regada por la cuenca del río Karun. Entre 2800 y 2375 a.C. fue controlada por los sumerios, lo que permitió a los elamitas adoptar la escritura cuneiforme. Hacia 2250 fue sometida por los reyes de Akkad y, hacia 2050, por los gobernantes de la III Dinastía de Ur. El rey elamita Shuruk Najunte (1208-1171 a.C.) atacó y saqueó Babilonia, donde robó el Código de Hammurabi, entre otros trofeos de guerra.



Los arqueros reales conformaban el componente más poderoso del ejército persa, eran llamados “los inmortales” y sólo ellos podían vestir adornados de esta manera.

En relación con Egipto González (1996)¹⁷ señala que:

...la desnudez era la apariencia con que los fieles debían presentarse ante la divinidad. Sin embargo, con el paso del tiempo, dicha desnudez pasó a convertirse en signo de baja condición social. Es muy posible que este cambio de postura se produjera al tiempo que en la esfera de las clases pudientes se generalizaba el uso de las vestiduras y atuendos como símbolos diferenciadores y de rango personal, elegidos por gusto y competitividad de realce frente a las clases trabajadoras e, incluso, frente a los enemigos, propios o extranjeros, a los que se enfrentaban. Por lo tanto, durante este período ya sólo se representaron desnudos a los niños, a los esclavos y a los prisioneros. En virtud de esta exigida diferenciación social, una familia de alcurnia no permitía que las efigies de sus muertos aparecieran desnudas, por temor a que perdieran los signos de identidad propios de su casta y pudieran correr el riesgo de que los dioses los tomaran por gentes de baja condición. Debían, por lo tanto, presentarse en el «más allá» con sus mejores atavíos (p 34).

De esta manera, los atavíos inclusive reflejan la debida cortesía y respeto que debe anteceder al encuentro con los dioses. Cleopatra, reseña Plinio el viejo, usaba indumentarias exclusivas que precisamente dejaban claro a través de un discurso no verbal su jerarquía y la clara brecha que había entre ella y el resto de sus coetáneos. Su tela preferida era la seda de Cos; el mencionado historiador señala que esta seda era usada por Cleopatra para realzar su figura y que era de uso

17 González, P. (1996) “El vestido y la cosmética en el Antiguo Egipto”. Revista *Espacio, tiempo y forma*. Serie II. Historia Antigua. Universidad Complutense de Madrid. España.

exclusivo de las cortesanas de Grecia y Roma, incluyendo en algunos casos puntuales y costosísimos hilos de oro.

En la dinastía Zhou (1066 a.n.e.-711a.n.e.), China tenía un completo sistema de vestimentas y atavíos. Desde la dinastía Zhou hasta la eliminación de la sociedad feudal en China, los emperadores, las emperatrices, las concubinas imperiales, los príncipes, las princesas, los funcionarios y la gente común fueron identificados por sus diferentes vestidos y atavíos. En el caso de China hablamos de más de 56 etnias diferentes, lo que deriva también en una variedad de indumentarias alusivas a cada grupo social.

La gente solía llevar vestimentas y atavíos especiales de acuerdo con la etnia a la que pertenecía, en las importantes actividades como fiestas, nupcias, actos religiosos y funerales. De esta manera, en la cultura China, la indumentaria no sólo deja explícitas las valoraciones ya explicadas en líneas previas, sino también todas las mencionadas. Los cambios de las vestimentas y atavíos reflejan, en consecuencia, la vida económica, la creencia religiosa, el concepto del mundo, la ideología, el valor estético, los hábitos, costumbres y la trayectoria de desarrollo de un grupo humano.

Nótese como afirma Puiggari¹⁸ (2003) que el traje es romano con los romanos, godo con los godos, chinesco con los chinos, porque de alguna manera el traje los completa, los resume, y en cierta medida encapsula el arte y la cultura que lo ha generado.

En relación con los egipcios, apunta Puiggari¹⁹ (2003), un delantalillo cruzado entre piernas bastaba a las numerosas clases populares y la vestimenta en general estaba regulada por la casta e influido por el dogma y el rito.

Las personas más pudientes usaban esta especie de delantal que crecía en forma de falda larga, hasta por debajo de la ro-

18 Puiggari, J. (2003) *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Biblioteca Virtual Universal. España.

19 *Ibid* 67.





dilla, siendo una prenda ostentosa realzada con múltiples adornos. La túnica por su parte era usada de manera indistinta por ambos sexos, constaba de dos piezas amplias amarradas en los hombros por las puntas. Las mujeres complementaban su apariencia con un juboncillo²⁰, casi siempre de colores muy llamativos, y sobre éste otra túnica de lino muy fino sin mangas. Las damas de cierto nivel social gastaban muchísimo en sarcillos, alhajas, diademas, amuletos, siendo la flor de loto la imagen más repetida junto con el buitre y el escarabajo.

Los fenicios por su parte hacían gala de estilos más variados y prolijos, surtidos por otros países; su vestimenta era más exótica debido al constante contacto con viajeros de otras latitudes. Los persas, según Jenofonte²¹ vivieron y vistieron con muchísima parsimonia. Usaban, según el historiador, el conocido *anaxárides*²². Tanto en esta cultura como en las ya descritas, cada estrato social estaba definido por la vestimenta. Los *guerreros* son un caso particular: los cinturones eran el lugar para la colocación de las armas, y en algunos casos las largas cabezleras también eran signo distintivo.

20 Diminutivo de “jubón”, un tipo de prenda de vestir parecido a una chaqueta, diseñado para cubrir la parte superior del cuerpo.

21 Jenofonte, *Anábasís*. Libro I. Antología IES. Avempace. Zaragoza. España.

22 *Anaxárides* o calza, un sayo cruzado, con cinturón, de manga justa, y un gorro o pileo algo bombado, echado adelante, con guarda-papo

Por último, una breve reseña sobre los griegos:

La túnica estaba compuesta por dos piezas de tela atadas por un extremo; en el caso de los hombres dejan al descubierto los hombros. Larga y cubriendo los brazos en el caso de las mujeres y a la altura de las rodillas en el caso de los hombres. Las mujeres no podían dejar ver sus senos y en el caso de las más osadas se permitía enseñar la entrepierna por una abertura lateral. En el caso de los griegos, como también en el de los romanos, las vestimentas buscan destacar la belleza del cuerpo sin mayores disimulos.

En este particular, Michavilla²³ (2007) señala que el traje griego se caracterizó por carecer de forma específica. Los trajes consistían en rectángulos de tela de tamaño variable que se enrollaban o colgaban del cuerpo sin cortar la tela. Había obviamente una gran variedad en la forma de ponérselos pero las características básicas permanecieron inalterables.

Continúa Michavilla²⁴ (2007) señalando que desde el siglo XII hasta el siglo I a. de C. hombres y mujeres llevaron una túnica llamada *chiton*²⁵; la de los hombres llegaba hasta la rodilla y la de las mujeres hasta los tobillos. En el *gimnasium* hombres y mujeres hacían ejercicios totalmente desnudos, precisamente ese es el significado del término *gimnasium*.

Para los griegos la desnudez no era algo vergonzoso. Los romanos tomaron una prenda de los etruscos: la toga. La toga era la prenda de las clases altas que requería una considerable destreza para enrollarla alrededor del cuerpo y, además, hacía imposible cualquier tipo de actividad física. La toga de luto era de color oscuro y se llevaba a veces sobre la cabeza, al igual que en ciertas ceremonias religiosas (p. 78).

23 Michavilla, A. (2007) “El Lenguaje del vestido”. Trabajo de grado. Universitat de Jaume. España.

24 *Ibid.* p 56.

25 El *chitón* era una especie de blusa larga, sin mangas, recogida en la cintura por medio de un cinturón, que llegaba sin embargo a la rodilla y muy a menudo a los pies.



Michavilla ²⁶ (2007) reseña que a partir del año 100 d. de C. la toga empezó a hacerse más pequeña hasta convertirse en el *pallium*²⁷ y luego en una simple banda de tela, la estola. El traje femenino era al principio muy parecido al masculino, excepto en una prenda, el *strophium*²⁸, una especie de corsé blando.



En este sentido, acota Descalzo ²⁹ (2006)

A diferencia de los griegos los romanos llevaron prendas interiores. De forma similar a la túnica, la prenda interior confeccionada en lino recibió el nombre de subucula, y licium, una especie de taparrabos que se anudaba alrededor de la cintura. La

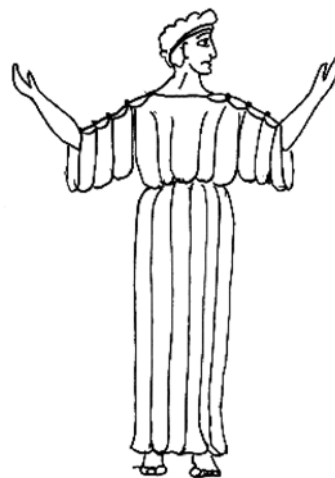
²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²⁷ El *pallium* (dim: *palliolum*) era el manto romano que fue llevado tanto por hombres como por mujeres (en este caso *Palla*). Se trataba de una pieza rectangular.

²⁸ Banda de lino de diseño rectangular que se cruzaba sobre el busto para sujetarlo.

²⁹ Descalzo, A. (2000). *Apuntes de Moda desde la prehistoria hasta la época moderna*. Paidós, Barcelona.

prenda típicamente romana fue la toga, que, de hecho, solamente la podían utilizar aquellos que tenían la categoría de ciudadanos romanos. Consistía en una gran pieza de lana blanca cortada en forma semicircular. Su gran tamaño dificultaba su colocación, y había que ser muy hábil para ponérsela, o por el contrario contar con la ayuda de un sirviente (p. 87).



Fuente en línea:

Izquierda: De lo urbano a lo mundano.

Derecha: Historia del Vestido.

LA INDUMENTARIA EN LA EDAD MEDIA.

El rasgo más llamativo y característico de la indumentaria de la realeza y de la nobleza de la Edad Media es el parecido entre la masculina y la femenina. Los vestidos eran prácticamente idénticos, exceptuando la diferencia del tocado femenino, realizado con una enorme laboriosidad y que resaltaba la belleza de las damas. De esta manera la vestimenta de los hombres de alta alcurnia estaba compuesta por un birrete³⁰, un manto semejante al utilizado por las mujeres, una soya³¹, un pelote y las calzas.

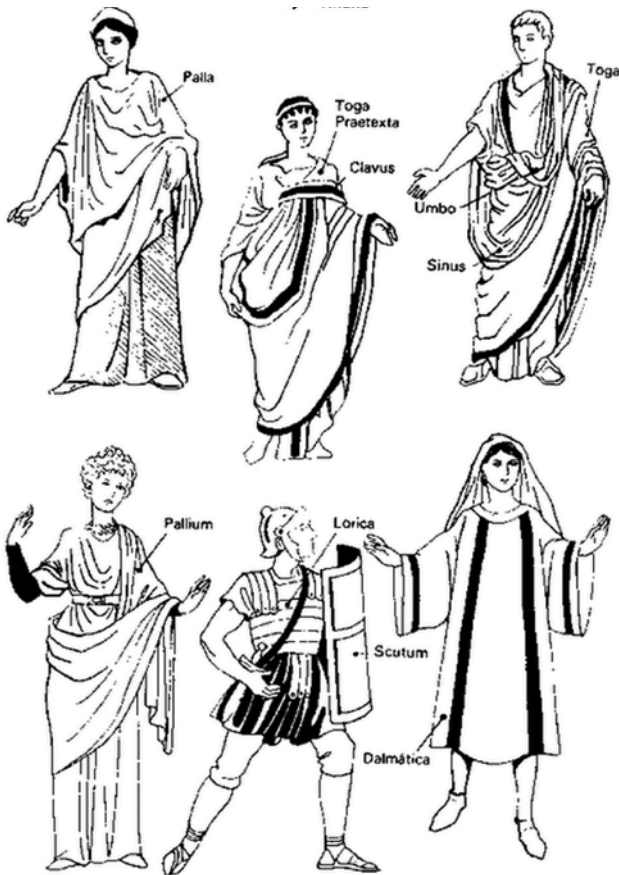
³⁰ Birrete es la traducción de la voz italiana *berretto*, que a su vez está emparentada con la palabra latina *birrus* y el griego *pyrròs*, ambas con el significado de *rojo* (pues a los esbirros se les identificaba por el color rojo de la capa que les servía de uniforme).

³¹ Camisa de tela fina.



En la Edad media las mujeres colocaban en sus cabellos cintas entrelazadas, plumas o flores; sin embargo, prefirieron el alto bicornio³² con velos que colgaban desde la parte superior y llegaban hasta los hombros. El traje medieval masculino incluía una amplia capucha que caía sobre la espalda, que en el 1300 se sustituyó por una especie de birrete estrecho en la frente y provisto de una cola que colgaba a derecha o a izquierda, según la clase social o el partido a que pertenecía quien lo llevaba.

Fuente en línea: Mucho sobre Roma.



32 El bicornio o sombrero de dos picos es un sombrero que, en origen, tenía alas anchas recogidas hacia arriba.

La iglesia en este período tenía una gran influencia y, como abades y abadesas, clérigos y arzobispos, se comportaban como señores feudales, estaban en consejos y ejercían su influencia en todos los sentidos y casi todas las esferas de la sociedad. De esta manera, los nobles vestían ropas sencillas, con colores igualmente pardos, pero con ribetes de seda negra, con estampados muy humildes y poco escandalosos. Los nobles eran los que llevaban los tejidos más duros y cueros más trabajados, pero todos ellos con la austeridad que les caracterizaba.

Las mujeres pertenecientes a la nobleza usaban tocados en sus cabellos constituidos por perlas y oro. Los hombres llevaban jubones³³ de largos diferentes, de acuerdo con el oficio, la edad y unas calzas o mallas en las piernas. En algunos casos la vestimenta se complementaba con una sobrevesta³⁴ que podía ser de terciopelo o cuero de algún animal, según el gusto.

Los vestidos de las mujeres del pueblo imitaban burdamente el vestido de la clase noble, pero lo diferenciaba el largo; en este caso sólo pasaba por una cuarta debajo de la rodilla. La razón por la cual tenía este largo era que dichas féminas requerían prendas cómodas que permitieran realizar su faena sin complicaciones.

En este sentido, acota Descalzo³⁵ (2007)

En el siglo XIV se produce un suceso de gran trascendencia: la población europea queda reducida a un tercio por la peste de 1348. Esto afectó a la sociedad y a la moda, y, entre las múltiples respuestas humanas ante tan demoledor suceso, se dio mayor importancia al vestido, especialmente por parte de los más poderosos.

33 El jubón es una prenda rígida que cubría desde los hombros hasta la cintura y que estuvo en boga en España en los siglos XV, XVI y XVII hasta que las túnicas más largas o con vuelos de haldas y las casacas de influencia francesa se hicieron más populares.

34 También llamada Las sobrevestas o cota de armas. Comienzan a surgir a finales del XII y se popularizan en el XIII. En España sería más correcto hablar de pellote que sobrevesta (o surcote, en franco). Se ceñían mediante un cinturón o mediante el talabarte, del que pendía la vaina de la espada.

35 Descalzo, A. (2000). *Apuntes de Moda desde la prehistoria hasta la época moderna*. Paidós. Barcelona.



En el siglo XIV el difícil arte de la sastrería está prácticamente conquistado. Personas especializadas en el corte y la confección de los vestidos daban respuesta a una clientela que demandaba las complicadas hechuras que surgieron en el siglo XIV. Si durante las primeras décadas del siglo la moda siguió manteniendo los mismos vestidos, con ligeras variaciones estructurales, que en el siglo anterior, en la segunda mitad del XIV se produjo un cambio radical. La aparición de prendas cortas, como fueron el jubón y la jaqueta, determinaron la diferenciación definitiva entre la indumentaria femenina y la masculina. Ambas prendas, de difícil ejecución y corte, estaban diseñadas con la finalidad de modelar el cuerpo, siguiendo los dictados estéticos del momento (p. 89).

Como puede apreciarse, la Edad Media no es la excepción para la valoración como signo cultural de la indumentaria. Es clara en la descripción del mencionado autor la valoración cultural, económica, sexual, de oficio, que posee el vestido.

La evolución del traje medieval es compleja, pues, según nos explica Georges Matoré (1985)³⁶, los fenómenos relativos a lo que se denomina vestimenta evolucionan hasta el siglo XIV de una forma lenta. El traje de ambos sexos no se diferenciaba de forma muy radical, aunque existan trajes exclusivamente femeninos y masculinos. La vestimenta de hombres y mujeres seguía componiéndose, como en épocas anteriores, de tres partes: una prenda de debajo, una prenda de encima y un sobretodo. Con la particularidad de que ya a partir del año 1100, el traje masculino se alargaría como el de la mujer. Para compensar esta *feminización* de la moda, los hombres se dejan crecer la barba (p. 89).

36 Matoré, G. (1985): *Le vocabulaire et la société médiévale*. Paris: PUF.

Fuente en línea: Museo del traje. Dentro de Investigación del Patrimonio etnológico.



La camisa afirma López (1997³⁷) era una prenda muy común usada por todos los estratos sociales sin mayores diferencias. Nótese que la chemise era usada sin distinción, inclusive por los ladrones como lo describe el siguiente texto:

Sa chernise avoir despoillie, Sor son chief la misroure blanche. (T. IV, p. IOS, vv. 352-353) Su camisa toda blanca se había quitado, y la puso sobre su cabeza (p. 56).

Al principio su tejido era de lana, pero progresivamente este varió dependiendo de la posición social. Quedando más tarde para el uso exclusivo de monjes y pobres. La chemise masculina, era corta, llegaba sólo a la mitad del muslo. La camisa a usar por la mujer era mucho más larga, debía por norma social llegar hasta los tobillos. Las *Braies*, era una prenda de exclusividad masculina. Estos calzones podían ser de tela y tenían la forma del pantalón actual.

REFLEXIONES FINALES

Luego de esta breve aproximación a la vestimenta como signo cultural, podemos afirmar con suficientes evidencias que a lo largo de la historia de la humanidad, el vestido ha servido y sirve de elemento diferenciador fundamental del hombre dentro de su cultura. En este sentido, me parecen fascinantes las variaciones que, dependiendo del sexo, la geografía, la profesión, la categoría social, puede tener la indumentaria. Luego de haber realizado esta aproximación a vuelo de pájaro por estos dos grandes momentos de la historia, quedo “enganchada” de este objeto de estudio que es a veces banalizado y subestimado.

37 López, J. (1997). *Tejidos y prendas más comunes en los tiempos medievales*. Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. España.



Fuente en línea: El vestidor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALISON, L. (1992) *El Lenguaje de la Moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós. Barcelona. España.
- BARTHES, R. (1978) *La Enfermedad del vestido*. Barcelona. España.
- BOURDIEU, P. (1994) *Raisons pratiques*. Seuil, pág. 164.
- CHINOY, E. (1983). *Introducción a la sociología*. Paidós. Argentina.
- COHEN, B. (1992) *Introducción a la sociología*. McGraw-Hill. México.
- CONSEJO DE VALENCIA. Libro de Actas. No. 17 del año de 1385. En: Carboneres, M. “Picaronas y Alcahuetas. Apuntes para la historia de la prostitución”. Valencia. España.
- COQUERY, N. (1998) *L'Hôtel aristocratique. Le Marché du luxe à Paris au XVIII siècle*. París. Publicaciones de la Sorbona.
- DESCALZO, A. (2000) *Apuntes de Moda desde la prehistoria hasta la época moderna*. Paidós. Barcelona.
- ESPINOSA, C. (1990). *Sociología*. Herder. México.
- GONZÁLEZ, P. (1996) “El vestido y la cosmética en el Antiguo Egipto”. *Revista Espacio, tiempo y forma*. Serie II. Historia Antigua. Universidad Complutense de Madrid. España.
- JENOFONTE, *Anábasis*. Libro I. Antología IES. Avempace. Zaragoza. España.
- LAVER, J. (1989). *Style in costume*. London.
- LE GOFF, J. (1999) *La Civilización del Occidente Medieval*. Paidós. Barcelona. España.
- LÓPEZ, J. (1997). *Tejidos y prendas más comunes en los tiempos medievales*. Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. España.
- MATORÉ, G. (1985). *Le vocabulaire et la société médiévale*. París: PUF
- MICHAVILLA, A. (2007) “El Lenguaje del vestido”. Trabajo de grado. Universitat de Jaume. España.
- RÍOS, R. (2009) “Vestidas para Dios, vestidas para el diablo”. Actas del curso: Folklore, literatura e indumentaria. Valencia. España.
- ROCHE, D. (1999). “La Cultura material a través de la historia de la indumentaria”. En Gurtar Hira. *Historiografía francesa, corrientes temáticas y metodología reciente*. Paidós. Barcelona. España.



JOHN CAGE, EL SONIDO Y EL SILENCIO

DAVID DE LOS REYES

INTRODUCCIÓN

*“En arte todos los estilos son buenos, menos el fastidioso”
Voltaire*

El compositor y artista norteamericano John Milton Cage (1912-1992) fue uno de los creadores más originales y relevantes del arte de vanguardia del siglo XX. Su obra muestra tal consistencia que puede considerarse, con razón, como uno de los maestros del vanguardismo irracionalista de ese siglo. Cuestionó la música en sus principios más fundamentales, a través de sus obras experimentales. En opinión de Enrico Fubini, *aun cuando Cage se exprese a veces paradójicamente, las actitudes que adopta son siempre bastante esclarecedoras y nos permiten comprender fácilmente cómo el personaje que él encarna, sus escritos y su música son realmente ejemplares* (Fubini, 1994, p. 144).



Estudió con los compositores norteamericanos Henry Cowell, gran experimentador de sonidos e inventor de instrumentos, y Adolph Weiss, también con el austriaco Arnold Schönberg, además de piano con Richard Buhling. Estuvo influenciado en su juventud tanto por la música de Bali y Java como por la obra del compositor francés Edgar Varèse¹ y por los postulados estéticos y obra de su amigo Marcel Duchamp. De la misma manera fue atraído por la cultura oriental e hizo estudios de filosofía Zen², con el maestro Daietzu Suzuki, durante tres años –entre 1949 y 1951– en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Columbia. Asimismo, entre los artistas que lo inspiraron para su obra y durante su vida se encuentran: Eric Satie, James Joyce, Henry Thoreau y Gertrude Stein. Su formación estuvo más encaminada por las ideas que podían despertar ciertas personalidades que por las instituciones que las albergaban. Si se quisiera encontrar un predecesor norteamericano habría que mirar al ecléctico radical compositor Charles Ives.

1 Sin embargo se podría advertir lo siguiente: “Se quiere considerar a Cage como un legítimo heredero de Edgar Varèse, es decir, el compositor que ha explorado más que ninguno el ruido y el sonido liberado de los esquemas de composición del pasado, sujeto solamente por un acentuado gusto en la materia, en el elemento acústico en sí”. Cage, a diferencia de Varèse, realiza un intento más irónico y negador; es mucho menos *positivamente* experimental. Posee una dimensión estética irónico destructiva. (Ver: *op. cit.* p.96/7). También tenemos, por otro lado, la opinión de Juan Carlos Paz al respecto: en el terreno de los sonidos no temperados, Edgar Varèse en la integralidad de una vasta labor cumplida, y John Cage en su etapa como experimentador, pueden integrar dignamente el pequeño grupo de extraordinarios valores que llegaron a cumplir, en una proporción no superada, el programa de ambición estilística y de anulación de elementos parásitos que fue la nueva objetividad. Esta posición de extrema izquierda dentro de la música, por su actitud de prescindir de valores musicales estrictamente condicionados al sistema temperado, los situó al mismo tiempo en la más radical vanguardia que puede ser nombrada como purista, pues el programa de la nueva objetividad musical lo cumplieron a la cabalidad. “La etapa de la *bruitorganisé* comienza con el manifiesto futurista, y más concretamente con la demostración práctica del *entona rumori* de Luigi Russolo, quien entendía que el sonido puro es monótono y no suscita ninguna emoción, mientras el maquinismo, crea infinitud de ruidos aprovechables musicalmente. Entre los puristas extremos de este movimiento actuaron luego, con igual holgura y maestría que desenfado, Henry Cowell, John Cage, Henry Brant, Johanna M. Beyer, Ray Green y otros que esporádicamente se unieron al movimiento purista: Geral Strang, Lou Harrison, Harrison Kerr, William Russell” y otros compositores como el mexicano José Pomar y el cubano Amadeo Roldan. (Ver: Paz, 1955, p.236).

2 Además del estudio del budismo Zen, encontramos en sus composiciones la influencia del oportunismo técnico chino del libro sagrado I-Ching –del cual se hablará más adelante– y del misticismo de Meister Eckhardt.

Cage fue reiteradamente criticado por sus ideas personales sobre la política, bien de reaccionario, bien de revolucionario o de anarquista. Aunque no por ello dejó frenar su emoción creadora a cambio de las calificaciones críticas que desplegaron respecto a su actitud ante la vida y el arte; para ello tenía las armas de la ironía y la provocación artística. Sus influencias intelectuales más cercanas, respecto al arte, la tecnología, la sociedad y la creación surgen de sus amigos canadienses Marshall McLuhan y Buckminster Fuller.

Propuso una actitud anarquista y artística capaz de ser practicada y que no se quedara en mera teoría. La diferencia entre ese anarquismo factible con el impracticable es que este último siempre suscita la intervención de la policía. Para Cage, el sentido de “orden” se centra en la idea de llegar a una sociedad en que cada uno pueda hacer cualquier cosa y donde la organización gire en torno a las utilidades posibles para el bien de esa sociedad: organizar una *red de utilidades*. Además de contemplar que cada individuo tenga lo necesario para vivir y crear, sin verse en la situación en que los demás puedan privarle de algún elemento vital. Nuestra “ordenada” sociedad rechazaría esto de plano.

Cage puede ser catalogado como profeta y maestro, *enfant terrible* de la música contemporánea. Supo asumir con rigor la ruptura sistemática con el nexo lingüístico semántico musical tradicional. Ello gracias al uso de los ruidos, de los sonidos electrónicos y concretos, de instrumentos tradicionales –usados fuera del contexto habitual, surgidos del escándalo intencionado, de la acción o del gesto provocador y profanador. Mantuvo una aspiración hacia la construcción de un nuevo mundo sonoro, siendo consecuente con el programa de Weber: la *serialización integral* de todos los posibles parámetros sonoros, la búsqueda de una *melodía de timbres*.

Respecto de su arte musical, reexaminó el sonido y sus usos junto a todos los convencionalismos impuestos sobre la música occidental. Igualmente, se preocupó por la música en relación con los modos de oír. Su obra era la creación de un cuidadoso desorden lógico: la no intencionalidad o indeterminación como elemento constitutivo en sus obras, así como



John Cage



la utilización de la experiencia personal sin importar el tema concreto. Asimismo, partir de un material intencionalmente escogido y transformarlo en no intencional; lo que significa acercarse a la vida como un segmento temporal que interesa, esencialmente, por su no intencionalidad.

Es la concepción de un artista como *vidente/oyente* dentro de su medioambiente, que contribuye con la vida cultural, mostrándonos conexiones donde ni siquiera habíamos soñado que existían. El interés por incrementar e intensificar nuestra capacidad perceptiva del mundo material real: de las cosas que vemos y oímos, gustamos y tocamos. Más que desarrollar juicios de valor destructivos para los intereses particulares, prefería mostrar una intensa curiosidad y conciencia por las obras; el arte no sólo como disfrute sino como uso: la significación no está sólo en la comprensión sino, sobre todo, en el uso que le damos a las cosas.

Su interés se concentró en abrir la atención estética de nuestros oídos al sonido en general, en enseñarnos a escuchar el tiempo no estructurado en el que cada evento obtiene su propia pauta individual, única e irreplicable dentro del segmento temporal que no es perceptible de una manera inmediata. Consciente de que todo compositor esculpe el tiempo dándole forma y peso, sus elementos seleccionados nos dan una audición de un fluir más aprisa o pausado de su combinatoria sonora que se

impone en tanto escuchamos. La música nos habita con su propio tiempo como un espíritu independiente al nuestro.

Por ello se puede decir que el uso particular del tiempo será uno de los elementos determinantes de su música. Su peculiar utilización lo lleva a constituir la medida radical de su concepción musical. Como se ha expuesto, sus obras están *desestructuradas* intencionalmente para darle mayor libertad al sentido temporal. Una liberación del tiempo por medio del uso del azar. Cage entendía el tiempo como la dimensión esencial de la música. Es la dimensión *cinética* que imprime en el sonido el que hace concentrar su atención en ese elemento musical imprescindible³.

MÉTODOS, DEL TIEMPO Y DEL RUIDO

Cage fue alumno de Schoenberg, por lo que el serialismo lo acompañó como método durante algún tiempo en tanto recurso técnico compositivo. Antes de entrar en contacto con el músico austriaco ya había inventado una especie de método basado en 25 semitonos, en el cual se vigilaba muy ceñidamente la no repetición, consideraba que la octava de cierto sonido “x” era otro sonido, “y”, y no la octava de ese sonido “x”.

Siendo alumno de Schönberg sintió la necesidad de escribir con los doce sonidos pero interesándose en no poner en evidencia la serie, de enmascararla, por lo que se podía entender esa música fuera de la serie misma, en tanto fundamento de método dodecafónico. Para ello llevó a cabo un procedimiento, dividió los doce sonidos en pequeños grupos rítmico-tímbrico-melódicos, los cuales debían permanecer estáticos y no variar. Tales fragmentos eran encadenados y utilizados comenzando: 1) con cualquiera de los grupos restantes a partir del grado siguiente o, 2) precedente de la serie, en el mismo

³ Es así que el lenguaje musical tiene un desarrollo esencialmente temporal, de que procede y se desarrolla en una dimensión cinética, que sólo puede hacerse consciente sumando los diferentes *tempúsculos* relacionados con determinado acontecimiento sonoro (nota, acorde, cadencia), para construir luego en nuestra mente una totalidad perceptiva o *gestalt* auditiva que constituye la característica del hecho musical. (Ver: Dorfler, 1984:52).



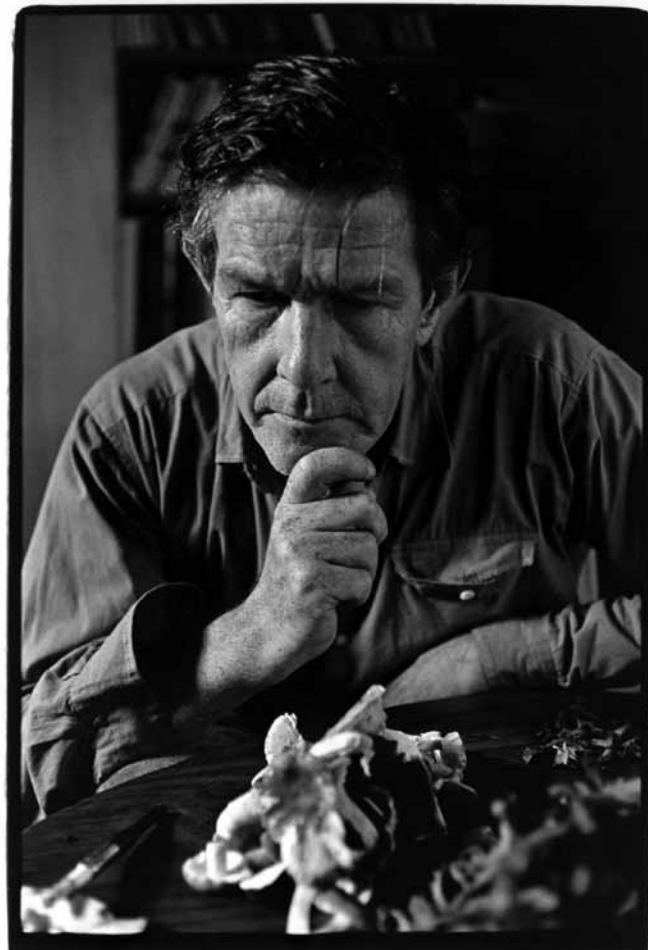
sentido o inverso de la serie, o 3) de manera retrógrada o retrógrada invertida. Cada grupo tenía las mismas posibilidades, dando una gran gama de variedad a partir de la fragmentación de la serie.

Entre sus obras conservadas de esta época está su *Metamorfosis*, escrita bajo el signo del método pero sin estructuración. Del método serial de Schönberg sólo vino a liberarse cuando comenzó a trabajar para obras con instrumento de percusión, donde la obra pasó a ser estructurada no desde los tonos utilizados sino a partir de las secuencias rítmicas de las mismas. Dejó de estructurar las obras tonalmente y se dedicó a estructurarlas rítmicamente, dando espacio, en este nuevo periodo de su obra, a la posibilidad de articular todos los ruidos posibles en la creación.

Arnold Schönberg
(Foto: Man Ray, 1926).



John Cage (Foto: William Gedney,
1967).



La tonalidad fue vista como una cerradura. Cambió completamente la idea que tenía de la naturaleza del sonido, es decir, su altura, intensidad, timbre y duración. En esta nueva concepción, al estructurar la obra a partir del ritmo, encontró que podía dar cabida tanto a los ruidos como a los sonidos con-



ceptuados como musicales por la tradición⁴. Es todo un movimiento musical que se caracterizó por hacer *música por el sonido*⁵. El sentido de la vanguardia en Cage estriba en hacer música como *audición de sonidos* en vez de *producción de sonidos* (Fubini, 1994:142).

DE LA CREACIÓN

Una de las características creadoras de Cage, a la que nos hemos referido anteriormente, fue que nunca aceptó ni tuvo interés por estructurar la obra según tonalidad y cadencias –como se lo señaló distintas veces su maestro Schönberg– sino según el criterio del tiempo musical y sus usos.

Incorporar el mundo de los ruidos en la obra musical y estructurar las obras por el recurso del tiempo hacía ampliar el espectro sonoro; se abordaba un material musical olvidado, pero que siempre ha estado ahí, a nuestro alrededor. En cambio, en la tonalidad no hay espacio para los ruidos, no forman parte de las cadencias y en la música convencional pueden sentirse como un “estorbo”. Esto significó independizar, por

4 Uno de los conceptos más discutidos dentro de las posturas vanguardistas del arte es el concepto de **estructura**, al cual cuestiona y asume con una postura diferente. En su sentido tradicional la estructura es la arquitectura formal por la que se originan relaciones significantes en el interior de la obra y, por tanto, son vistas como un estorbo, un freno a la libertad. Pero al añadirle a esta discusión el concepto de lenguaje, como nos lo muestra el musicólogo Fubini, no podemos engañarnos cuando Boulez, Brelet y el mismo Cage nos hablan acerca de dicho concepto. La estructura es cuestionada en tanto proyección exterior a la obra que surge de una tradición o una convención. Ella debe brotar del mismo material sonoro que rechaza cualquier organización externa, lo que lleva a negar el principio en sí de todo concepto de estructura en tanto lenguaje, es decir, como principio de mediación. Al negar la estructura el sonido se vuelve disponible en tanto sonido y ruido, que vendría a ser una ampliación del signifiicante sonoro disponible para una obra. (Fubini, 1993:139/40).

5 El compositor y musicólogo argentino Juan Carlos Paz afirmó que fue el comienzo estético para aceptar componer música a base de sonidos indeterminados. Esa actitud contribuyó al esfuerzo de mitad de siglo para fijar el plano estable de una nueva realidad musical sobre bases científicas, esfuerzo al que se aplicaron en primer término el franco-estadounidense Edgar Varèse, y luego Ray Green, Geral Strang, John Cage, Johanna M. Beyer y otros cultivadores de la música por el sonido. (Paz, 1955:86). Toda una estilística que cultivó una especie de sobreentendida iconoclastia; todos ellos pertenecen a una generación no conformista, todos ellos aportaron elementos renovadores y enriquecedores al hacer música contemporánea.

otra parte, a la música de los instrumentos y del concepto de altura sonora.

El método se entendía como una estructuración del movimiento de los sonidos uno después de otro, aunque la elección del material podían ser dados de manera libre. La forma, el material sonoro y el método podía ser improvisado. Sí admitía organizar la estructura, el método y el material sonoro, de igual manera tanto el método, la estructura, como el material sonoro podían estar organizados o improvisados dentro de la obra.

En esta proposición artística se puede encontrar ciertas indeterminaciones formales relativas, pues lo que se va a observar es un modelo creador único: el modelo y método individual que cada compositor origina por la necesidad de resolver el vacío causado por la falta de forma. Cage supo comprender con lucidez las posibilidades de la indeterminación dentro de la creación musical y muchos compositores se han alejado de él por considerarlo un faro inalcanzable, un compositor que consiguió llegar a un reencuentro auténtico con la inocencia original.

En él encontramos una diversidad de métodos usados para componer. A partir de 1951 se distingue una serie de composiciones que pueden caracterizarse del siguiente modo:

- Obras con elementos del azar.
- Obras construidas según un patrón preestablecido.
- Obras basadas en imperfecciones en el papel manuscrito.
- Obras en las que las voces no tienen notación fija.
- Obras de ejecución indeterminada (Stuchenschmidt, 1960:217).

A partir de esto se puede destacar que, en relación con la función del compositor en tanto creador, se halla dos actitudes determinantes en Cage. Primero, que su trabajo estético consistía en preparar los elementos que permitían impartir complejidad a una situación de cualidades sonoras. Y, segundo, que siempre tuvo como referencias, al momento de componer, determinadas individualidades o grupos (ejemplo: para su amigo el pianista David Tudor); pocas veces se dirige a una orquesta sinfónica. Siempre pensó más en solistas que en gran-



des conjuntos de ejecutantes. Su elección cayó en grupos específicos, pequeños, de cámara, como lo fue su orquesta de percusión de los años treinta del siglo pasado. Componía para músicos que trabajaban junto con él o estudiaban o ensayaban en conjunto.

FILOSOFÍA ZEN Y EL SILENCIO

Sus intereses estéticos musicales fueron muy variados y presentan una identidad indefinida por no ajustarse a las formas conocidas del arte convencional en general. Exploró las potencialidades psicofísicas del sonido, la particular retórica de las máquinas pero, de forma intensa, fue influenciado por el pensamiento y estética del *Zen*⁶.

Respecto de esta concepción de vida se puede decir que practicó durante toda su existencia las enseñanzas budistas: lo importante es que el individuo se sitúe en la corriente, en el flujo de todo lo que sucede; ello sólo lo concebía debilitando los gustos, la memoria y las emociones; ¡demoler esos baluartes! era lo importante para penetrar en el flujo del presente. De ahí que dijera que hemos perdido el sentido del *heroísmo*, el cual no consistió para él en combatir brillantemente, aniquilando a un posible enemigo o dominando las fuerzas adversas del destino y aceptando el mandato de los dioses, al estilo del héroe trágico helénico. Heroísmo entendido en el aceptar la situación en que se está y realizar sus potencialidades humanas. Es el sentido oriental del término.

De esta relación orientalista también surge la idea de tomar las peculiaridades del silencio como un elemento musical que otorga a los sonidos una entidad dependiente del y en el tiempo. Su admirado pensador, Henry Thoreau (1976:97), dijo que *los soni-*

6 Su visión de la filosofía oriental se puede consignar en la frase: "Imita las arenas del Ganges que no se complacen con los perfumes ni se disgustan por la suciedad". Esta frase condensa lo fundamental de esa filosofía como la base de una ética práctica que se estructura para un mundo globalizado. Es la superación de los gustos y las aversiones particulares y regionales. Ver: Kostelanetz, 1973:58.

dos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan. La cuestión, para Cage, era saber cuántas burbujas hay sobre el silencio⁷.

De esta manera se puede notar que su obra tiene una necesidad de intercambiar y oponer sonidos con silencios. El silencio representado y sentido como sonido: el elemento que representa la complementariedad y posibilidad de todo sonido. ¿Qué quiere decir todo esto?

Cage está seguro que el silencio, en su sentido absoluto, no existe, siempre lo que se tiene es sonido⁸. El sonido no es visto como un obstáculo para el silencio; no es pensado como una pantalla acústica de fondo para los sonidos. Si sólo se piensa en el silencio como una nada de sonidos, en realidad no se está perdiendo algo, sino ganando una realidad más dentro del juego, donde se exhibe y se crea el material sonoro. En su obra los silencios hablan de por sí, demostrando que el compositor dejó de estar presente, de ahí su atención al atorgarle más sitio a los silencios en su obra, pues aspira a la menor presencia del yo del compositor dentro de ella.

Todo esto hace que incluya el sentido de la filosofía oriental dentro de su concepción estética de la creación musical. Caos y orden, silencio y sonido, no son pensados como opuestos

7 Cage ha hecho uso del silencio y ello da pauta para acercarse lo observado por el crítico italiano Dorflès respecto de lo abigarrado del mundo de hoy y su relación en cuanto a la percepción de la obra de arte. Es lo que ha llamado este esteta italiano como la *pausa interválica*, es decir, en el caso de la música, del elemento del silencio, que en muchas de sus composiciones hace que todo acontecimiento estético proyectado por sus obras adquiera y conserve un significado en la medida en que existe una demarcación que diferencia a los elementos entre sí, impidiéndoles que se deslicen hacia el magma indiferenciado de lo informe. Es la necesidad de equilibrio entre lo lleno y lo vacío, es decir, de la relación *diastémica* señalada por Dorflès, y no sólo en la trama horizontal de la obra musical, sino también en la vertical, la relacionada con los usos de los intervalos sonoros en la obra y las voces superpuestas, la introducción de ciertos acordes (el de séptima disminuida en determinada etapa de la música europea, de novena, de dodecimo tercera, etc.), ruidos y hasta la aparición del *cluster*. (Dorflès., 1984:40).

8 Es lo que afirmó cuando experimentó el silencio al entrar a una **cámara anecoica**, la cual permite cerrar toda vibración sonora externa. Escuchar el silencio lo llevó a saber que el silencio no existía pues entonces se comienza a escuchar los sonidos provenientes del propio cuerpo, los latidos del corazón, nuestra circulación, la intensidad sonora de nuestros tímpanos, etc. "Cuando entré en la cámara anecoica pude escucharme a mí mismo", Cage, 1983:276.



sino complementarios. Se llega así a una rarefacción de la trama sonora, presencia de largos intervalos silenciosos, pausas, emergencias de sonoridades exquisitas, aisladas, constelaciones sonoras inmersas en vastas galaxias estáticas.

Todo ello lleva a comprender la presencia de la *atemporalidad* budista, entendida como toma de conciencia de un deseo de transformación de la percepción consciente del tiempo⁹. Y, por otra parte, como se ha indicado, su concepción de la creación está dirigida más a individualidades o grupos de trabajo que a grandes masas de instrumentistas. Esta selección, en donde entra tanto el ruido como la ausencia de ruido, de sonidos e imágenes, conlleva a la idea de *vacío* que es propia del arte *zen* japonés; se escoge materiales *pobres*, no fastuosos, humildes, cotidianos. Esto da una diferencia determinante entre el modo de ser oriental y el occidental. En el Zen, bien se sabe, el vacío no se entiende como ausencia sino como el inicio de algo positivo, como sustancia efectiva, de eficacia comparable a la de lo lleno, e incluso mayor que éste último. El vacío, junto con la asimetría, es el elemento desde el que se tiende hacia una plenitud y una simetría *ultraterrena*, desde el cual hay que partir para llegar a estos últimos; también como condición necesaria para poder valorar la plenitud relativa. No es el sentido, claro está, de *vacío* como en Occidente, donde lo comprendemos más bien en tanto significado de negación o ausencia¹⁰.

Un ejemplo de ello es su obra *Sonatas e interludios*, con la que expresa ciertas ideas filosóficas de ShriRamakrishna y los prin-

9 Como lo da a entender el haiku japonés, creado por el poeta Basho en el siglo XVII, que dice así: El ruido de una rana que se zambulle en el estanque permite saborear la presencia previa de la calma, al ser consciente de la continuidad temporal que, por contraste, nos sitúa fuera del tiempo. Cit. en Dorfler, 1984:154.

10 Esta condición del concepto de *vacío* en el Zen puede tomarse como una defensa al exceso de informaciones, al exceso de lecturas, de imágenes, etc., que acaba obstruyendo nuestras posibilidades de almacenamiento imaginativo. “Saturados de elementos que se superponen en nuestra mente –a menudo de forma subliminal–, acabamos confundiéndonos y sumergiéndonos en una amalgama lechosa y amorfa”. (Ver: Dorfler, 1984:31).

cipios estéticos de la india¹¹. *Sonatas e Interludios* fue por primera vez ejecutada en la Universidad de Columbia en 1949. En ella, el sonido del piano está transformado en una gran variedad de ruidos y silencios, ofreciendo una pureza integral respecto del estilo, donde se puede invocar en su favor una absoluta objetividad sonora.

Sin embargo, es bueno recordar que Boulez en su ensayo *Alea*, publicado en los DarmstadterBeitrage de 1958, criticó esas posturas orientalistas en música. Aludiendo claramente a Cage, dice que la *adopción de una filosofía de matiz orientalista, (sólo) sirve para encubrir debilidades fundamentales de la técnica de la composición*. Juicio que olvida la condición propia de Cage, la de ser un *inventor de sonidos* más que la de un *compositor* en los términos académicos, propios de la condición artística del francés.

De esa afirmación de Boulez, se puede pensar que es coherente en él y propia de un buen período de la evolución de su obra, debido a su estrecha relación con cierto cartesianismo modernista musical que estuvo –y está– presente en el medio musical francés contemporáneo. En su caso particularmente, terminó siendo un formalismo intelectualista y controlador, gracias a los usos de la serialización de todos los elementos que son seleccionados para estructurar y crear una obra.

Aunque no por ello dejó de esclarecer su posición al atacar, no menos ásperamente, a todo serialismo del tipo que había practicado; acusándolo de numerosos fetichismos y de ser pura mecanización y automatismo. Denunció ambos métodos como *negativos* ante la elección: la nueva música de azar es igualmente fetichista, con la diferencia de que la responsabilidad

11 Estos principios estéticos hindúes enseñan que sólo hay emoción estética, es decir, *rasa*, en la medida que la obra evoque uno de los momentos permanentes de la emoción –*bhava*– al cual deben estar subordinadas todas las restantes emociones. En esta teoría hindú hay ocho emociones involuntarias: *lasattavabhanva*. Ellas son: cuatro modos *blancos*: lo erótico, la alegría, lo heroico, lo maravilloso, en el centro de ellas está la *tranquilidad*, que constituye la propensión normal de todas las emociones y luego siguen los otros cuatro modos *negros*: lo patético, lo odioso, lo furioso y lo temible. La tranquilidad es la que debe expresarse antes que ninguna y es la emoción más importante. Es el *inmóvil interior* al que ya Satie se refirió también. (Cage, 1981:119/120).



de la elección recae sobre el que la interpreta en vez de sobre los números o los signos. Llegó a distinguir entre un “azar previsible y azar por automatismo” y sostuvo que, según su experiencia, era imposible prever todos los meandros y virtualidades que están implícitos en la materia original de una obra (Stuchenschmidt, 1960:218).

UNA MÚSICA NO INTENCIONAL

Cage indujo a escuchar de manera sutil el evento sonoro, llevando a la interrogante de si la música que se escucha o hace –junto al resto de las actividades– no es, en realidad, elemento componente de un universo fortuito (Menuhin, 1981:276). Esta música no intencional muestra que por cualquier medio (hasta arquitectónico, teatral o de cualquier otro género) el oyente debe comprender y sentir que la audición de una obra es una acción suya más que del compositor, pues este último está en una posición distinta que el primero respecto de la obra. Sea por el hecho de que hay una pluralidad de fuentes de sonidos distribuidos en un espacio, lo que se oye es algo distinto a lo que cualquier otro puede oír. La atención, al escuchar, siempre es una experiencia única, subjetiva y particular. Cage estaba a favor de la multiplicidad estética, de la atención descentrada e inmersa en los sonidos del ambiente.

La influencia de su obra estuvo –y está– presente en los grupos de vanguardia del arte. Sus experimentos con el azar y su culto a lo absurdo y a lo grotesco han inspirado una especie de espectáculos musicales vanguardistas que han llegado hasta las salas de conciertos y los teatros. Algunas de estas aventuras musicales han repercutido en las creaciones de música popular como es el caso del *rock'n'roll* (Stuchenschmidt, 1960:218).

Ha quedado claro que quienes se pronuncian y se han pronunciado a favor del *final de las vanguardias* e, incluso, como ha dicho Dorfles, de un *rappel à l'ordre* (de un llamado al orden), de una recuperación de formas estéticas tenidas por superadas, no han comprendido que lo que hoy está planteado es la nece-

saria coexistencia de las distintas tendencias (desde *revivals* –renacimientos– pasando por las tradiciones cristalizadas, hasta los fenómenos de nihilismo expresivo). La creación requiere, por un lado, la recuperación del pasado para trastocarlo, modificarlo –a veces, destruirlo–, y por otro, la continuación de una investigación alejada de las *formas institucionalizadas*, pero libre del prejuicio que consiste en buscar la novedad *cueste lo que cueste* (Dorfles, 1984:77).

También se puede hacer una operación inversa a la pretendida por la vanguardia, es decir, insertarse en la historia y asignar un significado a cuanto se habría querido erradicar de la historia y negarle, por principio, todo tipo de comunicación y de significado (Fubini, 1994:144). Pero llevada a sus últimas consecuencias, la poética de la vanguardia musical no puede conducir más que al silencio o al sonido indiferenciado, o –lo que es lo mismo– al sonido, de por sí, disfrutado individualmente; esto se deduce de la postura de Cage, esgrimida en su libro *Silence* (Cage, 1961:14).

Pero si bien Cage admitió su influencia en muchos contenidos artísticos generales de la vanguardia, tampoco pensó que fuese así del todo, pues creía que los cambios que se habían operado en las artes eran inevitables para la época, debido a las nuevas tecnologías¹² que, junto a los medios de comunicación, habían sido sus causas. Sin embargo, advirtió que hay que separarse de todo lo que nos distancia de *lo que es*, es decir, de la lógica, de la organización y del gobierno, pues con ello se empieza a olvidar lo esencial de la vida.

Es por eso que su música siempre tuvo una aspiración: mostrar su propia vida, una vida libre y sin propósitos, es decir, una vida sin objetos determinados, fijos. Sus posiciones artís-

12 “El mismo advenimiento de los medios tecnológicos, parcial o deliberadamente utilizados con fines estéticos (como la televisión, la fotografía, el cine, hoy los recursos informáticos, como software, hardware, internet, digitalización, etc), ha creado en los individuos una hiperdisposición para la atención, la recepción de esos mensajes. Esto ha conducido a una necesaria degradación, no sólo de estos últimos, sino también de los mensajes artísticos a los que antes estaba reservado un tratamiento especial. En este sentido, el caso de la música es, sin duda, el más evidente e ilustrativo”. (Ver Dorfles, 1984:31).



ticas conducían a una redefinición permanente del arte. Los significados de la obra estaban en su *uso*, es decir, en las formas de vida y en la aplicación de la música; la utilización de determinadas proporciones artísticas llevaban, de una u otra forma, a legitimarlas, no hay mayor significado que el que surge de las situaciones de hecho.

Por música experimental se puede entender aquella en que nadie, y menos aun el compositor, consigue prever lo que sucederá; significa lo que ocurre *antes* de que haya oportunidad de medirlo. Cage no disponía las cosas en un orden inalterable, lo cual es la función propia de las utilidades, de las ventajas. Se limitó a facilitar los procesos para que se produjera un resultado fuera el que fuera. Lo importante no era el orden preestablecido sino los modos, cómo se va dibujando el proceso de la obra experimental. El término experimental no tiene la significación de un acto que haya de juzgarse después en expresiones de éxito o de fracaso, sino simplemente como descripción de un acto cuya forma de manifestarse se desconoce realmente (Cage, 1961:14).

La música experimental tuvo y tiene la condición de ser una especie de investigación de las posibilidades del sonido; es una música utilizada para buscar pero sin llegar a conocer el resultado, es un acercamiento del arte a la vida. Además, el arte para este compositor marchaba en múltiples direcciones y nadie podría predecir cuáles serían esas direcciones hasta no haber empezado a marchar en/con ellas. Desde una concepción del arte no lineal no se puede pronosticar nada, es navegar entre una superabundancia de posibilidades a seleccionar. De lo causal a lo indeterminado, de lo conocido a lo desconocido.

Schöenberg dijo de Cage que no era un compositor sino un inventor de sonidos, pero genial. Y ello ha quedado realmente mostrado. Gentilucci, afirmó que Cage representaba, en el campo de la música, lo *otro* de la música misma, es decir, lo que el sonido o el ruido (o mejor todavía, el acto de sonar) contiene en sí, pero no mantiene. La única importancia que el quehacer del compositor americano ha adquirido estuvo en haber planteado problemas que otros compositores rechazaron o retomaron, obteniendo resultados distintos pero de igual



Su idea de música experimental.

significación para la expansión de la experiencia musical (Gentilucci, 1977:98).

Su ambigüedad en la notación, por ejemplo, tuvo la intención consciente de abrir la personalidad tanto del creador, del ejecutante, como del oyente. Era una necesidad de apertura de la obra a distintas formas de ser interpretada. Crear, ejecutar y escuchar música son tres cosas distintas: *lo que se escucha, y que proviene de lo que se escribió, es por completo distinto del hecho de que yo haya podido escribirlo* (Cage, 1981:62).



John Cage en colaboración con Merce Cunningham, StanVan Der Beek y Nam June Paik, *Variations V* (Foto: Arne Arnbom, 1966).



LA ESPACIALIDAD DE LOS SONIDOS

Para Cage fue una constante la preocupación por la calidad sonora de la audición de sus obras (por ejemplo, *Musicircus*, *HPSCHD*). Pues eran obras que requerían de espacios abiertos, sin divisiones y que permitieran una libertad total para el desplazamiento del público y de los intérpretes. Un espacio con tanta libertad como el tiempo. Una difusión espacial que, físicamente, ampliara las fuentes sonoras, sobre todo si intervinieran medios electroacústicos de emisión. Igualmente, expuso a los ejecutantes a grandes separaciones dentro del espacio, con lo cual mantuvo la intención de evitar el retorno a la obra única, por exceso de proximidad de los músicos. Para Cage los músicos *apretados entre sí, sólo pueden ejecutar una cosa a la vez; o sea, finalmente, y aun dentro de la polifonía más compleja, la misma cosa* (ídem:160).

Las obras debían invadir el espacio; el espacio viene *de vuelta* en las obras, se infiltra en el interior de ellas mismas. Surge un espacio, en determinadas obras, por consecuencia de la superposición de distintas creaciones, por ejemplo, pues cada una se acumula en un lugar expuesto –y opuesto– a los otros en que está sucediendo otro evento sonoro al mismo tiempo. Un espacio único pero que tiende a multiplicarse uno al lado del/y –por– el otro gracias a la espacialidad del material sonoro emitido.

Se contraponen espacios *cerrados* a espacios *abiertos*, lo cual da una ampliación de la percepción hacia un espacio envolvente. Para Cage cada obra permite apreciar el espacio particular y específico que remite a ella; es una búsqueda de combinar espacios a partir de obras distintas. Es lo que se intentó en sus *Variaciones IV*, obra que aspiró a mostrar una impresión de tranquilidad, gracias a que la ejecución debía trasladarse de una región del espacio a otra, en función de las estructuras sonoras que los intérpretes se hubieran dado a sí mismos, configurando un mapa de recorrido musical.

Cage exigió respetar la solicitud de las coordenadas espaciales en que se creaban sus obras. Los sonidos pedían ser escuchados siendo emitidos a ciertas distancias, fuera o dentro del lugar en donde se hallaba el auditorio. Se creaba una sensación de lejanía y cercanía requerida para la experiencia de la cualidad sonora de la obra. Ello le otorgaba una profundidad y diversificación espacial cambiante a la partitura.

DEL AZAR Y SU IMPORTANCIA ESTÉTICA EN LAS OBRAS

Si se ha expuesto que el silencio, la no intencionalidad y lo experimental fueron recursos importantes para la exploración de las cualidades del sonido en la constitución de las obras de Cage, no menos importante va ser el azar como método artístico a ultranza, despojando a la música de los últimos vestigios del control de su creador. Para ello Cage se basó muy a menudo en el antiguo libro *I Ching o de los cambios*, al cual



preguntaba, por medio de consultas al azar¹³ la agrupación de distintos parámetros constitutivos de sus obras. Así, determinaba cuáles eran las preguntas que deberían estructurar la obra en cuestión y buscaba su posible respuesta por medio del azar de las monedas y los contenidos e interpretación de los hexagramas de dicho texto¹⁴.

Su disciplina artística se centró no en negar lo aprendido de los elementos académicos y técnicos que todo arte exige; para él la verdadera disciplina estuvo no en aprender con el fin de dejarlo de lado, sino con el fin de dejar de lado a uno mismo, de ahí que afirmara que la mayoría de las personas no aprenden lo que es la verdadera disciplina. Esto estriba en dejar los gustos y aversiones propias, soslayar eso y hacer *lo que se tiene que hacer*, es decir, no plantearse la pregunta ¿por qué? Se trata, más que interrogarnos ante nuestra experiencia de las obras, en identificarse con ellas.

Es aceptar el principio de “indeterminación” que defiende, apoyándose en Bach, al señalar que la instrumentación de *El arte de la Fuga* puede variar según el instrumentista que la interprete, y de una interpretación a otra. Su disciplina era, ante todo, una disciplina del yo, una apertura tanto a lo exterior como a lo interior; una ascesis que procurara, más que crear muchas obras, desarrollar la facultad de invención y la novedad humana. La diferencia entre una obra determinada y una

13 “Las obras y procedimientos de Cage, que inauguraron un período histórico fructífero de la música moderna, han acabado más de una vez por resultar absurdos, precisamente por el exceso de aleatoriedad en que llegaron a incurrir. Sin embargo, revelan la importancia que ha tenido –no sólo en la música sino también en el resto de las artes– la aceptación de una nueva manera de concebir la creación (y la interpretación), no partiendo ya solamente de unas leyes establecidas, sino también de circunstancias determinadas por el azar y por la presencia momentánea de elementos perceptivos o de estímulos imprevisibles”. (Ver: Dorfles, 1984:68).

14 Cage (1977:97) ha explicado en una ocasión la relación entre materias casuales y las leyes del sistema chino: “las sesenta y cuatro posibilidades del I-Ching están subdivididas en tres grupos según las decisiones del caso, grupos que corresponden a diversas categorías: normal, es decir ejecutar mediante las teclas; apagado, es decir, apagar con el dedo la cuerda del piano que debe ser golpeada o pellizcada; pizzicato (los últimos grupos son ejecutados en las cuerdas). Ejemplo: se obtiene los números 6 y 44; entonces los números del 1 al 5 valen como sonidos normales del piano, desde 6 a 43 apagados y desde 44 a 64 pizzicati”, cit. en Gentilucci.

indeterminada está en que en ésta última el compositor no pone la *lógica* en la partitura.

Es una estética en contra y en reacción a una civilización donde todo está estandarizado, donde todo se repite. Su intención estribó en olvidarse del tránsito del objeto a su duplicado y masificación; el arte, para Cage, debía incitar a desarrollar esa capacidad de olvido para facilitar el no quedar ahogados dentro de la avalancha de objetos rigurosamente idénticos y mudos. Se trata de admitir la inestabilidad de los procesos al lado de la estabilidad. Es experimentar “lo que es” sin encerrarse en ver sólo un mundo estable o inmutable, sino en un perpetuo devenir creativo.

Perseguía protegerse de todo reduccionismo lógico, al que se está siempre tentado a aplicar, a cada instante, al fluir de los acontecimientos (Cage, 1981:91). La intención de su música era no imponer restricción alguna. Se trataba de sustraer de la obligación de ensayar lo que conviene a un concierto, a un público, a un lugar. Una música que apuntó a una ausencia de propósito; encontrar en todo acto temporal sonoro su condición musical fortuita.

El recurso del azar como un elemento compositivo apareció por primera vez en su obra *Sixteen Dances*, compuesta para el grupo de danza de su amigo Merce Cunningham. Era una música que buscaba expresar emociones, para lo cual buscó crear una música “expresiva” pero a través del recurso del azar. También utilizó de manera constante el *I Ching* o *Libro de los cambios*. El azar fue un supremo árbitro para su composición, no una postura interpretativa o una amplitud de posibilidades simples; sería de donde surgiera la estructura misma, una no-estructura prescrita y real.

En su libro *Silence* afirma:

¿Con qué fin, pues, se escribe la música? Obviamente, con un único fin: el de no tener fines, o sea, que hay que hacer algo, pero exclusivamente con los sonidos. La respuesta debe asumir la forma característica de la paradoja: el fin de no tener un fin, o bien

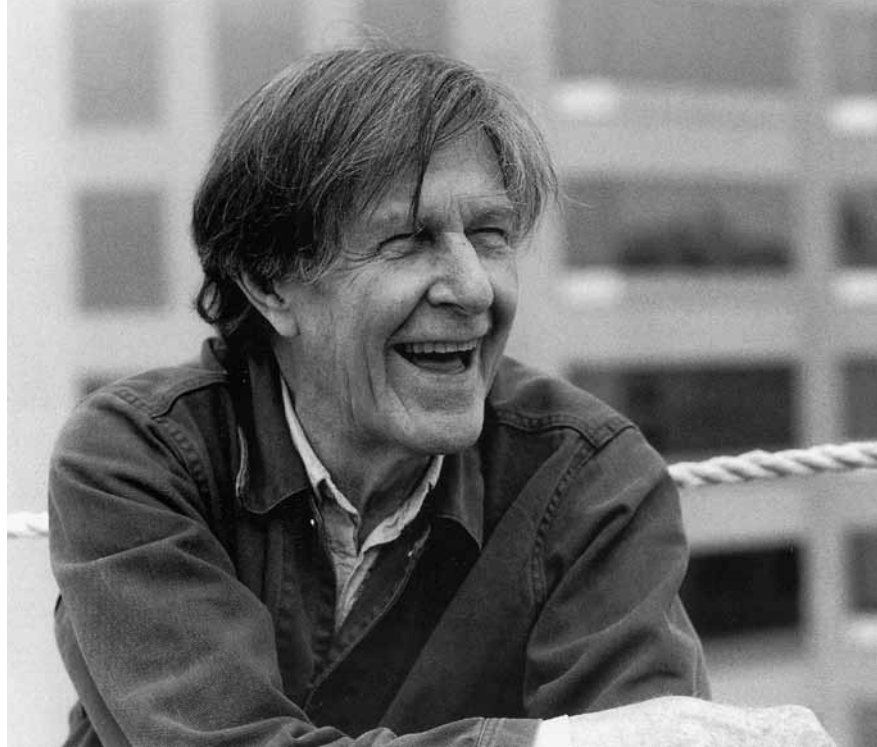


un juego sin fin. Pese a todo, este juego es una afirmación vital; no se trata de un intento por aportar al caos o por alcanzar progresos en el terreno creativo, sino de algo más sencillo. Se trata de una manera de despertar a la verdadera vida que estamos viviendo... (Cage, 1961:12).

Por otra parte, desarrolló una técnica de composición basada en las *imperfecciones del papel*, la cual dio una gran facilidad para componer música muy rápidamente. Este método se basó en superponer papeles transparentes, revestidos de líneas o de puntos que se podían combinar con las imperfecciones de la hoja y multiplicarlas entre sí. Una hoja en blanco puede compararse con el silencio pero basta en una de ellas la menor mancha o rasguño, un pequeño agujero o defecto, un punto negro insignificante para que ya no haya silencio.

Todo accidente de la superficie le daba la posibilidad de romper el silencio que emanaba de su blanquedad. Para ello usaba lo que llamó *template* (plantilla), que se basó en una hoja de papel al que se le hacían tres agujeros. Se superponía a una hoja y se dibujaba a través de los agujeros. Los agujeros permitían encontrar las alturas de los sonidos. Tales plantillas podían ser utilizadas las veces que se quisiera. También utilizó a modo de *template* las cartas astronómicas, donde las posiciones de las estrellas se convertían en *templates estelares*. Así se evitaba repeticiones de alturas aunque la evolución de su uso podía llevar a obtener la posibilidad de repetición hasta la improbabilidad de toda repetición.

Repetición-variación fue un recurso utilizado en sus obras agregándole un *algo*, un *otro* distinto a la repetición y a la variación. Algo que se separa y distingue de estas dos modalidades de un trozo musical. Ese algo era el elemento del azar, lo cual evitaba toda identidad exacta con lo precedente en la ejecución de la obra. El azar permitía que surgieran varios acontecimientos sonoros, que se desarrollaban al mismo tiempo o sucesivamente, pero sin ninguna relación y con ello se salía de la repetición o variación de la obra. Azar en tanto interpenetración y no obstrucción de una acción sonora en la



John Cage (Foto: Betty Freeman, s/f).

sucesión de la misma. Con ello su intención creadora se dirigía a una poética del vértigo y del instante: nada hay de estable: todo, tan pronto llega, se está yendo, se esfuma.

Para Cage usar el azar era asumir cierto grado de irresponsabilidad creativa, desaparecer los prejuicios, las ideas preconcebidas, las ideas previas al orden y a la organización estática¹⁵. Exigía que los oídos estuvieran abiertos a todos los sonidos, todo podía estar presente de manera musical. Además de las

15 “Las obras y procedimientos de Cage, que inauguraron un período histórico fructífero de la música moderna, han acabado más de una vez por resultar absurdos, precisamente por el exceso de aleatoriedad en que llegaron a incurrir. Sin embargo, revelan la importancia que ha tenido –no sólo en la música sino también en el resto de las artes– la aceptación de una nueva manera de concebir la creación (y la interpretación), no partiendo ya solamente de unas leyes establecidas, sino también de circunstancias determinadas por el azar y por la presencia momentánea de elementos perceptivos o de estímulos imprevisibles”, (Ver: Dorfles, 1984:68).



músicas elaboradas como tales, dejar entrar la música realizada por la vida misma. La vida se transformaba en música; la vida misma como una de las *formas* de la música.

DE LA CORRESPONDENCIA, DE LA ECOLOGÍA
Y LAS REGLAS EN EL ARTE MUSICAL

Tampoco creyó en una *correspondencia* cerrada entre las artes. En la actualidad la distinción entre las diferentes artes se encuentra muy difuminada y las fronteras se han vuelto imprecisas y cambiantes, complementarias e interactivas, situación que se ha agudizado aún más con la constelación digital del ciber mundo. Cage, visionario, prefirió hablar más de *diálogo* entre ellas; más que querer comunicarlas prefería que conversaran entre sí; cuanto más distantes estén unas de otras resultará más extraño el diálogo y por tanto se obtendría resultados inesperados. La extrañeza de cada una vuelve aún más útil ese diálogo.

Sin embargo, la idea de juego, de un arte lúdico estuvo fuera de las intenciones de este autor. Mantuvo el principio que todo juego se estructura en función de unas reglas preestablecidas que terminan separando el mundo de los participantes del resto del mundo circundante. Su interés no era construir reglas, crear obras que impusieran una reglamentación estricta, pues su deseo fue que las normas cambiaran continuamente. Si se quiere un cambio de reglas no puede entenderse la obra de Cage, centrándola en la idea de *juego*. No se pretende repetir la aplicación de unos lineamientos sino alterarlos, intervenirlos, modificarlos, cambiarlos con cada interpretación. Lo que buscaba era picar el gusanillo de su invención. *Mi música, en el fondo, consiste en hacer aparecer lo que es musical cuando no hay todavía música. Lo que me interesa, es el hecho de que las cosas sean* (ídem:279). A Cage se le tomó como el padre de la *corriente musical vitalista*, donde el acto de componer está extendido a la totalidad del espacio acústico visual, pero también a la actitud biológica y psíquica del intérprete y del oyente (Gentilucci, 1977:97).

Esto se debió a que su concepción de los sonidos cambió a partir de 1934, por su amistad con el cineasta abstracto Oscar von Fischinger. Con él sostuvo una serie de conversaciones y en ellas se habló del espíritu y de la vida encerrada en cada uno de los objetos del mundo (Cage, 1981:81). Para liberar ese espíritu, le dijo, era suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido. De esa idea pasó a la experimentación abierta con la percusión. Palpó todas las cosas en la búsqueda de hacerlas sonar y resonar, en descubrir los sonidos que contenían. *Dondequiera que fuese, cualquiera que fuese el sitio en que me encontrara, auscultaba los objetos* (ídem:82).

Luego trabajó la percusión con un grupo de amigos. Compuso una serie de piezas que estaban escritas sin la indicación de los instrumentos a tocar. Estuvieron hechas con el fin de lograr un inventario de sonidos no realizado hasta entonces. *La infinidad de fuentes sonoras posibles de un terreno vago o un depósito de basura, de una cocina o de una sala... ¡Hicimos ensayos con todos los muebles imaginables!* (ídem) Le interesaban todos los ruidos posibles para llegar a una libertad de elección de timbres. En la medida en que descubramos que los ruidos del mundo pueden ser musicales, más amplio es el espectro de la música. Era jugar con la idea de un universo sonoro ilimitado: una búsqueda de sonidos puros y simples, donde cualquier ruido podía tomarse musicalmente, sonoridades vehiculizadas a través de una estructura rítmica.

Fueron los años de preguerra mundial, de 1935 al 40. El sonido tiene su propia vida y por tanto es una pretensión creer que se puede repetir. Una idea que es también válida para la vida de los hombres; quizás ésta sea una propuesta pretecnológica en él, en relación con nuestra época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Hoy existe la posibilidad casi ilimitada de reproducir el mismo sonido digital, aunque claro está, no en un mismo tiempo y tampoco en un mismo estado de ánimo del oyente, que es hacia donde se dirige, pensamos, el señalamiento de Cage.

Se puede encontrar que una de las causas por las que Cage comenzó a utilizar el ruido dentro de sus obras fue por el hecho de escapar a las jerarquías o a los poderes que establecían las





John Cage preparando un piano.

reglas de la armonía y del contrapunto, junto a la estandarización de los sonidos y las formas. Así como nunca aspiró a tener ningún tipo de *poder*, –es más, siempre tuvo, como principio, la necesidad de destruirlo–, igualmente pasó lo mismo con el uso de los ruidos en su música, por escapar el ruido a las leyes de la armonía y del contrapunto.

Su música muestra una situación ecológica al presentar cada sonoridad en su sitio, donde cada una *es lo que es*; deja a cada

sonido ser lo que es; esto, de todas maneras, siempre lo ha portado en su seno toda música, aunque pase muchas veces de forma inconsciente. Es por ello que la definió como *ecológica*, por considerar que todos los elementos que entraban en ella mantenían un *trabajo-en-conjunto* inseparable, donde cada elemento sonoro, cada instrumentista vendrá a ser un componente de una cadena trófica sonora¹⁶.

Una expresión de esta idea ecológica, entre música y obra adheridos al entorno, se dio cuando el mismo Cage ofreció una presentación que denominó *Harvard Square*, en Cambridge, Massachussets. Para ello hizo colocar un piano en la zona circular para peatones que se ubicaba en el centro de la plaza, donde pronto se congregó una multitud. Cage puso a funcionar un cronómetro, cerro la tapa del piano y entrelazó sus manos. La muchedumbre esperaba. Al cabo de un tiempo, que fue determinado consultando el *I-Ching* –su ideario chino, que relaciona la sabiduría y la filosofía práctica con los números y el arcano–, abrió la tapa y se puso de pie. El público aplaudió y Cage agradeció con reverencias. *¿Qué cuál fue la interpretación?, se preguntaba Menuhin. No fue otra cosa que el sonido ambiental del tráfico de vehículos en Harvard Square, conversaciones casuales, y pisadas y otros ruidos*¹⁷.

EL PIANO PREPARADO

Entre las colaboraciones y correspondencias más exitosas de Cage como compositor respecto a otras artes, estuvo su interesante y estrecha relación con diferentes grupos de danza con-

16 Esta preocupación por lo ecológico y las redes ambientales de la obra se la puede comprender con la semejanza de postura entre Duchamp y Cage a la que alude López: “...la música y el arte, para Duchamp como para John Cage, están ya en la naturaleza, basta reconocerlos y nombrarlos; esa es la nueva textura del tejido artístico y musical contemporáneos; esa es la nueva facticidad, la nueva deontología del artista,... la obra del artista., superpuesta sobre la obra natural.” (López, 1988:94).

17 El insigne violinista da una observación muy certera sobre la actitud de Cage. Dice: “En otra época y lugar, tal comportamiento lo habría hecho acreedor a tratamiento médico, a arresto policial o a una oración colectiva por la salvación de su alma. Sin embargo, John Cage no se desanima ante las controversias que a veces provoca, y su alma se mantiene llena de alegría”. (Menuhin/Davis, 1981:276).



temporánea a partir de la década de los treinta. Colaboró con Martha Graham y, sobre todo, durante mucho tiempo, con el ballet de su amigo Merce Cunningham, entre otros. Fue de esta manera que su relación con el ballet dio origen a su concepción del *piano preparado* y las primeras obras que mostraban esa intervención en el vientre del instrumento.

Cage trabajaba, en 1938, para la escuela de Cornish, Settle, como acompañante en la clase de danza que tenía allí Bonnie Bird¹⁸. Fue en esa época cuando inventó el procedimiento del piano preparado para componer la música del ballet *Bacchanale*, de Silvia Fort. *Bacchanale* sería el inicio de una serie de obras para piano, y la primera donde intervino el piano. El *piano preparado* surgió como un recurso que aparecería de manera fortuita y necesaria a la vez. Se debió a un momento particular, cuando estaba contratado, como se dijo arriba, como músico acompañante para el Ballet de Syvilla Fort, en Seattle, y en cuyo teatro sede, por lo pequeño del espacio, era prácticamente imposible introducir una (su) orquesta de percusión.

La solución se le presentó unos días antes de la presentación. Dio con la idea de usar el piano como instrumento de percusión, dejando la responsabilidad a un solo pianista de toda la orquesta de percusión. *Un solo músico puede hacer verdaderamente una infinidad de cosas dentro de los límites de un teclado, con la condición de que sea un teclado “estallado” (ídem:35)*. Es la consecuencia estética de la idea del sonido que toma Cage de Thoreau, para quien *los sonidos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan*. La obra se ajustó al tiempo de la coreografía, utilizando un metrónomo y un cronógrafo para obtener así las *medidas* de la danza y así proceder a escribir la música.

El *prepared piano* (o *piano acondicionado*) (Paz, 1955:338), convirtió a ese instrumento –gracias a su alteración tímbrica– en una especie de orquesta balinesa, a modo de teclado orgánico de orquesta de percusión. Su invención se debió a una necesidad de cambiar el sonido del instrumento por una

18 En esa escuela de Cornish también pasó dos años al frente de una orquesta de percusión con la cual experimentaría con los instrumentos una diversidad enorme de posibilidades de creación musical aún por inventar.

intención de conseguir un acompañamiento rítmico sin emplear instrumentos de percusión.

Fue un recurso que remedió cierta pobreza original del piano en materia de diversidad de timbres, transformándolo en una orquesta completamente desconocida. Modificaba las vibraciones de las cuerdas del piano, trabándolas en ciertos puntos cuidadosamente elegidos, por medio de objetos fabricados a tal efecto. Recuérdese además, que en el centro del teclado cada sonido se obtiene por el choque de un pequeño martillo contra tres cuerdas idénticas, y que en el sistema de Cage era posible trabar solamente una o dos de esas cuerdas. Con ello ganó el instrumento una riqueza y multiplicidad de efectos que no podía obtenerse sino de esta forma, cuya sucesión y concomitancia polifónica lo llevaron a la creación de obras inauditas, en el sentido propio del término.

La diversidad dentro de la gama de sonidos nuevos producidos, –en rigor, una escala de alturas–, puede ser amplia o reducida, según lo disponga el compositor; y el hecho positivo, innegable, es que John Cage llegó a transformar un instrumento de teclado y de timbre uniforme, en un recurso considerable desde el punto de vista de la aplicación a la polifonía tímbrica. Tal intervención instrumental, convenientemente *preparada* –o acondicionada– para cada caso particular, intentaba producir, prácticamente y de manera irracional, el tipo de *melodía de timbres* concebida racionalmente, y por primera vez, por Anton Weber.

En el piano preparado hizo intervenir pedazos de cartón o plástico, gomas, varillas de madera, tenedores, estilográficas, tuercas, tornillos, trozos de papel, fieltro, tachuelas, clips para papel de distinto grosor, metras y cualquier otra cosa servible a sus fines. Todos esos objetos transformaban el timbre del piano haciéndolo capaz de retumbar, zumbiar o amortiguar su sonido “natural”. Así, por ejemplo, los pedazos de cauchos colocados entre las tres cuerdas que corresponden a cada sonido en casi toda la extensión del piano común, daban por resultado una sonoridad sorda, equivalente al sonido con sordina, mientras los trozos de metal –tornillos, tuercas– situados a su vez entre la primera y la segunda cuerda que corres-



ponde a una nota, y entre la segunda y la tercera de la misma, producían un sonido metalizado y vibrante.

Además, independientemente de ser ejecutado según las normas habituales previstas en la técnica tradicional romántico-germana, también experimentó hacerlo pellizcando directamente las cuerdas (aspecto éste que ya se encuentra integrado en la escritura pianística tradicional contemporánea normal, siendo décadas atrás considerado motivo de escándalo). Asimismo agregó a la ejecución pianística el dar golpes vigorosos a la tapa o en general sobre el exterior del piano, y así por el estilo. Pero el aspecto más relevante y desconcertante para un músico ejecutante tradicional era que las piezas para piano preparado poseían una estructura interna totalmente distinta o, mejor, tenían una absoluta falta de estructura del hecho sonoro.

Otra de las obras relevantes para piano fue su *Concierto para piano y orquesta* (1958). Esta obra tiene la siguiente instrucción: *Puede ejecutarse en su totalidad o parcialmente, durante el tiempo que se desee, por cualquier cantidad de intérpretes, como solo, como agrupación de cámara, como sinfonía, como concierto para piano y orquesta o como aria.* En esta partitura, en la cual se presenta una *reunión de diferencias extremas*, donde racimos densísimos de sonidos están separados por largas pausas, se puede observar una serie de líneas paralelas que imitan una especie de pentagrama. Se encuentra en ellas, o a su alrededor, una serie de círculos mal dibujados, cruzados por rectas donde en su intersección están inscritos los nombres de las notas en sistema anglosajón (D:re, A:La, etc). Aparte de ello, posee una buena cantidad de elementos aleatorios que pueden ser combinados sin que la escritura los prefigure.

Es un *workprogress*, una “obra en desarrollo”, con lo cual se le quita todo elemento fijo, estático, objetivo, que atente contra el carácter efímero de la música, elemento que en todas las obras de Cage se hace una constante a resaltar. El desarrollo de la obra está en expresar largos silencios interrumpidos por bloques o *clusters* de una complicada densidad sonora. En conjunto esta obra establece un drama entre el piano, que mantiene un papel romántico y expresivo, y la orquesta, la cual se

ajusta a los principios estéticos de la filosofía oriental; en el tercer movimiento se puede notar un interés por llegar a un acuerdo entre los elementos que se habían visto contrapuestos en los primeros movimientos.

Este *Concierto para piano* se estrenó el 15 de mayo de 1958 en el Town Hall de Nueva York, cuando un grupo de amigos organizaba el evento para celebrar sus 25 años en la composición musical. Su ejecución, no era para menos, provocó un escándalo comparable al causado por *La consagración de la Primavera*, de Stravinsky en 1913 en París. (Cage, 1983:312/13).

Se considera interesante, en este particular, transcribir la experiencia que tuvo el crítico alemán Stuckenschmidt¹⁹ al asistir a uno de los conciertos de Cage con David Tudor, que dieron en 1954 en el marco del Festival de Donaueschingen:

El resultado de su actuación y de algunas cintas magnetofónicas que tocaron, fue la presentación de una serie de elementos sonoros en su mayoría muy extraños. Una de las obras estrenadas fue la llamada 12 minutos 55.677 para dos pianos. Duró aproximadamente trece minutos de chirridos y sonidos de tambores, en su mayor parte lanzados en explosivos staccatos. De vez en cuando Tudor cogía un silbato o una trompeta de juguete, y los hacía sonar; después empezaba a golpear un trozo de metal con un martillo hasta que se arrastraba debajo de su piano para hacer unas composturas sobre la marcha dejando que Cage, impasible, siguiese tocando” (Stuckenschmidt, 1960:217/8).

19 “Sus actuaciones con David Tudor en dos pianos (generalmente *prepared pianos*), eran realmente unas exhibiciones muy extrañas que también se remontan hasta las burlas antisociales llevadas a cabo por los dadaístas en el cabaret Voltaire de Zurich durante la Primera Guerra Mundial. La diferencia radica en que lo que antaño era una forma de protesta sarcástica contra la autodestrucción del mundo, se ha convertido ahora en poco más que un arte por el arte negativo”, (Stuckenschmidt, 1960:217/8).



Como se puede notar, no sólo era interpretar un piano preparado para la búsqueda de diferencias sonoras y otras posibilidades cercanas a una *melodía tímbrica*. Es una obra que va más allá de la mera reproducción y producción de sonidos. Por las palabras de este crítico *vidente/oyente* alemán, la trasgresión y la gestualidad, el ambiente irónico e histriónico, el impulso creativo/destructivo y un nihilismo estético radical formaron parte del arte y de la filosofía vital de Cage.



David Tudor y John Cage.

MÚSICA ELECTRÓNICA EN VIVO

Toda obra construida en un estudio es un objeto-sonoro, como ocurre con muchas de las obras compuestas con/por computadora. Para Cage sólo la música electrónica viva, interpretada en un devenir presente, era la que seguía manteniendo cierta fascinación, gracias a que tenía la espontaneidad de ser manipulada ante el público, por suceder en un ahora imprevisible pero posible.

Los sonidos vivos tienen una cualidad diferente, *alcanzan (un) punto mucho más extremo de dulzura fuerza* (idem:167). En cambio los sonidos electrónicos convencionales, los usados en la década de los cincuenta en las músicas experimentales de estudio, están necesariamente *cortados*. Para Cage no dan sino

un tipo de *Muzak*²⁰. Los sonidos emitidos en vivo tienen cierta *pureza* que no se da de otro modo; esto significa asumir cierto poder sobre el mundo de los sonidos. La música en vivo permite al menos esperar el sentido de sorpresa y asombro que de otra manera queda reducido. Cage afirma que si mezclamos *sonidos instrumentales vivos a sonidos electrónicos muertos, como he hecho a veces, puede perderse ese concepto sorpresa* (idem:168).

Por otra parte, gracias a las cualidades de la computadora, pudo introducir todos los hexagramas del *I Ching* obteniendo así nuevas posibilidades de hacer música. Cage componía utilizando este libro sagrado oriental para efectuar cálculos y selecciones de una manera completamente impersonal y de manera azarosa, aunque un tanto neutralizado por los mismos parámetros del programa utilizado; tal procedimiento se le facilitó al pasar por la computadora todos los hexagramas de ese libro. Además, con la computadora pudo elaborar sonoridades nuevas para el momento e imposibles de reproducir por otros medios. Fueron los primeros intentos de sintetizar sonidos.

20 El término *Muzack* se refiere a la música funcional que se coloca para los obreros en las fábricas, en los centros comerciales, los supermercados, en los lugares de trabajo o para que los animales se sientan estimulados a una mayor producción de leche o huevos. Es también la música convencional de cualquier programación radiofónica que emite durante todo un día, como la retransmitida por la música de cable o llamada también "ambiente musical" que induce a un mayor impulso de compra inconsciente del consumidor-cliente de un establecimiento comercial. Además de eso, la *muzak* o *musiquillas*, como ha visto Dorfler., son un artificio mecánico inventado para ensordecer nuestra sensibilidad, no para estimularla y, sobre todo, para adormecer nuestra atención vigilante, para anestesiarse a la persona que realiza un trabajo generador de tensión, para rellenar el vacío de quien ya se encuentra totalmente vacío de sentimientos y pensamientos. Se puede pasar todo el día pegado el oído "rodeados de ese limbo sonoro". Con un tipo de música que casi siempre es vulgar, trivial y tonal. Y el resultado más grave para el arte y provechoso, irónicamente, para el mercado: "Así nuestro oído resulta total e inevitablemente condicionado por esos sonidos". Eso hace aún más difícil la aceptación por parte del público de cualquier otro tipo de música seria: "la música atonal, modal o de alguna manera apartada de las rancias melodías tradicionales que se emiten en chorro continuo", (Dorfler, 1984:39). Y, además, bien se sabe que la concentración de factores tecnológicos y el uso desmedido de las diferentes artes en sectores de consumo (publicidad, *mass. media*, música de consumo [*muzak*]) han conducido a la aniquilación de las demarcaciones tradicionales que en otras épocas colocaban a los lenguajes artísticos en una posición privilegiada. Por tanto, en el estado de avance de todo ese mundo no sé hasta donde se pueda reintroducir esas demarcaciones para aislarlos y, de ese modo, recuperar una fruición especializada que hoy, por lo general, está ausente completamente. *Idem*:78.



También utilizó ruidos ambientales pero grabados y reproducidos electrónicamente. Se les puede encontrar en la banda sonora para un film sobre Calder, para lo cual recogió los sonidos del taller del artista y los utilizó para darles una continuidad musical. En esa cinta se hallan sonidos de móviles al golpearse entre sí o ruidos de frotamiento de un móvil aislado, además de otros sonidos provenientes de una composición para ese fin con piano preparado.

Fue Cage quien primero compuso una obra de música electrónica. Ésta se tituló *Imaginary Landscape N° 1* y data del 9 de septiembre 1939, cuando estaba residiendo en Seattle (Edo. de Washington). Construida para dos electrófonos de velocidad variable, registro de sonidos, sinuosidades de frecuencia distintas, piano y címbalo.

Otra referencia importante es la obra *Imaginary Landscape N° 4*, de 1951, que utiliza la retrasmisión de diferentes emisoras radiales que emitieran músicas distintas entre sí. Ello, junto a los gestos de los ejecutantes y a las diferencias de sonidos de cada uno de los doce radios utilizados, buscaba obtener encuentros sonoros totalmente imprevistos. Se tuvo el propósito de borrar toda voluntad personal e incluso la idea misma de realización individual.

Entre sus obras electrónicas está también *Rozart Mix* (1965) para trece grabadoras y seis intérpretes; compuesta para el Rose Art Museum. Es interesante destacar también su fragmento más conocido, *Aria para mezo soprano con Fontana mix*, que se basa en el canto de un *non-sense* en varias lenguas, que emerge sobre el fondo de una recitación en la cual se alternan o confunden ruidos de fábricas, instrumentos, voces y sonidos electrónicos.

Para el año de 1969, año en que es elegido como miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras, también crea una de las más significativas obras musicales en relación con el uso de la computadora para su construcción. Se trata de *HPSCHD*, obra compuesta en colaboración con Lejaren Hiller y en la que se emplea, a la vez, 7 clavecines y 7 grabadoras. Es una obra fundamental en su producción por haber sido construida bajo el

uso del computador. El uso de ellos se debió a la gran cantidad de cálculos requeridos para su elaboración. Se concibió en la Universidad de Illinois, en el laboratorio de música electrónica que dirigía Lejaren Hiller.

Se estructura a partir de 52 sonidos de una octava y la división de la misma en intervalos de cinco a 56 divisiones; para ello requería del computador. Tal uso, emisión y división de la octava en 52 sonidos, nunca había sido utilizado en ninguna otra obra. Tenía también siete solos de clavecín, donde sus partes estaban compuestas basándose la octava en una división de doce tonos y en ejecuciones rápidas de los sonidos. Su elaboración se llevó dos años; el primero se pasó en programar la computadora, esto llevó a tener que estudiar los programas de música de computadora ideados por Max Matthews, de la Bell Telephone Company.

Para los solos de los clavecines fueron utilizados fragmentos de obras de toda la historia de la música que iban desde el período de Mozart hasta el de Hiller y Cage. Se usó partes de obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Gottschalk, Busoni, Shöenberg, Hiller y del mismo Cage, tanto para dos manos como para manos separadas.



Performance de Marcel Duchamp y
John Cage, *Reunion (Juego de Ajedrez
sobre un tablero sonoro)*, 1968
(Foto: Shiseko Kubota).



JOHN CAGE Y EL HAPPENING

El arte de este músico norteamericano se basó en presentar el cambio y el azar como los elementos claves de sus creaciones, siendo cualidades que se pueden ver reafirmadas constantemente en sus obras, donde se le añade a la sonoridad la *gestualidad* como un elemento conformador del acto artístico.

Esta gestualidad teatral la mostró Cage al unir su creación musical con la forma teatral del *happening*. Esta concepción fue inspirada al leer el texto de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, donde se pretende poder llegar a desarrollar un teatro sin literatura, sin texto. Lo principal era que una cosa no diera demasiado apoyo directo a otra; por ejemplo, que el texto no sostuviera totalmente el gesto del actor o a la obra.

Para él fue una forma de teatro más, pero con la diferencia de que se desarrolla independientemente del texto; tal libertad de la palabra no significó que en los *happenings* no tuviese cabida la misma. Se podía introducirla pero no era la guía que determinaba los gestos y acciones realizados. La importancia que le dio Cage a los *happenings* era que tenían la cualidad de no partir de un texto preestablecido, con lo que se salvaba de reducirse a un evento artístico teatral para expresar sólo las cualidades estéticas de aquél.

Más que pensar al individuo en función de las emociones que experimenta, lo que proponía era considerar más cercana la *ecología estética* y su relación entre los distintos elementos que confluyen en el hábitat, dando una presencia dinámica del conjunto; fluir y cambio, entramado y tejido, muerte y vida, son las secuencias perennes en su visión del arte. No se puede dar una idea real si únicamente se observa al individuo; para ello había que devolver al individuo a la naturaleza, abrirlo al mundo, mostrarlo integrado a un fondo.

Su arte pareciera incitar a no tratar de apartarnos más de lo que estamos unos de otros, saboreando el pobre orgullo de nuestras emociones y falibles juicios, reduciéndonos a nuestra cerrada individualidad; lo necesario es abrirnos al mundo, expandirse en emoción al estar conscientes de vivir la experiencia de que estamos junto a los demás. Despertar a todas las experiencias estéticas imaginables; un eclecticismo abierto es la condición de ese sentido individual propuesto. Volver a pensar lo ecológico comprendiendo que el óptimo estado del hombre y los recursos del mundo es convertir a estos en un estado fluido, con el fin de que no exista nada de lo cual no tengamos que deshacernos. El ejemplo opuesto está en la contaminación reinante del modelo universalmente aceptado de vida y desarrollo.

Para Cage su música era teatro y *teatro* fue sólo otra palabra para designar la vida. Desde los años cincuenta sus indagaciones sobre esta elección estética fueron continuas y prolíficas. Los *happenings* surgieron en el año de 1952, en un espectáculo al que hoy bien pudiera darse el nombre de “multimedia” al conjugar poesía, plástica, música, danza y conferencia en un



solo espacio, ensamblados e integrados en un límite de tiempo. Fue en el Black Mountain College donde se dieron cita artistas como Merce Cunningham, Rauschenberg, David Tudor y el mismo Cage para presentar su propuesta escénica. Es un *trompe-l'oeil* (trampantojo), donde se yuxtaponen elementos heteróclitos que crean una totalidad autónoma y que constituyen, a la vez, una nueva unidad semántica y perceptiva.

Su principio organizador está en comprender que el mundo cambia en función del sitio donde fijamos nuestra atención. En esta primera propuesta estética experimental, inspirada en las visiones teatrales de Artaud, distribuyó al público alrededor del espacio donde uno no se podía localizar en un escenario en especial; ausencia de escenario, permitiendo a todas las personas participantes verse y ver, como en el teatro circular, todas las cosas orientadas a un centro. De esta forma ordenaron los asientos de los espectadores en cuatro grandes triángulos que apuntaban a ese centro. Entre el centro y los triángulos se podía circular libremente; dando la posibilidad de trasladar la acción al público. Todo con la intención de tener a los espectadores con una relación visual directa entre ellos.

Su idea era tratar de interactuar con los objetos del ambiente e incluso entre las distintas actividades artísticas, como con los sonidos. La escenografía se conformó con escaleras colocadas en distintos lugares; desde ellas se leían poemas o textos; el mismo Cage subió a una y dio una conferencia.

Poemas, música ejecutada al piano por su amigo David Tudor, proyección de filmes en el techo y en las extremidades de la sala, telas en blanco del pintor Rauschenberg, mientras que éste hacía sonar viejos discos en un gramófono y Merce Cunningham improvisaba una danza en medio de todo ello. El evento duró 45 minutos. Las acciones fueron realizadas en los puntos cardinales de la sala.

La organización de los *happenings*, como se dijo, se debe siempre a un centro hacia el cual deben atender tanto los participantes actores como los espectadores y donde la importancia mayor recae sobre la misma reunión, la convivencia: ello es lo esencial.

Más tarde, a principio de los años sesenta, Cage escribió su *Theatre Piece*, donde se presenta una serie de acciones que están relacionadas a distintas cosas que los ejecutantes, si lo desean, podían representar en forma teatral. De lo escrito se podía hacer o bien un trozo de música, un espectáculo audiovisual, o una “obra de teatro”, etc. *Hacer lo que se hace*, fue el principio organizativo, con la única exigencia de no dejar de producir sonidos.

Gentilucci (1977:98) refiere otras experiencias parateatrales incorporadas a un evento musical. Fueron las provocaciones destructivas que ciertos seguidores de Cage han nombrado como *neodada*; en ellos la relación *intérprete-obra-público*, es vista como impulso de una representación visual y musical; se extrae la totalidad de su contenido del gesto como resorte del espectáculo, haciendo surgir de ese gesto vital común, casi ordinario, y en contacto con generadores casuales de sonido, un sentido estético fortuito combinándolo con un presente siempre cambiante.

Una de estas obras que posee una irresistible comicidad es 34'46.776 en versión para violín y piano. *Lo que en esta obra se desprende de lo requerido a los dos ejecutantes es, precisamente, una serie de efectos sonoros que no son habituales, que no pertenecen a la tradición instrumental (idem)*. El pianista debe introducirse dentro de su instrumento, pasar por debajo, jugar de diferentes maneras con los pedales y otras partes mecánicas, para dedicarse finalmente a producir sonidos con cornetas, silbatos, instrumentos de percusión y así por el estilo.

Es un efecto de desnivel enorme entre dos tipos distintos de ejecución (además del carácter irónico-infantil de los medios empleados); introduce ya de por sí un esquema de *comedia del arte* que subraya además el hecho de que la sospecha de burla en el oyente desprevenido está en parte descontada, o forma parte de la pieza.

Para Cage el *gesto* valía no menos que el sonido y, en este sentido, indudablemente se anticipó a dar soluciones teatrales provenientes desde el seno mismo del *evento sonoro*, evento que llegaba a convertirse en vehículo de cualquier otra cosa,



de inscribirse tanto como un hecho de naturaleza cognoscitiva como de determinar un contexto formal y semánticamente definido.

Según Cage, Artaud en su *El Teatro y su doble* llegó a aportar el concepto de un teatro de múltiples dimensiones. Los *happenings* fueron una posibilidad más de esa multiplicidad abierta a los caminos a recorrer por el arte de la escena contemporánea. Cage llamó a los *happenings* también “eventos”, configuraciones, reuniones. Su incursión en este tipo de teatralidad, tratándose de un músico, se debió a la idea de que la música no basta para introducirnos en la vida. En la vida se siente, se ve, se palpa, y nuestro cuerpo está en constante ejercicio de reacomodo al ambiente por donde transita.

En sus *happenings* posteriores practicó el hecho de mantener al público de pie, con lo que se buscaba que los asientos no interfirieran el libre movimiento de los asistentes, pudiéndose mover el público tanto adentro como afuera de la sala. Nadie estaba obligado a quedarse en un mismo lugar todo el espectáculo.

Un *happening* debe estar libre de una determinada intencionalidad, debe ser una puerta abierta para que pueda suceder cualquier cosa, un espacio escénico donde se puede aceptar todo lo que ocurra en esa reunión.

El sentido del arte debe acercarnos a la vida. Para Cage, en los *happenings* se presenta un sentido de armonía que no disminuye sino que confirma ese mismo sentido cuando las cosas son dejadas en libertad para ser lo que son. Su intención fue que las cosas fueran lo que son en sí y en relación con la vida. Con ello se entiende que este compositor nunca quiso imponer a otros sus preferencias. Pretendió sólo mostrar sus elecciones respecto de los elementos que consideró necesarios para sus obras; ellas son un golpe al determinismo en el arte. Un ajuste de nuestra sensibilidad a lo imprevisible.

Al final no sabemos si pudo realizarse su mayor deseo, como lo cuentan sus palabras:

El deseo más profundo que tengo respecto de la música actual es el de escucharla toda; pero no ejecutada sucesivamente, sino toda a la vez, al mismo tiempo. ¡Todas las obras juntas! Tal vez sea un deseo perverso...pero, ¿lo parecerá cuando contemos con la técnica que nos permita realizarlo? ¿No existe aún esa tecnología? Bien, ¡viva la tecnología futura! (idem:302).

En palabras de Menuhin:

Un compositor como Cage no se contenta con incitarnos a escuchar sólo con más cuidado: su obra nos reta a formular la interrogante de si nosotros, la música que hacemos y, en realidad, si todos los logros humanos no son más que sucesos accidentales en un universo fortuito (Menuhin/Davis, 1981:276).

BIBLIOGRAFÍA:

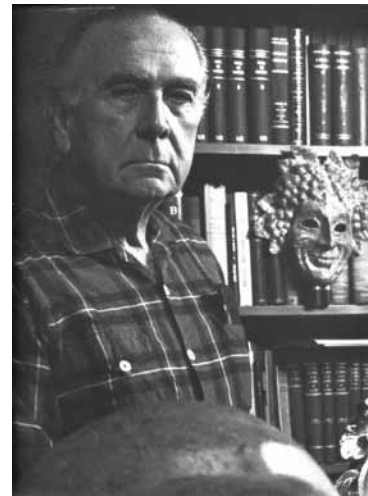
- CAGE, J.M, 1961: *Silence*. Wesleyan University Press.Middeltown.
1981: *Para los pájaros*. Monte Avila Ed. Caracas.
- DORFLES, G. 1984: *El Intervalo Perdido*. Lumen. Barcelona.
- FUBINI, E., 1994: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Alianza Música, Barcelona.
- GENTILUCCI, A., 1977: *Guía para escuchar la música contemporánea*. Monte Avila Ed. Caracas.
- KOSTELANETZ, R., 1973: *Entrevista a John Cage*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- LÓPEZ, J., 1988: *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica musical*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- MENUHIN, Y. y Davis, C., 1981: *La música del hombre*. Ed. Fondo Educativo Interamericano. Estados Unidos.
- PAZ, J. C., 1955: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- STUCHENSCHMIDT, H. H., 1960: *La música del siglo XX*. Ed. Guadarrama, Madrid.
- THOREAU, H., 1976: *Walden*. Ed. Del Cotal. Barcelona



UNA VISITA A ALFREDO BOULTON, HISTORIADOR DEL ARTE VENEZOLANO

MARÍA MAGDALENA ZIEGLER D.
buzonziegler@gmail.com

*“La primera historia del arte en Venezuela,
estudiada, razonada, es la mía.”¹*



Retrato de Alfredo Boulton
(Foto: Ricardo Armas).

1 Alfredo Boulton entrevistado por Ariel Jiménez, en *op.cit.*, pág. 20.



En 1993, pudimos asistir a una visita guiada ofrecida por don Alfredo Boulton (1908-1995) sobre una exposición de Armando Reverón en la Galería de Arte Nacional. En ese momento, su figura era una suerte de ídolo incontestable en el escenario de la historia del arte en Venezuela. Muchos eran, sin embargo, detractores de su labor como historiador, pero pocos se atrevían a expresarlo públicamente. A nosotros nos resultaba imposible cuestionarle o contradecir sus opiniones, aunque las teníamos y algo opuestas, además. Nuestra incapacidad estaba justificada entonces, sobre todo, por nuestra juventud, pero los años nos han brindado la suficiente templanza para mirar cara a cara a quien irrumpiera, promediando el siglo XX, con un aldabonazo certero acerca de nuestra historia del arte y de la pobre labor realizada sobre ésta, hasta el momento, en nuestro país.

Aproximarnos a su obra en el campo de la historia del arte, nos ha permitido la oportunidad invaluable de retar a esa incuestionable figura, sin dejar de brindarle el justo respeto y reverencia a su trabajo. Presentamos aquí un primer acercamiento a la obra cimera de Boulton en el ámbito mencionado y lo hacemos como nuestro propio homenaje en los recién cumplidos primeros 100 años de su nacimiento. A través de una revisión general de su obra fundamental, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, publicada por primera vez en 1964, buscaremos exponer algunos de los principios fundamentales asumidos por Boulton en su oficio de historiador del arte.

Esta obra, capital para la historiografía del arte en Venezuela, es un reto en sí misma para el historiador de hoy. Es todo un *puzzle* que se despliega y desparrama sobre una mesa a la espera de pacientes análisis que le reensamblen. Las páginas que siguen se proponen juntar esas piezas en un todo coherente, que permita comprender la real dimensión de la obra, la labor, la información y la visión que engloba. Sin pretensiones de agotar las posibilidades teóricas de esta obra, presentamos una interpretación inicial de lo que esperamos pueda ser, en el futuro, la expresión detallada de la obra de Boulton como historiador del arte.



Portada de la primera edición de la obra *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial* (1963) de Alfredo Boulton.

Seguidamente, en una primera visita, abordaremos la obra en sus precedentes más inmediatos, el camino hacia su concepción y elaboración, su estructura y, por supuesto, su impacto y trascendencia. Luego, nos adentraremos en el cuerpo sustancial de la obra para examinarla en el marco de la historia del arte como disciplina, procurar su ubicación en el seno de las distintas escuelas historiográficas y analizar el modo cómo las fuentes sirvieron de alimento para su investigación.

II

LA OBRA

Todo estudiante, historiador o aficionado al arte colonial venezolano debe, necesariamente, comenzar su recorrido, no importa a qué profundidad desee llegar, por la *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. En verdad, no existe otra



opción. Treinta y cinco años después de su publicación no ha sido editada una obra que pueda llegar a competir con sus logros tangibles en un sentido global. Esto, en modo alguno, pretende ser un juicio de valor sobre la calidad de la obra de Boulton, más bien pretende llamar la atención sobre el esfuerzo que implicó su realización y sobre lo poco que se ha realizado en el país para el avance de una disciplina que, aparentemente, ha sido muy poco apreciada.

La historiografía del arte en Venezuela, antes y después de Boulton, ha hecho méritos por aportar datos e información novedosa sobre algunos artistas y, en algunos casos, sobre períodos específicos. Sin embargo, en ningún caso se ha procurado una visión integral como la que Boulton persiguió con la obra que aquí nos concentra. Debe aceptarse, sin mezquindades, la ambición de la misma y su monolítica presencia en el camino de la historiografía del arte en el país.

Antes de Boulton, otros se habían adentrado en los caminos de la historia del arte y se habían producido obras con un valor singular, las cuales deben ser valoradas en su justa medida, contexto, propósitos e intenciones. En el siglo XIX, Ramón Lorenzo de la Plaza, primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes, creado por su amigo el Gral. Antonio Guzmán Blanco (1877), publicaría una obra singular, *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1883).² En ella buscaba demostrar la validez del arte llamado *clásico* por encima de cualquier otro, legitimando así las realizaciones de pintores como Martín Tovar y Tovar, a quien elogia notablemente.

Después de De la Plaza, podríamos mencionar los esfuerzos de José Nucete Sardi y Enrique Planchart, entre otros. No obstante, sus obras nunca pretendieron profundizar en un tema que, a simple vista, parecía agotarse rápidamente. No demostraron interés en indagar más allá de las propias obras, hurfando en archivos o en fuentes de otro tipo, que pudieran brindarles información valiosa para escribir la historia de las expresiones artísticas en el país.

2 La obra fue escrita por encargo del gobierno del *Ilustre Americano* en conmemoración del Primer Centenario del Nacimiento del Libertador.

Nucete Sardi publicará en 1940 sus *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, y apenas dedica unos pocos párrafos iniciales al período colonial para afirmar que la mayor parte de las manifestaciones plásticas del arte colonial venezolano provino de España. Insiste además que la poca producción local había sido, fundamentalmente, producto de la mano esclava, aunque acota que esto no estaba entonces históricamente comprobado.³

Planchart, por su parte, en 1956, brinda al público *La pintura en Venezuela*. En esta obra reconoce que los inicios de la pintura en nuestro país han de ubicarse

“al cesar las largas luchas de la Conquista. Cuando se inició el desarrollo de las principales ciudades se puede dar por cierto, aunque falten datos para comprobar esta afirmación, que nuestros primeros pintores, quienesquiera que hayan sido tuvieron por única actividad en su arte, la producción de cuadros religiosos. Más sólo a mediados del siglo XVIII, habiendo crecido en población y en prosperidad la Colonia, se extendió suficientemente el gusto por la pintura.”⁴

Así pues, la necesidad de un estudio consistente, profundo y acucioso sobre el arte colonial venezolano era imperativo en un momento en el cual Venezuela despertaba a su conciencia histórica más allá de las fechas fundacionales del 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811. Los esfuerzos de hombres como Mariano Picón Salas y Mario Briceño-Iragorry, Eduardo Arcila Farías, Enrique Bernardo Nuñez, Carraciolo Parra León, por mencionar tan sólo una brevísima lista, habían removido

3 En esta obra Nucete Sardi advertirá: “Estas notas sobre el arte venezolano no tienen afán crítico, pues esa es labor que corresponde a los peritos. Son solamente un ensayo de contribución a la historia de la pintura y la escultura venezolanas que podría servir para trabajos más amplios de nuestros historiadores o de índice para estudios que toca realizar a nuestros críticos de arte.” (*Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, pág. 7)

4 Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, pág. 84.



algo del moho del tiempo colonial y habían atraído, paulatinamente, la atención de la academia sobre un período poco apreciado de nuestra historia.

Desde finales de la década de 1930, las viejas casonas coloniales estaban *de moda* y los arquitectos debieron adecuarse a los gustos de una élite que procuraba, tal vez, vincular su prosapia familiar con las formas coloniales. En agosto de 1945, gracias a los esfuerzos de Briceño-Iragorry, el Congreso Nacional sanciona la Ley de Protección y Conservación de Antigüedades y Obras Artísticas de la Nación, la cual colocaba en el tapete la valorización de los objetos provenientes del pasado. La Colonia adquiriría ahora valor para el Estado.

No obstante, ante la situación historiográfica sobre el arte en el país, no es de extrañar que para un hombre de notable sensibilidad artística, que había estimulado desde niño su curiosidad por los objetos del pasado y que había sido educado entre la tradición cultural y artística europea, resultase llamativo que la tierra natal del Libertador no poseyera un estudio sistemático de su imagen, altamente estimada y reverenciada.

En 1987, entrevistado por Ariel Jiménez, Boulton indicaría que

*“una vez que tuve el paisaje de Venezuela más o menos dominado, visto por mi a través de la fotografía, me puse a buscar el venezolano, el hombre. ¿Quién es el hombre prototipo que ha vivido en estas tierras? Entonces busqué el más sobresaliente de todos nosotros: Bolívar. Así comienzo a hacer una investigación iconográfica de Bolívar.”*⁵

Sea cual fuere la razón o motivación que llevó a Boulton a ocupar su tiempo libre en la indagación sobre esa faz primigenia del hombre nacional (Simón Bolívar), ésta le introdujo en el estudio del pasado. De allí que, al trabajar con obras de

⁵ Alfredo Boulton entrevistado por Ariel Jiménez en *Homenaje a Alfredo Boulton*, pág. 17

arte –de mayor o menor calidad– andando primero tras la apariencia de Bolívar, tal vez Boulton sintiese la necesidad de explorar un campo prácticamente virgen en el país: el de la historia del quehacer de esas imágenes que, circunstancialmente, representaban al padre de la patria.

Desde una visión actual, *Los retratos de Bolívar* (1956) constituye una obra de extraordinaria utilidad, sobre todo, por la minuciosa clasificación de la iconografía que logra rastrear y estudiar. Lo más valioso, quizás, sería el catálogo iconográfico, que, a pesar de presentarlo a modo de apéndice, constituye la sustancia fundamental del trabajo realizado. Boulton divide este catálogo en siete grupos, conformados a partir de lo que él denomina *los creadores de la iconografía bolivariana*. Cada grupo es subdividido en *filiaciones* de acuerdo con el parentesco entre las imágenes, procurando brindar la mayor cantidad de datos posibles sobre cada una de ellas.

Agregaremos, frente a la comprensión del proceso generador de la obra que aquí nos ocupa, que en *Los retratos de Bolívar*, Boulton no ejerce abiertamente una labor de historiador del arte. Más bien su posición se acerca a la del conocedor de objetos antiguos, de notable sensibilidad artística. No hay en la obra de 1956 un esfuerzo de comprensión estilística de los retratos más allá de la intención de vincularles entre sí, gracias a estas características formales, que, al final, resultan más fisonómicas que estéticas o artísticas.

Reiteramos que el valor histórico de este libro es enorme. No existe, que conozcamos, un estudio iconográfico del Libertador que le supere. Pero no es un estudio artístico, ni una historia de las representaciones artísticas de Bolívar. Es más un catálogo razonado de las imágenes que le representan y que se han convertido, a lo largo del tiempo, en el imaginario bolivariano. Su valor reside en la recopilación “genealógica” de las imágenes y en su clasificación.

Con todo, *Los retratos de Bolívar* llevaría a Boulton a la Academia Nacional de la Historia en 1959, cuando será invitado a ocupar el sillón “B”, como individuo de número, en la Aca-



demia Nacional de la Historia (ANH) de Venezuela. *Los retratos de Bolívar* le había brindado el título de “historiador” y le había dado entrada a un círculo exclusivo. Su discurso de incorporación, fundamentado en su más reciente investigación sobre la iconografía de Francisco de Miranda, sería respondido por Ramón Díaz Sánchez en los términos siguientes:

*“Don Alfredo Boulton, hombre de moderna mentalidad que llega a las disciplinas históricas a través de un gozoso ejercicio del arte y como culminación de una trayectoria que yo no vacilo en calificar de notable. Experto en variadas modalidades estéticas, depurado conocedor y crítico de pintura, fino y sobrio escritor...”*⁶

Boulton había llegado a la ANH a ocupar el sillón que antes recibía a Mario Briceño-Iragorry (1897-1958). La investigación realizada sobre el verdadero rostro del Libertador en las imágenes artísticas le había abierto nuevos caminos para su desempeño como investigador, pero una vez en la ANH debía desplegar mayores herramientas y habilidades que pudieran sostener el título otorgado. Desde finales de 1959 se hallará enfrascado en la investigación que le consagrará ante la opinión pública nacional como el mayor historiador del arte en nuestro país: *La historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. Viajará a Perú, Ecuador, México, Colombia y España en busca de datos e información para el mencionado trabajo y, entretanto, seguirá hurgando material de interés que refuerce y complemente sus investigaciones sobre los rostros de Bolívar, Sucre y Miranda.

La obra mencionada sobre la faz bolivariana, no debemos olvidarlo, sería, además, su primera aproximación formal al trabajo con piezas de arte del pasado. Esta experiencia debe considerarse parte del camino que le llevaría a la génesis de sus obras posteriores. Otros elementos, sin embargo, deben también considerarse paralelamente, como el nexa con círcu-

6 Ramón Díaz Sánchez en su Discurso de contestación al Discurso de incorporación de Alfredo Boulton a la ANH, *Discursos de incorporación*, (Tomo 4) pág. 29.

los interesados en el arte del pasado colonial y que, seguramente, introducirían a Boulton en ese inexplorado territorio de la historia del arte venezolano.

Su cercanía a hombres como Carlos Manuel Möller (1896-1966) e instituciones como la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial,⁷ debieron brindarle no pocos estímulos para trabajar con aquellos “oscuros siglos” de nuestra historia, los cuales apenas estaban siendo considerados con seriedad, como parte de la historia de Venezuela, por hombres como Mario Briceño-Iragorry, entre otros.

La Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial, es un libro hermoso a la vista. Todas sus ediciones han sido impresas en el mismo papel y encuadernadas con la misma tapa dura, forrada en tela blanca. Le ilustran fotografías en blanco y negro y, algunas, especialmente destacadas, a color. Todas de obras de arte.

Al abrir el libro, nos recibe una ADVERTENCIA PRELIMINAR que le permite a Boulton expresar algunas opiniones interesantes sobre la labor de quienes le precedieron, la terrible preservación del legado artístico de la Colonia y no pocos conceptos sobre el arte y la historia del arte que comentaremos más adelante.

Sigue a este breve apartado inicial el cuerpo del libro, el cual está dividido en dos partes debidamente señaladas: la primera de ellas, se indica, versa sobre los siglos XVI y XVII, mientras que, la segunda, queda reservada para el siglo XVIII. La primera parte contiene doce capítulos que examinan tópicos muy variados. A continuación sus títulos: LOS ELEMENTOS FORMATIVOS, EL ABORIGEN, EL DESCUBRIMIENTO Y CUBAGUA; LA CONQUISTA; LA RELIGIÓN; LA NUEVA TIERRA; LOS ENVÍOS DE SEVILLA, CADIZ Y MÉXICO; LOS MATERIALES PLÁSTICOS;

7 En 1942, junto con Enrique Planchart y Alfredo Machado Hernández, Möller fue uno de los artífices de la creación del Museo de Arte Colonial de Caracas, que luego devendría, ese mismo año, en la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial. En 1962 publicaría su conocida obra *Páginas coloniales*. Alfredo Boulton se haría miembro de ella en 1946.



LOS TESTAMENTOS; LA CATEDRAL DE CARACAS, LAS PRUEBAS MATERIALES y, **finalmente**, EL SIGNIFICADO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE LA PINTURA DEL SIGLO XVII.

La segunda parte, concentrada en un solo siglo, presenta: EL HOMBRE COLONIAL Y LA PINTURA; LAS PRUEBAS MATERIALES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII; LAS PRUEBAS MATERIALES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII (JUAN PEDRO LÓPEZ Y LA ESCUELA DE LOS LANDAETA); LAS ETNIAS, LOS GREMIOS Y LA ARTESANIA y, CONCLUSIONES. Vale acotar que ambas partes presentan un cuadro estadístico de revisión de testamentos en referencia a la mención de objetos artísticos.

Como último apartado, la obra incluye una suerte de apéndice titulado INFORMACIÓN DOCUMENTAL, FUENTES E INDICES. En él, Boulton brinda un CATÁLOGO BIOGRÁFICO DE PINTORES; una lista de LAS FUENTES PICTÓRICAS: ALGUNAS COLECCIONES CONSULTADAS; una detallada exposición descriptiva sobre las FUENTES INÉDITAS; la BIBLIOGRAFÍA: FUENTES IMPRESAS; además de los ÍNDICES DE PERSONAS, LUGARES, TEMAS Y OBRAS e ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

Todo el libro está escrito impecablemente, aunque se observa alguna diferencia en el estilo entre las secciones que tratan asuntos históricos propiamente dichos y las que tratan asuntos artísticos. En el primer caso, se aborda los asuntos con pulcritud y sin mayores florituras retóricas, con excepción de algunos puntos conclusivos o introductorios. En el segundo caso, observamos una elegancia incuestionable, que busca una expresión suave y llena de símiles literarios.

De cualquier modo, el libro no parece escrito para un lego en la materia, porque no es pedagógico *in stricto sensu*. Parece más bien dirigirse a un público que vendría a reafirmar su pensamiento sobre el tema central, agradándose por algunos nuevos datos y la presentación de información estadística. Incluso, podríamos llegar a comulgar con la idea de que es un texto que tiende a legitimar el valor de la pintura colonial, confirmando la importancia de su posesión y de su participación en diversas colecciones, particularmente las privadas.

III

LA OBRA Y LA HISTORIA DEL ARTE

*“Sus estudios sobre la pintura en nuestro país parecieron en un momento anecdóticos y eruditos. Ya significan amplísimo trabajo que explica bastante mejor que en textos y documentos el sentido de la vida venezolana. Esa obra de Boulton es de las que implican el vivo conocimiento del pueblo, que es lo que significa la historia apartándola del fatigante sentido de catálogo...”*⁸

Es Guillermo Meneses, íntimo amigo de Boulton, quien se expresaría así sobre la *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, en 1968. Reconoce Meneses en el trabajo de nuestro autor un cierto “conocimiento del pueblo” que, inferimos, demuestra a través del estudio del arte, más específicamente, de la pintura colonial. Pero, ¿qué es lo que Boulton manifestó a través de su libro sobre las posibilidades epistemológicas del arte, sobre la historia del arte en sí misma? Veamos algunas cosas interesantes.

Para Boulton, “la historiografía y las investigaciones artísticas constituyen hoy campos del conocimiento científico muy bien definidos.”⁹ Así, para él, será capital la aplicación de los medios de que dispone la “moderna metodología” para presentar un trabajo con alguna “base cierta”.

No es posible eludir la concepción positivista de Boulton en torno al trabajo del historiador y a la historia en sí misma. Si para él, el arte era susceptible de ser comprendido *científicamente* en su devenir histórico, entonces las obras de arte debían ser la prueba viviente, el vestigio cierto de un momento pasado que permanece vivo, a través del tiempo, en la obra misma. De hecho, en las CONCLUSIONES, expresa que, con su trabajo, se ha restituido la *verdadera fisonomía* a un período

8 Guillermo Meneses en *Homenaje a Alfredo Boulton*, pág. 6.

9 Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, pág. 3.



histórico completo, al menos en lo que a la pintura se refiere. “Se ha restablecido, por consiguiente, la *verdad histórica*, al reubicar a la Pintura Colonial Venezolana en el lugar que le correspondía, y del cual se hallaba ausente.”¹⁰

Boulton consideró que su esfuerzo plasmado en esta obra, estaba imbuído de una “estricta objetividad científica”,¹¹ la cual fue ejercida empleando “datos de carácter político, étnico, arqueológico, demográfico, económico y social, aparentemente desligados de la temática pictórica”¹² que era el propósito fundamental de su investigación. En principio, constituiría una loable intención tomar en consideración una gama de los más variados elementos para procurar una mayor objetividad en el estudio del arte. Sin embargo, estos elementos no llegan a ser considerados por Boulton como realmente incidentes en el desarrollo de las actividades artísticas. Por el contrario, despliega amplia información sobre la situación social y política del período colonial, pero lo hace a modo de preámbulo o de introducción para presentar las obras que considera representativas de un momento determinado.

No hay en él, atisbos de lo que podría ser, por ejemplo, una *historia social del arte* ni al estilo marxista del húngaro Arnold Hauser (1892-1978), ni al estilo durkheimiano del francés Pierre Francastel (1900-1970). Ambos autores ya tenían una obra consolidada y de gran influencia para 1960, publicada en inglés y francés, respectivamente, que Boulton habría podido conocer, sobre todo, en atención a sus continuos viajes a Europa y su asiduo visitar de círculos artísticos de avanzada.¹³

Boulton, al hablar de la situación contextual del siglo XVI, llega a afirmar que

10 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 273 (cursivas nuestras).

11 *Ibidem.*, pág. 273.

12 *Ibid.*, pág. 4.

13 Arnold Hauser publicó en inglés su obra capital *Historia social de la literatura y el arte* en 1951; Pierre Francastel, por su parte, publicó en francés *Arte y sociología* en 1948 y *Pintura y sociedad* en 1952, sus dos obras más influyentes.



Anton Raphael Mengs, *Retrato de Johann J. Winckelmann*, 1774.

“la precaria y agitada existencia de aquellos incipientes grupos humanos, en lucha con la naturaleza y con el aborigen, excluía toda posibilidad, en el orden civil, del fecundo ocio creador que favorece la delectación estética, y el florecimiento de la obra de arte.”¹⁴

14 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 19.



Frontispicio de la primera edición de la obra de J.J. Winckelmann, *Historia del arte de la antigüedad* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764).



Esto nos lleva, por una parte, a inferir que, desde su visión y de manera regular, las condiciones sociales referidas justificarían situaciones de escasa o ninguna producción artística. Dejaría esto en un limbo incomprensible las expresiones presentes en las cuevas de Altamira (España), por ejemplo. A menos que Boulton conciba la “delectación estética” y la obra de arte, en sí misma, como elementos puramente conscientes en la mentalidad de una sociedad. Es decir, que no podría hablarse de placer estético en una sociedad que no conozca el concepto de “obra de arte” (o de “arte”), lo cual dejaría fuera de circulación al antiguo Egipto o a toda la producción medieval europea nunca considerada “arte” en su tiempo. Siendo así, para Boulton, tan sólo la manifestación artística consciente de los individuos, puede ser considerada tal y tendría un lugar en la historia del arte.

Cuando Boulton expresa que “tan sólo como reflejo de las creencias muy hondamente arraigadas en el conquistador hispano, o como instrumento de proselitismo religioso hacia el indígena, asoman en pequeño grado y de manera indirecta los valores de la pintura”,¹⁵ indicaría que únicamente cuando una manifestación estética es validada por el cumplimiento de alguna función legitimadora en el seno de una sociedad, pasaría a adquirir estatus artístico. Esto, obviamente, señala

15 *Ibidem.*, pág. 19.

laría la aplicación de nociones universales y atemporales a las artes. Lo cual, ya en 1960, era un escollo superado por las más importantes escuelas historiográficas de Occidente. El mismo Hauser, tan apegado a la fórmula marxista de comprensión de la sociedad, brindó siempre un lugar esencial al entendimiento de la dinámica social de un momento histórico y de los valores culturales dominantes, para examinar las manifestaciones artísticas.

La propuesta de Johann J. Winckelmann (1717-1768) parece más cercana a la de Boulton, en cuanto que aquél otorga a los principios estéticos y artísticos de la antigua Grecia la potestad de regir el gusto de la humanidad entera y de servir de medida unilateral para comprender la *calidad* de una obra de arte. Además, en su obra *Historia del arte de la antigüedad* (1764), el historiador alemán apunta: “La causa de la superioridad de los griegos en el arte debe ser atribuida al concurso de diversas circunstancias como, por ejemplo, la influencia del clima, la constitución política y la manera de pensar de este pueblo...”¹⁶

Al hablar de EL HOMBRE Y LA PINTURA COLONIAL, Boulton expone ideas mucho más relacionadas con el pensar winckelmanniano y explica que al llegar a conocer el “sometimiento a un ambiente, a un clima, a un hábitat, se llegaría a penetrar de manera más cabal en las reacciones, en los gustos y el carácter de aquel ser [el artista].”¹⁷

Francastel y Hauser, cada uno a su manera, buscaron relacionar los elementos del contexto con la producción artística explicando el *cómo*. Esta tendencia era bastante común para 1960 en el quehacer de la historia del arte. Hauser, por ejemplo, al abordar el paso al estilo barroco en la Europa católica expresó:

“Hacia finales del siglo XVI aparece en la historia del arte italiano un cambio sorprendente. El manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un

16 Johann J. Winckelmann, *Historia del arte de la antigüedad*, pág. 105-106.

17 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 109.



*estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco. Es la reacción, por un lado, de una concepción artística esencialmente popular, que a su vez mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando más en consideración las grandes masas populares, a diferencia del exclusivismo aristocrático del período precedente.*¹⁸

Hauser justifica el cambio en el estilo con un cambio en la sociedad que, a su vez, estimularía un natural cambio en el propósito e intención artística. La Contrarreforma, explicará luego, hará que la Iglesia Católica se preocupe más por las masas y exija un arte adecuado al bajo nivel intelectual de la mayoría de la feligresía. Brindará, este historiador, no sólo los argumentos que justificarían el cambio estilístico, sino que, además, explicará el *cómo* sucede este cambio. Es esto justamente lo que extrañamos en Boulton. Éste nos dice que “las artes plásticas pueden servirnos para conocer mejor al colonizador del siglo XVII”¹⁹, pero no nos explica *cómo*.

Esta situación se presenta una y otra vez en la obra. Le veremos afirmar que

*“las condiciones ambientales y étnicas que prevalecieron en el siglo que aquí reseñamos [siglo XVII], al reflejarse sobre nuestra incipiente pintura colonial, presentan problemas que no deben entrar en la generalización de conceptos estéticos y ser englobados sin la debida distinción en el mapa de la geografía estilística de América.”*²⁰

Nunca indicará Boulton cuáles son esos *problemas* a los que se refiere, tampoco cuáles son los *conceptos estéticos* afectados y, mucho menos, de qué manera afectarían a la pintura del siglo

18 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, (tomo I), pág. 508.

19 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 47.

20 *Ibidem*, pág. 69.

XVII en Venezuela. Sin embargo, vuelve a la misma idea cuando, sin más explicaciones, expresa que “la expresión plástica de entonces fue, en realidad, el reflejo general de la formación social de unos hombres más dados a la guerra y a la aventura que al trabajo, pero a quienes la adversidad convirtió en agricultores.”²¹ ¿De qué modo se manifiesta ese *reflejo* en el arte? ¿Qué implicaciones tuvo la actividad de esos hombres en el desarrollo del arte? Son preguntas que no responde.

Incluso, ante un personaje tan singular en la historia del arte venezolano y teniendo Boulton gran mérito al desempolvar su nombre del anonimato,²² explica la presencia de Juan Pedro López en la última centuria de nuestro período colonial como una respuesta “a un estado ambiental” que “complementaba y reafirmaba el auge cultural que se advertía en la Provincia de Venezuela al promediar el siglo XVIII.”²³ La demostración del impacto del *auge cultural* en el desarrollo artístico dieciochesco no es abordada por Boulton.

Extrañamos, entre otras cosas, la carencia de enfoques más actuales en sus planteamientos, sobre todo cuando, como ya vimos, él mismo afirma que el historiador debe hacer uso de la aplicación de los medios de la más moderna metodología y, además, porque advierte que

“El historiador moderno y el comentador de arte tienen la obligación de encaminar esos trabajos en sentido paralelo a los que se han realizado en otras naciones sobre temas similares. Grave error sería mantener un espíritu localista y limitado, cuando el hombre a diario va buscando siempre más allá de sus

21 *Ídem*.

22 En 1963, en una exposición en el MBA, presenta al público lo que, tal vez, constituya unos de los más grandes aportes al escenario de la historia del arte en Venezuela, el descubrimiento de la identidad de quien fuera el mayor de los pintores del siglo XVIII venezolano: Juan Pedro López. Boulton develó la identidad de este magnífico artista y agrupó su obra, antes dispersa, en términos de su atribución. El catálogo de exposición del MBA en torno a la figura de López estaría acompañado de un texto de Boulton.

23 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 167-168.



*contornos geográficos y solicitando afinidades y contacto con sus semejantes extranjeros.*²⁴

Con lo anterior, nuestro autor expone también la necesidad de no mirar el arte venezolano del período colonial como una producción local, sino como parte de un conglomerado cultural mayor. Esto lo repetirá varias veces a lo largo del libro, desde la ADVERTENCIA PRELIMINAR, en la cual expone que

*“la moderna orientación de la investigación histórica obliga a revisar muchos de los conceptos tenidos por valederos... Es criterio asentado actualmente que la expresión artística que floreció en Venezuela durante las tres centurias transcurridas entre el Descubrimiento y la Independencia, forma parte por su ámbito geográfico y por su significado artístico y sociológico, de lo que entonces fue el Imperio Español; debe, por lo tanto, ser integrada al mismo, y explicada en relación con la estructura social y cultural de ese Imperio.”*²⁵

En las CONCLUSIONES volverá sobre el mismo asunto y, haciendo un símil con el arte del antiguo imperio romano, el cual se denomina “romano” aun cuando haya sido producido en Palmira o en Palermo, explica que “ese mismo concepto debería adoptarse respecto a la pintura que hubo en América durante aquellos tres siglos, aunque sin perder nunca de vista que en

24 *Ibidem.*, pág. 4.

25 *Ibid.*, pág. VIII.

Cuando se refiere a la obra de Juan Pedro López, ya en el siglo XVIII, Boulton indicará: “La huella de los grandes maestros españoles, Murillo, Antolínez, Roelas, Palomino y Pacheco, también se percibe en la obra de López... El caraqueño se inspiró en ellos para sus interpretaciones.” (*Ibidem*, pág. 202).

Aunque esto no es del todo falso, resulta, dicho así, una media verdad histórica. Es lo mismo que presentar tan sólo una versión de la historia, porque pareciera que Murillo y Antolínez no tuvieron modelos iconográficos ni plásticos a los cuales seguir. Boulton emplea el sentido moderno de *originalidad* para entender una práctica de oficio que no reprochaba el seguimiento de modelos.

cada lugar hubo matizaciones propias del ambiente a causa de múltiples factores económicos, sociales y artísticos.”²⁶ Observamos aquí un giro interesante, porque reconoce atisbos de aportes propios al arte del Nuevo Mundo.

Esto, sin embargo, contradice su insistencia en que el arte colonial americano sea visto bajo la égida del arte imperial español. Estas contradicciones estarán también por todas partes. Leeremos, entre otras cosas, que “la expresión artística que caracteriza ese momento venezolano [siglo XVII] fue indudablemente distinta a la de otros países.”²⁷ Un poco más adelante y en el mismo contexto, nos toparemos con que las obras del siglo XVII deben ser consideradas como “manifestación de un lenguaje plástico que por su propia condición formaba parte de la expresión cultural del imperio español.”²⁸

Es evidente que Boulton se debatió entre dos tendencias: la primera, guiada desde la España franquista que buscó resaltar las glorias del antiguo imperio español (incluyendo sus grandes nombres en el campo artístico: Velázquez, Murillo, Zurbarán, Goya, etc)²⁹ y, la segunda, la tendencia nacionalista que buscaba la definición de rasgos propios de nuestra cultura y que exigían aplicar esa misma búsqueda a las manifestaciones artísticas. Al expresar que

*“Debe tomarse muy en cuenta al analizar los verdaderos orígenes de nuestras artes plásticas, que éstas se formaron fundamentalmente de la imitación de obras de Sevilla, de Nueva España, así como del Nuevo Reino de Granada, pero, también con el aporte de factores que se encontraban en nuestro propio medio.”*³⁰

26 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 192.

27 *Ibidem*, pág. 105.

28 *Ibid.*, pág. 106.

29 Al respecto puede verse Angel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo* (1995).

30 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 35.



Boulton procuraba conciliar estas dos tendencias, que se planteaban como contradictorias, aunque, en la realidad, eran totalmente complementarias.

Su concepción global y, a la vez, local, de la producción artística colonial venezolana, llevó a Boulton a considerar algunos aspectos más complejos sobre el devenir de la historia del arte y del arte en sí mismo. Al referirse al siglo XVII, expone que

“...el verdadero origen de nuestra imagería se encontraba fermentándose ya en esos precisos instantes en que se conjugaban pequeños o grandes actos de orden espiritual, étnico, ambiental y político dentro de la circunstancia que iba tomando cuerpo y dentro del proceso evolutivo europeo en el nuevo ambiente americano.”³¹

Nos preguntamos, ¿a qué podrá referirse Boulton con lo anterior? La respuesta viene rápidamente, de la pluma del propio autor, algunas líneas más adelante. “El lenguaje plástico de ese período es como un libro abierto donde se encuentran las inquietudes, los contrastes y la configuración social de sus moradores.”³² ¿Acaso esto indicaría una concepción del arte similar a aquella empleada por Francastel y que reconocería que las obras de arte son una suerte de *manifestación de la estructura de valores sociales*?³³ No lo creemos.

Al seguir leyendo, en el mismo párrafo, Boulton nos aclara algo más su punto de vista: “Estas imágenes son como un magnífico friso que relata el contenido intelectual de un tiempo. Son el idioma de una cultura. Son la expresión gráfica de

31 *Ibidem*, pág. 103.

32 *Ibid.*, pág. 104.

33 Sobre los planteamientos de Pierre Francastel, puede verse *Pintura y Sociedad* (1990).

Más adelante volveremos sobre el modo de lectura de las obras de arte que emplea Boulton, lo cual, creemos, aclarará mucho más la visión sobre el información que el autor obtiene de cada una.

un espíritu común.”³⁴ Pareciera más bien que nuestro autor buscara acercarse a los conceptos del *Volkgeist* y el *Zeitgeist*, sin desarrollarlos completamente, estableciendo con ellos un coqueteo que no termina de concretar un criterio claro. Insiste Boulton en que “todas esas pinturas tienen el gran valor de representar el grado de la calidad intelectual de ese momento; de una conciencia de ánimo precisa y cierta.”³⁵ Para él, las obras de arte serían una muestra de “la conciencia artística de aquellos hombres”, “la medida del clima humano de ese período” y “su expresión”.³⁶

Es imposible afirmar que Boulton sostuviera una concepción hegeliana de la historia del arte *in stricto sensu*. Puesto que de ser así, los individuos, los artistas, tendrían escasa (o ninguna) importancia, como sucede con la obra del suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945),³⁷ quien llega a hablar incluso de una historia del arte sin nombres, o, quizás, como el austríaco Alois Riegl (1858-1905),³⁸ uno de los primeros en aplicar las ideas de Hegel a la historia del arte, considerando que ésta era la historia de la manifestación de la *Kunstwollen*³⁹ en un proceso evolutivo del *Geist* en su particular *Zeitgeist*.

Boulton da en su obra una gran importancia a las personalidades, a los artistas. Se esfuerza por descubrir sus identidades y por brindar nombres que recordar y vincular con las obras. Para él, la historia del arte ha sido escrita por los artistas. De

34 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 105.

35 *Ibidem*, pág. 106.

36 *Idem*.

37 La obra fundamental de Wölfflin es *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la historia del arte)*, publicada en 1915.

38 La obra fundamental de Riegl es *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Problemas de la forma: fundamentos para una historia de la ornamentación)*, publicada en 1893.

39 El concepto de *kunstwollen* es difícil de definir. De hecho, Riegl —su creador— nunca proporcionó una definición clara del mismo. Literalmente significaría *voluntad artística*. Para Riegl, la *kunstwollen* era una especie de fuerza del espíritu humano, condicionada por la *Weltanschauung*, que haría que las formas artísticas se manifestasen a partir de ciertos rasgos afines en un momento dado. Esto otorgaría al arte una sensible independencia de lo material para vincularle a lo espiritual.





Juan Pedro López, *La Virgen del Rosario con Santo Domingo*, h.1784.

ellos, en el siglo XVI, cuando no hay nombres disponibles, expresa su concepción del artista sencillo y humilde, así como las no pocas dificultades que, infiere, ha debido enfrentar. Pero en el estudio del siglo XVIII es cuando expone su concepción del artista con más amplitud.

Es, al principio, cauto y presenta a figuras como Francisco José de Lerma y Villegas como artistas naturales, ocupados de su oficio como cualquier otro individuo. No obstante, destaca el espacio que dedica a la figura de este pintor, activo en la primera mitad del siglo XVIII. Analiza, obra a obra, la técnica y el estilo de Lerma y Villegas; se detiene a comentar lo que le luce como la “definida religiosidad” de sus lienzos, que logra plasmar a través del trabajo en “el contenido espiritual de las figuras.”⁴⁰

La introducción a Juan Pedro López de parte de Boulton es un asunto curioso, porque sabemos que lo que pudiera decir de este pintor caraqueño estaba precedido por el texto del catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes que, en 1963, contribuyó a organizar. Sería de esperar un despliegue pirotécnico en su presentación en el libro, pero esto no es lo que sucede. El texto firmado por Boulton y que acompañó el catálogo de la citada exposición, constituye íntegramente el texto que presentará, en la obra que aquí estudiamos, al momento de hacer referencia a López y su obra.

Aunque le dedica un capítulo completo a López, Boulton le trae a escena calificándole como la consecuencia natural del desarrollo de la actividad pictórica en Caracas desde la aparición de una figura como Lerma y Villegas. “La aparición de un Juan Pedro López estaba al borde de suceder... las magníficas pinacotecas de las gentes principales dejaban entrever que la pintura había logrado ser una de las expresiones favoritas del complejo artístico de entonces.”⁴¹

40 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 134.

Vale aclarar que deja al entender del lector lo que podría ser ese *contenido espiritual*, así como la *definida religiosidad*.

41 *Ibidem*, pág. 167.



Para nuestro autor, el ambiente de la segunda mitad del siglo XVIII en Caracas debía forjar tarde o temprano un López. Así, el artista respondería a su tiempo (¿*Zeitgeist*?), lo que lo convertiría, indefectiblemente, en una figura destacada de manera natural (¿debido a la manifestación de la *Kunstwollen*?); “...no será ya motivo de asombro hallar en nuestro ambiente una obra tan agradable y atrayente como la del caraqueño Juan Pedro López.”⁴²

Ciertamente, para Boulton la sociedad incide en el arte, pero pareciera que incide de modos abstractos, no materiales. Esto nos lleva a una concepción hegeliana de la historia del arte, pero sentida a través de individualidades que poco deberían, sin embargo, a sus *genios creadores*. Así, aunque reconoce a Juan Pedro López una irrefutable originalidad e insiste en que artistas como él debieron brindarle a Caracas “un indiscutible brillo pictórico”,⁴³ nunca lo presenta como *el genio* de su tiempo.

No cabe duda, no obstante, que el objeto de estudio de Boulton en este libro es la obra de arte. Aunque el artista es importante, lo es porque es hacedor de obras, porque es pintor y no por su valor individual. Obras de carácter religioso y la retratística son foco de atención para nuestro autor, sin hacer distinción entre ellas ni especificar que la labor del artista ante una imagen mariana y ante el retrato de un obispo o un principal, por ejemplo, no podría ser la misma por razones de oficio, de mentalidad y de contexto.

Como puede inferirse de la estructura de la obra que presentamos páginas atrás, Boulton concibe el tiempo de la historia con la rigidez del *annalis*. Para él, el período colonial venezolano tiene exactamente tres siglos: XVI, XVII y XVIII. Así una cosa es lo que ocurre en el siglo XVI y otra muy distinta al cambiar el siglo siguiente; es como si cada centuria tuviera unas características históricas y artísticas particulares, que pueden comprenderse en estancos debidamente demarcados por el tiempo. De este modo, cada 100 años habría un cambio

42 *Ibid.*, pág. 168.

43 *Ídem*.

perfectamente identificable en el devenir del desarrollo del arte en nuestro país.

Resta apuntar que la visión de Boulton sobre el discurrir de la historia del arte carece de problemas, coyunturas o dificultades propias del ámbito artístico. No hace avanzar su examen sobre la historia de la pintura en el período colonial venezolano a partir de elementos problemáticos como *la representación de lo divino o la manifestación del poder en la retratística*, que le obligarían a analizar en profundidad los factores que estarían determinando la necesidad de cambios o permanencias a partir de exigencias del contexto. Para Boulton, la historia corre fluida con los únicos accidentes que pueda presentar un clima adverso, por ejemplo.

No hay en este libro cuestionamientos sobre los modos de representación ni sobre la pervivencia o modificación de ciertos significados simbólicos en las obras de cualidad religiosa. No hay siquiera un interés por mirar el impacto en el arte del fluctuar de la economía local o de los cambios institucionales en un momento particular. No se observa tampoco un interés por demostrar que la dinámica social y/o política de la Colonia pudiera verse reflejada en las manifestaciones artísticas. Para Boulton la historia del arte es una historia que se describe, que, en algunos casos, se narra, pero que, en ningún momento se analiza y se interpreta.

De lo expuesto hasta el momento, puede inferirse que la clasificación de la obra de Boulton dentro del abanico de escuelas o tendencias historiográficas no es labor sencilla. Como los historiadores venezolanos de la primera mitad del siglo XX, nuestro autor no escapa al eclecticismo inevitable. Decimos inevitable, porque no vemos otra posibilidad para un contexto intelectual en el cual no existía una fuente de formación académica que ofreciera las herramientas básicas para decantar enfoques históricos.⁴⁴

44 Esto, por supuesto, hasta la conformación de la Escuela de Historia de la UCV, en 1958, con la reorganización posterior a la caída del régimen perezjimenista, siendo J. M. Siso Martínez su primer director. Sin embargo, ya en 1953, gracias a la Ley de



El mismo Boulton no tuvo nunca formación de historiador y podemos decir que su aproximación a la historia del arte es accidental, aunque no azarosa. Su familia le brindó el ambiente apropiado para educarse sensible a las expresiones artísticas; la historia a través de objetos diversos, siempre le despertó curiosidad; la fotografía le introdujo en la práctica artística y le permitió conocer la geografía nacional. Su llegada a la historia como disciplina fue una grata mezcla de todos esos ingredientes.

Ahora bien, su ejercicio como historiador ha debido servirse de ciertos principios o elementos esenciales. Hemos comentado su concepción sobre la historia del arte, la obra de arte, el artista y la relación arte-sociedad. De ello es posible obtener algunos rasgos de su labor en el seno de la historiografía del arte. Sin embargo, debemos resaltar que la historia del arte no debe pensarse de la misma manera que la historia (a secas).

La historia del arte tiene como objeto de estudio la obra de arte, no existe otro posible. Obviamente, la obra de arte es producto de la acción humana, por lo tanto, indirectamente, el hombre, en su labor artística, es también objeto de la historia del arte. No obstante, ésta sirve, no al hombre en un sentido independiente, sino en términos de los objetos artísticos que ha producido. Ahora bien, los objetivos de la historia del arte pueden ser muchos y muy variados. Es justo allí donde reside el punto de diferenciación de las escuelas y tendencias.

No debe olvidarse, así, que la obra de arte es tanto un *hecho histórico* como también un *hecho estético*. Las obras de arte son un mundo en sí mismas, pero son también un hecho histórico innegable porque pertenecen al pasado, aunque también están presentes en nuestra vida hoy. Esto permite abordarlas, apreciarlas y examinarlas también como un hecho estético. Considerar tan sólo una de estas dos cualidades o preferir una más que otra o, incluso, el modo de considerar cualquiera de estas cualidades, genera una visión histórica distinta.

Universidades Nacionales, se había creado una sección de Historia dentro de la Facultad de Humanidades y Educación, creada por esa misma Ley.

No es labor de este trabajo revisar todas y cada una de las tendencias y/o escuelas de la historiografía del arte. Sin embargo, colocaremos nuestra atención sobre algunas de ellas, con las cuales Boulton podría compartir afinidades. Ya habíamos mencionado antes a Johann J. Winckelmann, quien es considerado el padre de la moderna historia del arte.⁴⁵ Sería este historiador el primero en considerar la historicidad de las obras de arte. Pensaba Winckelmann, en el siglo XVIII, que la belleza era el principal objeto del arte; el *hecho estético* era, por tanto, capital. No obstante, consideró que éste estaba arraigado a la historia, así como a las condiciones de los pueblos. Esto le llevaría a enfrentar las causas históricas responsables por la aparición o evolución de un estilo artístico: normalmente el clima, asuntos políticos, condiciones sociales e, incluso, biológicas.

Winckelmann creyó que podría aplicar *principios universales* a todas las obras de arte, de todos los tiempos, para comprenderlas y apreciarlas. Lo cual debe llevarnos a separar lo que él proponía como *causas históricas* de aquello que proponía como *principios estéticos*. Es decir, sin importar las causas que generen un estilo, éste debe ser comprendido a partir de ciertos *principios universales*. Estos principios estaban, para Winckelmann, basados en la estética griega clásica.

Boulton no es totalmente winckelmanniano, pero comparte con este historiador algunos rasgos. Para nuestro autor es importante presentar un contexto, finamente descrito en sus aspectos políticos, sociales, climáticos y religiosos. Despliega estadísticas, presenta documentos y procura una panorámica institucional de cada momento histórico. Sin embargo, al concluir la presentación del contexto, se detiene y da un giro rotundo para abordar las obras a partir de principios estéticos, en su mayoría, preconcebidos y no derivados de la situación contextual que presenta. En este sentido, Boulton compartiría con el historiador alemán un contingente importante de su visión de la historia del arte.

45 Sus nexos con los círculos ilustrados alemanes fueron notables, pero más importante aún es su notable inclinación a la sobreestimación de las manifestaciones artísticas de la Grecia clásica. El neoclacisismo artístico le debe a Winckelmann buena parte de sus principios críticos.



Adicionalmente, Boulton debería a una tendencia winckelmanniana, su gusto por la división de la historia en períodos perfectamente diferenciables unos de otros y, constreñidos en el tiempo por hitos temporales importantes (como los cambios de siglo). Esta, vale decir, es una costumbre que sólo el curso de las últimas cuatro décadas del siglo XX logró erradicar del ámbito de la historia del arte, aunque pervive como método de enseñanza que pervierte el sentido del fluir artístico y estético.

Podría pensarse, además, a partir del gusto por las fuentes como certificación del dato histórico, que Boulton tendría cierta inclinación hacia el positivismo de hombres como Hippolyte Taine (1828-1893). Este filósofo e historiador francés concebía como esencial buscar las explicaciones a los fenómenos históricos; el *por qué* y el *cómo* siempre fueron esenciales para él. Taine esboza, de alguna forma, lo que sería el método sociológico de historiadores como Hauser, considerando que comprender el contexto en el que estaría inserta una obra de arte, sería igual a comprenderla a ella misma.

Boulton buscará el dato en la fuente primaria, pero este dato no será relacionado con la obra a fin de comprenderla en su contexto. Del mismo modo, ya lo hemos comentado, no parece interesarse por el *por qué* o el *cómo* de los fenómenos artísticos, es decir, de las obras. Aunque, ciertamente, nuestro autor se preocupe por brindar un estado de cosas en referencia al contexto abordado, este estado de cosas no encuentra la solución de continuidad con las obras que en el contexto surgen.

Pero no es sólo con Winckelmann que observamos afinidades en el trabajo realizado por Boulton. Ya hemos expuesto su concepción sobre el papel del artista en la historia del arte y hemos mencionado su aparente relación con una noción hegeliana de la misma. Es necesario, empero, ampliar algunas cosas. Por un lado, Boulton no puede considerarse tampoco un historiador hegeliano, más específicamente riegliano, porque tan sólo pellizca algunas de las inquietudes de esta corriente.

Alois Riegl,⁴⁶ a quien también mencionábamos anteriormente, consideraba la obra de arte como el resultado de una *Kunstwollen* (voluntad artística) determinada y no de la unión entre la finalidad, la materia prima y la técnica. Para él, la *Kunstwollen* superaba los límites del individuo y descifrar la *Kunstwollen* de un momento histórico equivaldría a conocer los principios artísticos y estéticos del mismo. La *Kunstwollen* era, pues, la manifestación de la evolución del espíritu, protagonista esencial de la corriente hegeliana.

Boulton no aduce la presencia de una *Kunstwollen*, pero sí menciona, como vimos páginas atrás, un *espíritu intelectual* que caracterizaría un momento histórico, responsabilizando a aquel del tipo de producción artística que se genera en éste. No podríamos decir que nuestro autor asumiera la idea riegliana para emplearla en su estudio de la historia de la pintura en Venezuela. Sin embargo, nos parece más bien un recurso *ad hoc* que emplea para suplir la evidente fisura entre el contexto y la producción artística, en términos de la comprensión del influjo necesario entre ellas.

Boulton no hace una historia social del arte, ya lo demostramos antes, pero la sociedad para él es importante. Ante tal situación apelar por una *gran causa abstracta* de los estilos, las obras y los artistas, parece haber sido una solución de continuidad lógica, coherente y aceptable. Recordemos que para 1964 no hay en Venezuela una tradición historiográfica del arte que pudiera haber notado la fractura entre el arte y la sociedad que hoy evidenciamos en la obra de Boulton. La explicación brindada por el autor a la presencia de ciertas características estilísticas, por ejemplo, podría lucir incluso algo providencialista al leer que configuraban “la expresión artística de un pueblo y de una época.”⁴⁷

46 La propuesta de Riegl fue contraria a la de Winckelmann. Insistió en que los principios estéticos debían ser estudiados y entendidos en función de su contexto y no fuera de él, por lo que se opuso rotundamente a la aplicación de principios universales del arte.

47 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 36.



La gran diferencia con Riegl radica en que éste nunca dio importancia a los artistas, mientras que Boulton sí. Para el historiador austríaco la decisión o voluntad individual no tenía nada que ver con la manifestación de la *Kunstwollen*. Nuestro autor, ya pudimos evidenciarlo, buscó siempre resaltar las individualidades, aunque éstas fueran medidas siempre con la misma vara, los mismos principios, independientes del contexto en el cual eran ubicadas.

Conviene, en este punto, resaltar que, aunque Boulton brinda importancia a una suerte de *espíritu intelectual* que sería el responsable fundamental del devenir de la pintura en los siglos coloniales, otorga un peso vital a la herencia hispánica. Herencia que sería más bien la fuente de toda inspiración de los artistas locales. Nunca lo indica Boulton como un asunto degradante ni peyorativo, pero sí contribuye a anular la posibilidad de que, ante una realidad distinta a la hispánica peninsular, nuestros artistas se vieran obligados a reinterpretar los principios artísticos y estéticos heredados.

Esta herencia que era para él “la semilla, potente y fecunda, de la cultura occidental”,⁴⁸ probablemente le impidió mirar sin prejuicios el impacto del contexto venezolano sobre quienes aquí creaban. La colosal obra *Historia del arte hispánico* (1931-34) de Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (1893-1978), parece haber constituido uno de sus más importantes nortes historiográficos, específicamente en lo referente a contextualizar las manifestaciones artísticas coloniales americanas en el seno del imperio español.

Boulton le cita ampliamente en su obra y siempre lo hace para referirse a la deuda enorme que el arte colonial tendría con el hispánico peninsular. Del Marqués de Lozoya emplea argumentos para alegar que “no había apenas en la pintura y en la escultura tradición alguna que viniese a modificar con fortuna los tipos europeos que, en general, se repiten en América perdiendo su fuerza en imitaciones provincianas.”⁴⁹

48 *Ibidem*, pág. 57.

49 Marqués de Lozoya citado por Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 35.

Creemos que este apego a ciertas consideraciones, hoy a todas luces no sólo injustas sino inadecuadas, se deba a las estrechas relaciones que Boulton estableció con el antiguo Instituto Velázquez de Madrid. La España franquista procuró, en cuanto al ejercicio de la historia, patinarse con la legitimidad histórica que pudiera brindarle el pasado imperial. América estaba incluida en él y ello le hacía parte de los puertos a los cuales la academia española procuraba atar amarras.

Finalmente, podría esperarse que Boulton presentase alguna reminiscencia de la corriente de la historia cultural inaugurada por Jacob Burckhardt (1818-1897). No obstante, ha sido vana la búsqueda de algún nexo del enfoque de Boulton con la tradición iniciada por quien concebía a la obra de arte como algo vivo y cuyo valor estaría ligado directamente con los distintos aspectos culturales de un pueblo. Si para Burckhardt la historia del arte era una experiencia a través de la cual el orden dominante de una época podría ser comprendido, para Boulton ésta era más una sucesión de manifestaciones plásticas que identificaban un momento del pasado, pero sin llegar a abordarlas en función de una cualidad *representativa*.

III

Para la década de 1950, el uso de fuentes primarias era un asunto ineludible para todo historiador. Aunque empleadas ya por nuestros historiadores en el siglo XIX, la presentación sistematizada de las mismas a través de su referencia y mención organizada en los textos sobre historia, no había sido común. Para el comienzo de la segunda mitad del siglo XX era ya parte integral de la llamada carpintería del historiador.

Boulton alimentará su *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial* con un despliegue de fuentes nunca antes visto en una obra sobre la historia del arte en nuestro país. Evidentemente, esto debió darle, al momento de su publicación, una carta de presentación que hablaba de rigidez académica, de seriedad investigativa, de solidez fáctica, etc. Al ser inquirido por Ariel Jiménez, en 1987, sobre el proceso de la investigación ligada a esta obra, Boulton respondió:



“...tuve que hacer una investigación bastante profunda dentro de los archivos eclesiásticos, los archivos cívicos, etc., algo que nunca se había hecho en Venezuela... Ahora, en cuanto a la metodología que yo utilicé es la que se utiliza en todo país civilizado para hacer una investigación; lo que pasa es que aquí por razones del trópico o qué sé yo, no lo hicieron, pero yo hice lo que había visto que se hacía en otros países: irse a las fuentes, a los archivos y comenzar a ver las viejas actas tanto eclesiásticas como civiles, donde me encontré con una serie de nombres de pintores que eran desconocidos.”⁵⁰

Algunos años antes, en 1972, en una entrevista concedida a Teresa Alvarenga para la revista *Imagen*, Boulton aborda de nuevo el punto y explica:

“He debido improvisar un poco mi sistema; la parte técnica ha sido hecha de manera empírica. Desde hace pocos años es que el historiador se ha vuelto también un investigador a fondo de la materia. Para dar un ejemplo: en la *Historia Constitucional de Venezuela* de Gil Fortoul, que sigue siendo nuestro libro clásico de historia patria, me encontré cuando estuve en el Archivo de Indias sevillano, que Gil Fortoul nunca estuvo en Sevilla para documentarse sobre la parte española de nuestro período colonial. Mis investigaciones las hice a partir de los documentos donde se encontraban los datos que buscaba, no quise confiar en referencias ni en apreciaciones temperamentales.”⁵¹

De los dos comentarios anteriores realizados por nuestro autor, se desprenden varias cosas. Boulton estaba más que con-

50 Alfredo Boulton entrevistado por Ariel Jiménez, *Homenaje a Alfredo Boulton*, pág. 18.

51 Alfredo Boulton entrevistado por Teresa Alvarenga en *Revista Imagen*, Febrero de 1972 (citado en *Homenaje a Alfredo Boulton*, pág. 116).

vencido del carácter pionero de su obra, sobre todo en lo referente a la apelación a las fuentes primarias y en la realización de un arqueo que, según refiere, no había sido realizado antes en la historiografía nacional. Sabemos que esto no es cierto pues ya Rafael María Baralt, por mencionar tan sólo el nombre más paradigmático de la historiografía venezolana del siglo XIX, había acudido a los archivos y las fuentes primarias le nutrieron notablemente.⁵² El haberlo realizado a los efectos de una investigación en el ámbito de la historia del arte, sí constituyó un significativo paso hacia delante y a Boulton debe agradecersele.

De cualquier modo, el arqueo extraordinario de las fuentes primarias que es presentado por Boulton en este libro, no debe confundirse con el manejo de las mismas. Desde las primeras páginas, el lector es advertido sobre el uso de fuentes primarias y se expresa que “ha sido necesario revisar depósitos documentales de muy variada índole, y realizar largas investigaciones en viejos y poco accesibles fondos nacionales y extranjeros: archivos eclesiásticos, civiles y particulares.”⁵³

Debemos resaltar, sin embargo, el modo cómo estas fuentes son empleadas y el modo cómo el autor las interpreta. Insertos en la obra, a modo de pliego doble, hallamos, por ejemplo, dos cuadros estadísticos que nos presentan, entre otras cosas, el número de imágenes (consideradas por él artísticas) que son mencionadas en los testamentos de diversos años, en los siglos XVII y XVIII. A partir de estos números, Boulton ge-

52 Lucía Raynero nos ha apuntado que, según el propio Baralt, el Archivo de Indias era un desorden para el siglo XIX. Adicionalmente, nos ha señalado que Baralt acudió al Archivo de Indias para investigar sobre los límites del territorio correspondiente a Venezuela y no para la redacción del *Resumen de la Historia de Venezuela*.

53 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 3.

Indica también que debió efectuar un enorme trabajo de “investigación de documentos en archivos, museos, bibliotecas y colecciones particulares en Sevilla, Simancas, Madrid, Bogotá, Londres...” (pág. 4).

Destacamos, además, que es bastante común hallar noticias desde ciertas fuentes que no son referidas correctamente, por lo que resultaría imposible corroborar la exactitud de la cita que, incluso, es presentada en comillas.



neraliza una situación social que incluiría tan sólo a los principales o las familias más linajudas de la sociedad colonial. Obvia el resto de las capas sociales y atribuye a todas el nivel que percibe para los blancos criollos.

Al hablar de EL HOMBRE COLONIAL Y LA PINTURA, Boulton expone que fue para él necesario lograr una visión en conjunto del contexto social de la Colonia y que, para ello, acudió a

“ciertos testamentos que reflejaran [la situación] con absoluta fidelidad... Para obtenerlo de manera fidedigna, se acudió a los documentos que encerrasen el consenso de la vida física de esas gentes. Se apeló a la documentación que comprobara la condición económica, intelectual y espiritual de la mayor parte de ellos... Se consultaron sus testamentos... De aquella lectura ha salido una más justa semblanza del hombre que habitó Venezuela durante el siglo XVIII, que aparece así un ser culto, apreciador de las Bellas Artes, en bastante mayor grado de lo que anteriormente los investigadores habían juzgado.”⁵⁴

Boulton presenta así una serie de inferencias sobre una situación social que considera únicamente un sector de la población que no superaba el 15% de los habitantes de la ciudad de Caracas. Esto es un error de interpretación de las fuentes que no puede ocultarse, pero es, además, una muestra de desconocimiento de la realidad histórica de la Colonia. Una realidad que era fácilmente interpretable a partir del hecho cierto de que sólo un porcentaje menor de la población dejaba un testamento en las condiciones en las cuales él pudo hallarlos en los archivos.

Lo mismo sucede cuando, al no hallar restos físicos de manifestaciones artísticas del siglo XVI y presumiendo que la agresiva situación de la Conquista pudo imponer ciertas costumbres y/o hábitos entre los primeros habitantes españoles de estas tie-

54 *Ibidem*, pág. 109-110.

rras, Boulton concluye que “la pintura fue la primera expresión de contenido artístico que se manifestó y extendió en nuestro medio.”⁵⁵ Ante la escasez de fuentes, pareciera válida la presunción de una situación que sería tan cierta como falsa.

Lo mismo ante la afirmación de que “síntoma de la escasez de buenos artesanos locales son los varios encargos, hechos a España, de imágenes y objetos religiosos, a lo largo de las primeras décadas de vida del Cabildo secular.”⁵⁶ La falta de hábiles manos artesanales podría haber provocado los encargos, pero también –y sobre todo– las disposiciones del Concilio de Trento que buscaban regular todo detalle en torno a las imágenes religiosas, evitando colocar su hechura en manos no calificadas e indebidamente supervisadas. La citada afirmación de Boulton nos preocupa en virtud de su conocimiento de los decretos trentinos que referimos, aludiendo a ellos, de hecho, algunas páginas antes, cuando explica que la rigidez de estos decretos contribuyó a la destrucción de no pocas imágenes, por considerarse “que no estuviesen decentemente hechas y conservadas.”⁵⁷

Debemos hacer mención separada de la bibliografía referida por el autor, no sólo en el apartado creado para tal fin, sino a lo largo del libro. Además de historiadores venezolanos como Eduardo Arcila Farías, Mario Briceño-Iragorry, Federico Brito Figueroa, Ildelfonso Leal, Carlos Manuel Möller, Guillermo Morón, Mons. Nicolás E. Navarro, Hno. Nectarario María, Enrique Bernardo Nuñez y Enrique Planchart, entre otros, Boulton incluye autores extranjeros como el mexicano Abelardo Carrillo y Gabriel, pero, fundamentalmente hispánicos como el ya citado Marqués de Lozoya y Diego Angulo Iníguez con quien sostuviera una relación directa.⁵⁸

55 *Ibidem*, pág. 21.

56 *Ibid.*, pág. 25.

57 *Ibid.*, pág. 5.

58 Angulo Iníguez fue catedrático de la Universidad de Sevilla, en el área de Arte Hispanoamericano; director del Museo del Prado entre 1968-1970 y desde 1976 director de la Real Academia de la Historia, de la cual era miembro desde 1942. Fue alumno de Heinrich Wölfflin en la Universidad de Múnich a comienzo de la década de 1920.



En líneas generales y luego de evaluar la bibliografía disponible en español, inglés y/o francés, idiomas dominados por Boulton, no puede sino resultar incomprensible que nuestro autor no apelase a ella, prefiriendo una mucho más conservadora, por no calificarla como superada. Al tratar sobre el arte religioso cristiano, por ejemplo, Boulton acude a autores como Luois Réau, y su obra *Iconographie de l'art Chretien*, publicada entre 1955-59 o Manuel Trens y su libro *Iconografía de la Virgen en el arte español*, de 1946. Estas dos obras, que estarían cercanas al momento de la investigación y redacción de la obra que aquí estudiamos, recogen el legado tradicional de una visión del arte muy apegada a la winckelmaniana que habíamos comentado. Es una visión historicista en el mejor de los casos, pero nunca teñida de ninguno de los grandes avances de la historiografía del arte de la primera mitad del siglo XX.

La mejor prueba está en que Boulton no apela a autores como el alemán Erwin Panosfky, quien para 1934 ya se encuentra en la Universidad de Princeton huyendo de los nazis y para 1939 ha publicado *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, obra que implicó una especie de giro copernicano en el modo de comprensión de las obras de arte y su significado simbólico. Su impacto en los círculos de los historiadores del arte, en el mundo occidental, fue innegable. Obvia también Boulton, la obra singular del historiador francés Emile Mâle, quien desde finales del siglo XIX y comienzos del XX publica una serie de obras relativas al arte religioso cristiano que cambian la percepción del influjo del contexto sobre la naturaleza de las manifestaciones plásticas religiosas en la Europa occidental. Su ausencia de la bibliografía de Boulton es aun más grave considerando que, en 1948, el Fondo de Cultura Económica de México, editó en español una antología de los textos de Mâle bajo el

A partir de algunas indagaciones en los archivos del antiguo Instituto Velásquez (en Madrid), hemos logrado constatar que la relación entre Boulton y Angulo Iníiguez data, al menos, de 1959. Según la información obtenida, Boulton era un asiduo visitante del Instituto y de su biblioteca. Adicionalmente, pudimos tener acceso a algunas cartas intercambiadas entre ambos personajes. En ellas, conocimos que sería Carlos Manuel Möller quien pondría en contacto a Boulton con Angulo Iníiguez, quien, de acuerdo con la correspondencia entre ambos, brindó no pocas orientaciones a Boulton en cuanto a su trabajo de investigación.

título de *Historia del arte religioso cristiano*, obra que aun hoy día tiene significativa validez.

Apela Boulton, sin embargo, a autores que estarían más que superados en predios de la historia del arte y que serían entonces considerados sólo como documentos clásicos o, incluso, como fuentes primarias para ciertos estudios. Entre ellos se encuentran el inglés Michael Bryan (1757-1821) y el francés Emmanuel Benezit (1854-1920), cuyas obras, imaginamos, podrían haber formado parte de la biblioteca familiar de los Boulton, desde siempre aficionados a las artes.

Debemos hacer mención, por otra parte, al empleo de las propias obras de arte como fuentes primarias. Esto es importante, porque, como ya hemos podido observar, Boulton se acerca a las obras con cierta deferencia. No redundaremos sobre la escasez de vinculaciones entre lo que las obras mostrarían y lo que mostraría el contexto histórico-cultural. Miraremos a continuación el modo como Boulton *lee* las obras de arte incluidas en su libro.

En primer lugar, retomemos la información estadística que Boulton brinda en sendos cuadros insertos en la publicación. Infiere nuestro autor que esas cifras estadísticas indican dos factores dignos de destacar: “El primero es la consolidación de un bienestar económico. El segundo se refiere a la importancia que tuvo la pintura como expresión e idioma de un deseo de orden intelectual en relación a la estética.”⁵⁹ Erróneamente, no sólo generaliza una situación social que corresponde a una parcialidad de la población, sino que emplea las obras para *leer* un *orden intelectual* y una *estética* que no explica a pesar de sus intentos:

“El hombre de entonces se valió de ese medio expresivo [la pintura] para hacer constar aquellos factores que siempre le habían acompañado en su afán de perfección y en su búsqueda consciente o no, de la belleza como satisfacción sensorial. Prueba de ese

59 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág.110.



*sentimiento fue, como se ha dicho en otro lugar, el abundante número de lienzos que poseían. Prueba indudable que satisfacía sus inquietudes espirituales, a su alcance económico y también a sus deseos de orden estético.*⁶⁰

Boulton divaga y gira alrededor de una idea poderosa, pero que no consigue en él la argumentación y comprobación debida. La habría hallado a partir de un estudio del contexto adaptado a las necesidades de la historia del arte que, posteriormente, abriera paso a una interpretación de las obras que ofreciera la posibilidad de demostrar *cómo* eran satisfechas esas *inquietudes espirituales* que refiere y que nunca indica cuáles son. Esto, sin mencionar que hablar de *la belleza como satisfacción sensorial* resulta demasiado abstracto en un contexto histórico-cultural que no ha sido expuesto críticamente. Insistimos en que una obra como la referida de Emile Mâle le habría brindado la clave para comprender y exponer la relación íntima entre la pintura colonial y su contexto, al menos, de forma panorámica.

Boulton empleará las obras para hacer, a través de ellas, afirmaciones propias del trabajo del historiador del arte, como las referentes a estilos y tendencias formales. No obstante, sus afirmaciones no son ofrecidas con la debida demostración que debe acompañarlas. Al abordar el siglo XVII, por ejemplo, indica que las pinturas que muestra en su estudio se distinguen por su “heterogeneidad de estilo”. Esto, para él, es comprensible, pues “si se analiza el medio social en que tuvo lugar y se considera la falta de enseñanza académica, que facilitó la diversidad de tendencias y estilos,” se podrá comprender que “las Bellas Artes careciesen de las bases firmes y normas sostenidas para su desarrollo.”⁶¹ Esto constituye un abordaje introductorio que demandaría la correspondiente demostración histórica, por un lado, y artística, por el otro.

60 *Ibidem*, pág. 110.

61 *Ibid.*, pág. 67.

La demostración histórica termina siendo un cúmulo de inferencias, sin la debida sustentación a través de fuentes. La demostración artística es, a la vez, una presentación contradictoria e insuficiente. Veamos este último asunto más de cerca. Insiste Boulton en que de aporte local no puede hallarse nada, más bien, para él “sería tarea de majadero querer deshilar aquellas imágenes para descubrir en cada una de ellas sus fibras nativas.”⁶² Sin embargo, admite que “la mestización de las grandes culturas es *un hecho científico indiscutible*.”⁶³

Cuando Boulton insiste en que “no es factible encontrar en nuestro medio venezolano *un lenguaje plástico uniforme*”,⁶⁴ lo hace a partir de una visión, lamentamos expresarlo, prejuiciada de las obras. Una muestra podrá ilustrar lo que afirmamos. Se refiere Boulton a una imagen del Cristo crucificado, de autor anónimo proveniente del siglo XVII, cuya imagen incluye en blanco y negro, de la siguiente manera: “Se reproduce no tanto por su valor artístico, que es poco, como por ser una expresión de carácter documental donde se revela el ambiente religioso y social de aquellos tiempos.”⁶⁵ ¿Cuál es su valor artístico para calificarlo de *poco*? ¿Cuál es el *carácter documental* de la obra que revelaría asuntos del contexto? Boulton nos niega la posibilidad de saberlo, pues de esta imagen nos brinda tan sólo una descripción pre-iconográfica, es decir, de la evidencia figurativa. Ni siquiera intenta un análisis formal al estilo de Wölfflin, que le ocuparía del color, la composición, etc.

Cuando intenta un análisis propiamente formal, incurre en el error de comentar aspectos que resultan imposibles de mirar para el lector, como el color en una imagen reproducida en blanco y negro.⁶⁶ Adicionalmente, apunta en algunas obras del siglo XVII que sus rasgos les darían “un definido sentido anecdótico que presagia nuevas corrientes plásticas que esta-

62 *Ídem*.

63 *Ídem*. (cursivas nuestras).

64 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 69 (cursivas nuestras).

65 *Ibidem*, pág. 72-73.

66 Vale recordar que el libro incluye tanto imágenes en blanco y negro como imágenes a color.



ban a las puertas de la centuria siguiente.”⁶⁷ No nos permite saber de qué modo se evidencia ese *presagio* ni cuáles son las corrientes presagiadas.

En este mismo sentido, al comentar una obra de este mismo siglo, una imagen anónima de santo Domingo, nuestro autor expresa que “el lenguaje plástico de esta obra revela la existencia de una conciencia cultural, en proceso de muy avanzada germinación...”⁶⁸ ¿Cuáles serían las características de ese lenguaje plástico? “La bien elaborada composición, su estilización y su agudo sentido dramático...”⁶⁹ son las que menciona Boulton, pero no explica al lector por qué la composición está *bien elaborada* o en función de qué parámetros la juzga así, por qué percibe *estilización* en las figuras ni cómo se manifiesta ese referido *sentido dramático*.

La obra de Juan Pedro López tampoco escapa de esta lamentable situación. Al comentar las imágenes de los arcángeles San Miguel, San Rafael, San Gabriel y el Ángel Custodio, Boulton considera que

*“la elegancia de las formas, la de los gestos y del espíritu de los personajes llega muy cerca de ciertas figuras de Watteau, Lancret y Nattier. De estas imágenes se desprende una espiritualidad de tal grado que son, a nuestro modo de ver, uno de los mejores ejemplos del arte rococó que tuvo nuestra pintura.”*⁷⁰

No nos permite el autor que conozcamos los argumentos plástico-formales que le habrían llevado a calificar la obra de Ló-

67 *Ibidem*, pág. 76.

68 *Ibid.*, pág. 81.

69 *Ibid.*, pág. 79.

70 Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 194.

Se refiere Boulton a los pintores franceses del Rococó, Antoine Watteau (1684-1721), Nicolás Lancret (1690-1743) y Jean-Marc Nattier (1685-1766).

pez como *elegante* y, a la vez, cercana al estilo de tres pintores que, en apariencia, nada tendrían que ver con nuestro criollo artista. Tampoco se esfuerza Boulton por ofrecer una interpretación iconográfica (mucho menos iconológica) de las imágenes, aspectos que resultan de vital importancia al manejar en su libro, de modo especial, una abrumadora mayoría de obras de carácter religioso. Esto último es coherente con la ausencia de bibliografía que avale tal actividad, como pudimos señalar anteriormente.

En resumen, las obras de arte, las pinturas de nuestro período colonial no son, ni mucho menos, fuentes primarias. Son objetos antiguos observados con la sensibilidad del *connoisseur* más que con la agudeza del historiador de arte. En definitiva, las herramientas propias de la historia del arte en cuanto a la lectura de las obras, como fuentes primarias de información histórica y artística, no son empleadas por Boulton aquí.

IV

Mirar hacia atrás, al pasado, es siempre una labor complicada. Quienes lo hacemos como costumbre de oficio, nos vemos obligados, entre otras cosas, a luchar contra el reflejo involuntario de proyectar nuestros deseos para el futuro en las acciones del pasado. La historia del arte no ha sido una disciplina de musculatura fuerte en nuestro país. Ha carecido de falta de guitura académica consistente, de tradición de ejecución y de círculos verdaderamente especializados agrupados en escuelas o tendencias.

Esfuerzos aislados han asomado la posibilidad de convertir a la historia del arte en una disciplina de cierto prestigio en Venezuela. Ninguno lo ha logrado como Alfredo Boulton. Con las virtudes de su obra, así como con sus defectos, el joven que, como aficionado fotógrafo, se divertía realizando experimentales imágenes de vanguardia con sus amigos, sirvió la mesa para dejar claro que, ya siendo adulto, la historia del arte no era para él un apéndice de la historia (a secas) y que demandaba un profesional especializado y dedicado.



Al examinar la *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, debemos resaltar no sólo aquello que la obra muestra en sí misma, sino aquello que, desde y hacia ella, queda evidenciado. En esta aproximación no hemos sino quitado el polvo que recubría la labor de un hombre singular para el siglo XX en Venezuela. Hemos intentado exponer el proceso de génesis de la obra, su estructura y la visión que de la historia del arte ha quedado plasmada en sus páginas. Esto, creemos, es sólo un árbol en medio de un tupido bosque.

La aparente falta de modestia de Boulton al proferir lo citado en el epígrafe de este apartado final, termina siendo la confesión nostálgica de un hombre que nunca halló a su alrededor una crítica seria, académicamente formada y fundamentada a su obra histórica. Podría leerse incluso como la lacónica expresión de quien se encuentra solo y escucha lejano su propio eco.

No pretendemos, como negación de lo dicho en las páginas que preceden, justificar las debilidades de la obra de Boulton que hemos estudiado. Pero es nuestro deseo que éstas sean asumidas en el escenario correcto, entendiendo que si bien Boulton no tuvo preparación académica como historiador, tampoco tuvo ninguna figura nacional que seguir. Los ejemplos de Nucete Sardi y Planchart no eran los más adecuados y, evidentemente, Boulton lo intuyó, desprendiéndose pronto de la tradición que ellos representaban.

Muy por el contrario, después de la publicación de la *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, la historia del arte en Venezuela había sentado sus primeras bases ciertas, había delineado los objetivos de una disciplina hasta entonces huérfana en el país. Boulton demostró que el recurso de las fuentes primarias tenía enorme valor para el historiador del arte, que los archivos que las contenían albergaban información casi infinita sobre el desarrollo del arte en Venezuela a la espera de ser organizada, catalogada y examinada. Demostró nuestro autor que la obra de arte puede ser considerada una ventana de comprensión de un momento histórico, aunque no haya llegado a explotar verdaderamente esta posibilidad. También demostró que los siglos coloniales no pueden ser resumidos en dos páginas en cuanto a su producción artística y que me-

recían una atención y un respeto mucho mayores de los que se les había prodigado hasta el momento.

Demostró, en suma, que el pasado venezolano también debe contarse en lenguaje artístico y no sólo político. Esto es un logro indiscutible. Boulton estaba consciente de ello y, es probable, que desde la altura que le encumbró su obra, observara atento la ausencia de nuevas visiones y de retos sustantivos a su trabajo. Tan escasos, difusos y epilépticos resultaron los esfuerzos posteriores a la obra de Boulton por superarla que, su gran trilogía⁷¹ sobre la historia de la pintura en nuestro país, le llevó a ser, ni más ni menos, el *pontifex maximus* de la historia del arte en Venezuela.

Sus debilidades resultan, en esta perspectiva, comprensibles, aunque algunas nos luzcan imperdonables. Ya lo hemos expuesto en este estudio y, consideramos que, en estos párrafos finales, debemos manifestar las razones por las cuales, a pesar de sus fallas, aun hay reverencia que brindarle. Este asunto nos ha provocado no pocos cuestionamientos ante el ejercicio de nuestro oficio. Resulta propicio compartirlos aquí con la venia del lector.

En 1973, Ernst H. Gombrich, en un artículo titulado “Investigación en humanidades: ideales e ídolos”, reflexionaba sobre el papel de las disciplinas humanísticas en un ambiente cada vez más plegado a los métodos y pareceres de las ciencias naturales. A las ciencias, decía, siempre se les obliga a *avanzar*. A las humanidades, en cambio, no se les exige lo mismo, aunque, desde luego, para él, no debían permanecer estancadas. Evidenciaba Gombrich que, en las humanidades, no había necesidad de descubrimiento de “nuevos elementos” para hacerlas avanzar.⁷²

71 Boulton no sólo publicaría un estudio sobre la historia de la pintura en la época colonial, sino que a éste añadiría luego un tomo para la *Historia de la pintura en Venezuela. Época Nacional* (1968) y un tomo para la *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea* (1972).

72 Aducía el ejemplo magistral de Burckhardt, cuyo valor radica en su extraordinaria capacidad para iluminar e interpretar los textos y las fuentes ya conocidas, más que por el descubrimiento de otros nuevos. Quería con ello, Gombrich, alertar sobre la



La referencia a Gombrich y su artículo podría brindarnos luces para comprender la naturaleza de la trascendencia de la obra de Boulton. En este sentido, solicitamos al lector una última licencia, la de resumir brevemente la advertencia que el historiador realiza. Cita Gombrich cuatro grupos de ídolos cuya adoración desvían a las humanidades de su curso: *idola quantitatis*, *idola novitatis*, *idola temporis* e *idola academica*.

Para él, los *idola quantitatis* se referían a la necesidad de acumular cantidades ingentes de datos a razón de que la verdad surgiría sólo de las generalizaciones y de que, en consecuencia, toda investigación debe revisar todos y cada uno de los datos disponibles para tener validez. Se lamenta al respecto y expresa que “es este inductivismo el que produce, entre los jóvenes, la sensación de que nunca ‘sabrán bastante’... los desvía hacia los pequeños núcleos de aquellos especialistas que saben ‘cada vez más acerca de menos’.”⁷³

Los *idola novitatis* estarían referidos a la falsa necesidad de brindar una nueva lectura de un documento, por ejemplo, colocando la necesidad de la originalidad por encima de aquello que es auténtico. Los *idola temporis* serían los ídolos de la época, es decir, ese señuelo creado por “las herramientas intelectuales y mecánicas de nuevo cuño que parecen prometer prestigio a quienes las apliquen a las humanidades.”⁷⁴ Para Gombrich existe aquí el peligro de las modas intelectuales y de los dañinos efectos que producirían particularmente entre los jóvenes.⁷⁵

Finalmente, habla de los *idola academica*, referidos a la adoración rendida a las grandes figuras (o *primadonnas*, como él

mala interpretación acerca de la labor de las humanidades cuando se les exige *innovar*.

73 Ernst H. Gombrich, “Investigación en humanidades: ideales e ídolos”, en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*, pág. 117.

74 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pág. 118.

75 Emplea Gombrich un ejemplo ilustrativo como es el hecho cierto que tiene el historiador del arte hoy de aplicar las técnicas del psicoanálisis en su disciplina: después de todo, no se puede hacer hablar a la Mona Lisa sentada en un diván y mucho menos a Leonardo.

les llama) de la academia que se alzan como tótems incuestionables, a la presión ejercida a través de “publica o perece” o a la cada vez más notable imposibilidad de mantenerse al día sobre el estado de la cuestión en las disciplinas. Estos cuatro *ídolos* han provocado, de acuerdo con la exposición de Gombrich, que con mayor frecuencia los jóvenes investigadores se refugien en “temas seguros” o asuman la fachada de “agresivos cazadores de novedades.”⁷⁶

Lo anterior nos lleva a pensar en la figura de Alfredo Boulton en el escenario disciplinar de la historia del arte en Venezuela y las razones de la no superación de su trabajo y sus notables aportes. Visto tras el cristal a través del que mira Gombrich, la situación parece lógica. Nadie se habría atrevido siquiera a hacer pública una investigación que no sobrepasase el número de archivos visitados por nuestro autor, pues tan sólo así podría legitimarse una labor que no necesariamente demandaría la recopilación de todos los datos existentes, en un esfuerzo que se plantea imposible. Recurrir a las fuentes es un deber, pero no puede ser el fin en sí mismo.

En esa misma línea, esos documentos merecerían ser visitados con la intención de conocerles auténticamente y no generando nuevas lecturas que no tendrían cabida en ellos. El que Boulton haya revisado gran número de testamentos del siglo XVIII no quiere decir que éstos no tienen ya nada que decirnos, pero tampoco indica que debemos obligarlos a *confesar* aquello que no tienen por qué *saber*.

Asimismo, lo que pudiera ser una incontrolable tendencia de abordar el estudio y comprensión de la historia a partir de nuevas *especializaciones*, con originales técnicas de interpretación, que no fueron creadas inicialmente para su encuentro con el pasado, estaría generando un ruido innecesario alrededor de la obra de Boulton, descalificándola tanto como revalorizándola. Al tiempo que impide que las nuevas generaciones de investigadores miren con claridad su misión como historiadores del arte.

76 Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pág. 121.



Esto último nos lleva a las constantes presiones a las que es sometido el historiador más joven y que redundan en el impedimento de atreverse. Boulton, como expresamos párrafos atrás, ha sido erigido como el *pontifex maximus* de la historia de arte en Venezuela. Resulta así, imposible de contradecir, imposible de superar, imposible de rodear creando nuevos caminos.

Consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, la historia del arte en Venezuela ha colocado a Boulton como su paradigma fundacional y le ha bañado con la inmunidad que se otorga sólo a esas figuras cuyas equivocaciones terminan convertidas en aciertos. Aunque otros historiadores venezolanos han abordado el tema de la pintura colonial, se nota no pocas veces en ellos ese aire reverencial hacia Boulton que, en la mayoría de los casos, se reconoce a partir del método aplicado y de la visión que asumen del arte y su historia.

Boulton murió en 1995. Loables han sido los esfuerzos de no pocos historiadores por revisar la historia del arte colonial venezolano a partir del trabajo de este notable caballero. Sin embargo, no existen logros concretos que puedan competir con la impronta que la monumental obra de Boulton ha marcado en la historiografía nacional del arte y así lo revelan los anaqueles de las librerías y las bibliotecas.⁷⁷ Muchas han podido ser las razones que han entorpecido la marcha de la historia del arte en nuestro país. Seguros estamos que las expuestas aquí no son las únicas, pero son las que han venido a nuestra mente dejando correr nuestros dedos por las líneas de la *Historia de la pintura en Venezuela. Época Colonial*. Esperamos no haber llegado a ellas con retraso, sino a tiempo para avanzar en la comprensión de la historia de nuestras manifestaciones artísticas.

77 Evidentemente, nos referimos a una obra de amplio espectro, no concentrada en problemas específicos, sino de una ambición panorámica y de comprensión global de nuestra historia del arte. Los logros, a partir de la consideración de problemáticas concretas a lo largo de nuestra historia del arte son, no cabe duda, notables, aunque de escasa o ninguna divulgación general.

BIBLIOGRAFÍA

- ANH, *Discursos de incorporación*, Academia Nacional de la Historia: Caracas, 1966 (4 Tomos).
- BOULTON, ALFREDO, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, Ernesto Armitano Editor : Caracas, 1975 (Segunda edición).
- _____, *Imágenes*, Macanao Ediciones : Caracas, 1982.
- _____, “Contestación al discurso de incorporación de Manuel Pérez Vila a la ANH”, Academia Nacional de la Historia : Caracas (documento en línea, consultado en Mayo de 2009).
- DE LA PLAZA, RAMÓN, *Ensayos sobre arte el arte en Venezuela*, Imprenta de La Opinión Nacional : Caracas, 1883.
- FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Editorial Arthropos : Barcelona, 1984.
- FRANCASTEL, PIERRE, *Pintura y Sociedad*, Ediciones Cátedra : Madrid, 1990.
- GAN, *Diccionario Biográfico de las artes visuales en Venezuela*, Galería de Arte Nacional : Caracas, 2005. (2 tomos)
- GOMBRICH, ERNST H., *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Debate : Madrid, 1997.
- _____, *IDEALES E ÍDOLOS. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Debate : Madrid, 1999.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y del arte*, De Bolsillo : Barcelona, 2005.
- JIMÉNEZ, ARIEL (EDITOR), *Alfredo Boulton and his contemporaries. Critical dialogues in venezuelan art (1912-1974)*, Museum of Modern Art : New York, 2008.
- KULTERMANN, UDO, *Historia de la historia del arte*, Akal Ediciones, Madrid, 1996.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, ANGEL, *Arte e ideología en el franquismo*, Visor : Madrid, 1995.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS, *Homenaje a Alfredo Boulton*, MACC : Caracas, 1987.
- MUSEO DE BELLAS ARTES, *Primera Exposición del pintor, escultor y dorador Juan Pedro López*, MBA : Caracas, 1963.
- NUCETE SARDI, JOSÉ, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, Coop. Artes Gráficas: Caracas, 1940.
- PÉREZ VILA, MANUEL, *Actas del Cabildo Eclesiástico*, Academia Nacional de la Historia : Caracas, 1963 (Colección Fuentes para la Historia Colonial).
- PLANCHART, ENRIQUE, *La pintura en Venezuela*, Imprenta López : Caracas, 1956.



DER ALMANACH “DER BLAUE REITER”

- PODRO, MICHAEL, *The critical art historians*, Yale University Press, New Haven, 1982.
- PREZIOSI, DONALD, *The art of art history: a critical anthology*, Oxford University Press : Oxford, 1998.
- RIEGL, ALOIS, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gilli : Barcelona, 1980.
- SEGNINI, YOLANDA, *Las Luces del Gomecismo*, Alfadil Editores : Caracas, 1987.
- TAINÉ, H., *Filosofía del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- VILDA, CARMELO, *Proceso de la cultura en Venezuela*, Universidad Católica Andrés Bello : Caracas, 1999.
- WILLIAMS, ALBERT, *Art Theory. An historical introduction*, Blackwell Publishing : Oxford, 2004.
- WINCKELMANN, JOHANN J., *Historia del arte en la antigüedad*, Ediciones Orbis : Barcelona, 1985.
- WÖLFFLIN, HEINRICH, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe : Madrid, 2007.

ANGÉLICA FIGUERA MARTÍNEZ
angelicafiguera@gmail.com

“¿Qué es Schwabing?”
preguntó un día un berlinés en Munich.
“Es el barrio del norte de la ciudad”,
dijo un muniqués.
“¿Qué va!”,
dijo otro muniqués,
“es un estado mental”.¹



Vassily Kandinsky
(Foto anónima, h. 1911-12).



EL NACIMIENTO

La historia de *Der Almanach* podría plantearse como el enlace de dos caminos creativos, que coincidieron bajo la justeza del tiempo y el espacio. Es la historia del encuentro de dos grandes personalidades: Vassily Kandinsky (1866-1944) y Franz Marc (1880-1916). Pero la contundencia de tal encuentro estaría dada por la posibilidad de unión de dos soledades creativas, a través de la cual se concretaría una de las más importantes muestras del pensamiento moderno europeo en torno al arte: *Der Blaue Reiter*. En el año 2012, *Der Almanach* cumplirá 100 años de su publicación, y nada mejor para conmemorar su nacimiento que recordar su historia, sus ideas y la gran amistad que unió a estos dos invaluable artistas.

“Era un ejemplar de hombre insólito. Su aspecto exterior coincidía a la perfección con su interior: era una combinación armoniosa entre “dureza” y “blandura”.² Con estas palabras Kandinsky describe su primera impresión sobre Marc. Lo que impulsó tal encuentro fue la segunda exposición organizada por la *Neue Künstlervereinigung München* (Nueva Asociación de Artista de Munich), en septiembre de 1910.³ Marc había quedado cautivado con las novedosas propuestas de la *Vereinigung* (Asociación) y decide escribir una carta a modo de reacción contra la aguda crítica que entonces atacaba a la exposición:

2 Vassily Kandinsky, “Franz Marc”, en Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 180.

3 Este grupo de artistas se crea en 1909, a manera de contestación contra aquellos grupos que en su momento fueron vanguardistas pero que ya estaban anquilosados. Sus participantes fueron Alexey von Javlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter (1877-1962) que, junto a Kandinsky, ya llevaban algún tiempo trabajando juntos. Luego se unieron Alfred Kubin, Adolf von Erdslöh y Alexander Kanoldt. Después, Paul Baum, Karl Hofer, Vladimir con Bechtejeff, Erna Boss.i, Moss.ey Kogan y el bailarín Alexander Sajarov, también pasaron a formar parte de la agrupación.



Franz Marc
(Foto anónima, h. 1912).

La interioridad completamente espiritualizada, da la sensación que nos lleva a ver el “cuadro”... y que nuestros padres ni siquiera intentaron experimentar. Esta osada empresa de espiritualizar la “materia”, en la que se ha anquilosado el impresionismo, es una reacción necesaria... Lo que nos parece tan prometedor en lo nuevo que caracteriza a la “nueva asociación de artistas” es que sus cuadros, junto a su sentido altamente espiritualizado, contienen ejemplos valiosísimos de distribución del espacio, ritmo y teoría cromática.⁴

Este texto llega a los ojos de los miembros de la *Vereinigung*.⁵ Y, he aquí el primer contacto de Marc con este grupo de artistas. Los términos que utiliza Marc para describir la impresión que había causado en él tales obras de arte es de singular importancia, sobre todo porque son muestra de que, tanto Kan-

4 Franz Marc, citado por Susanna Partsch en *Marc*, pág. 24. (Cursivas nuestras).

5 Los miembros de la *Neue Künstlervereinigung* deciden publicar un folleto que se repartiría en las siguientes estaciones de la controvertida exposición, junto con una crítica destructiva que, poco tiempo después del manifiesto de Marc, había aparecido en un diario de la región. (Cfr. Susanna Partsch, *op. cit.*, pág. 24).



dinsky como él, estaban marcados por las mismas inquietudes filosóficas, es decir, por la búsqueda de un *arte espiritual*.⁶

En este sentido, es necesario destacar que los miembros de la *Vereinigung* no estaban unidos por un estilo artístico particular, sino que más bien se reunían en función de relacionar las más diversas artes, de modo que fuese posible hacer evidente el *vínculo interior* que les caracterizaba. Es interesante lo que redacta Kandinsky en el manifiesto que acompañó a la primera exposición de este grupo de artistas:

*Partimos de la idea de que el artista, aparte de las impresiones que obtiene del mundo exterior, de la naturaleza, recoge continuamente vivencias en un mundo interior; y la búsqueda de formas artísticas, que deben expresar la compenetración de todas estas vivencias; en resumen, aspirar a conseguir una síntesis artística, nos parece una solución que en la actualidad, está uniendo cada vez a más artistas.*⁷

Así, no sólo había pintores, sino que “fueron elegidos como miembros [de la *Vereinigung*] también músicos, poetas, bailarines y teóricos del arte. Es decir, buscábamos fenómenos aislados que hasta entonces estaban separados, no tan sólo exteriormente, sino también interiormente, para unirlos en “uno”...”⁸, afirma Kandinsky.

6 Ya en los primeros años de la década de 1900, Kandinsky había comenzado a hacer anotaciones que más adelante le servirían para su libro *Ubre das Geistige in der Kunst* (1911). (Cfr. Ulrike Becks-Malorny. *Kandinsky*, pág 7 y ss.). Mientras que Marc, además de crecer en un ambiente familiar sumamente religioso, tuvo una fuerte inclinación hacia la teología: “A pesar de que toda mi vida he sido artista, soy, por mi educación y mi entorno y por mis propios talentos, medio clérigo, medio filólogo. Como artista nunca hubiera tenido una auténtica tranquilidad y seguridad, sino hubiera seguido estos ideales a su debido tiempo. Pero ahora sé con certeza que he encontrado lo más adecuado a mi naturaleza...” (Franz Marc, citado por Susanna Partsch., *op. cit.*, pág. 8).

7 Vassily Kandinsky citado por Ulrike Becks-Marlorny en *Kandinsky*, pág. 40.

8 Vassily Kandinsky citado por Klaus Lankheit “La historia del Almanaque”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc. *El jinete azul*, pág. 236.

A pesar de que “la idea de la síntesis de todas las artes, en la que se unen todas las fuerzas espirituales, es un pensamiento muy extendido por aquella época entre la elite intelectual.”⁹, no es casual que la empatía de Marc haya sido precisamente con uno de los miembros de la *Vereinigung*. Kandinsky, algunos años después, en una carta donde recuerda la fundación de *Der Blaue Reiter*, comenta sobre Marc lo siguiente:

*Bastó con una conversación; nos entendimos perfectamente. Descubrí en este hombre inolvidable uno de esos entonces tan raros ejemplares... de artistas capaces de ver más allá de los “partidismos”, que no se oponía exterior, sino interiormente, a las tradiciones coercitivas y represivas.*¹⁰

Para enero de 1911, Marc ya había conocido a todos los miembros de la *Neue Künstlervereinigung*. Así, las palabras que el pintor alemán escribe a su esposa Maria Frank son elocuentes: “Kandinsky supera a todos... en atractivo personal; me sentía completamente cautivado... Ah, cuánto me alegro de poder relacionarme, contigo, con esas personas; tú te sentirás inmediatamente a gusto...”¹¹ Como vemos, el impacto entre ambos pintores fue mutuo. De hecho, en ese mismo año Marc no sólo fue admitido como parte activa de la *Neue Künstlervereinigung*, sino que también ocupaba el puesto de presidente tercero en la junta directiva del grupo.

Lo cierto es que cuando Marc y Kandinsky se conocen, este último no sólo tenía toda una trayectoria de estudios académicos y artísticos¹², sino que ya había terminado su, para en-

9 Ulrike Becks-Malorny. *Kandinsky*, pág. 20.

10 Vassily Kandinsky, “El Jinete Azul (Retrospectiva)”, en Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 125.

11 Franz Marc, citado por Susanna Partsch, *op. cit.*, pág. 24-25.

12 Dice Peter Selz que: “Cuando en 1896 Kandinsky rechazó un puesto en la Universidad de Dorpat para ir a Munich, contaba con un largo período de formación en jurisprudencia y economía política, amplios estudios de etnología y antropología, con trabajos de campo en grupos autóctonos primitivos de Rusia, una formación en el campo de la educación musical, y un estudio completo de las ciencias físicas. Esta for-



tonces inédito, libro *Sobre lo espiritual en el arte*. Aunque, es posible que el peso intelectual de Kandinsky haya deslumbrado y, en cierta medida, influido al joven pintor alemán, no se puede pasar por alto que éste hubiese traído consigo todo un pensamiento propio en torno al arte. Quizás, Marc veía en el contacto con una personalidad como Kandinsky la posibilidad de concretar y desarrollar sus ideas. La oportunidad llega cuando, para mediados de 1911, comienza a sentirse algunos contrastes de ideas entre los miembros de la *Vereinigung*, lo que permite a Marc y Kandinsky desarrollar proyectos con independencia de este grupo. En junio de este año Kandinsky escribe una carta a Marc donde le hace una desafiante propuesta:

¡Bueno!, tengo un nuevo plan. Piper tiene que cuidarse de la edición y nosotros dos... seremos los redactores. ¡Una especie de almanaque (almanaque-anuario) con reproducciones y artículos y crónicas! Es decir, relatos sobre exposiciones-crítica... solamente producto de artistas. En el libro se debe reflejar todo el año, y una cadena hacia el pasado y un rayo de luz hacia el futuro deberían proporcionarle a este espejo plena vida. En un principio no se pagará a los autores. Incluso, de momento, ellos mismos pagarán sus clichés, etc., etc. Presentaremos a un egipcio al lado de un pequeño Zeh [nombre de dos niños con dotes artísticas], un chino al lado de un Rousseau, un grabado popular al lado de un Picasso y cosas similares, ¡y todavía mucho más! Con el tiempo conseguiremos literatos y músicos. El libro podrá llamarse Die Kette (la cadena) o de cualquier otra forma...

mación variadísima y al mismo tiempo profunda, constituyó una base firme para su posterior desarrollo como pintor, esteta y pensador. Era capaz, por ejemplo, de establecer paralelos entre la ley rural rusa y el arte..." (*La pintura expresionista alemana*, pág. 194-195). A esto habría que añadir la experiencia que, para entonces, ya había tenido Kandinsky al presidir el club de artistas la *Phalanx* (1901-1904), que en tan sólo tres años logró organizar once exposiciones. No está de más apuntar que fue a partir de este momento donde, por primera vez, Kandinsky comienza a exponer su obra públicamente. (Cfr. *Ibidem.*, pág.197 y ss.).

*No hables de ello. O sólo cuando pueda sernos directamente útil. En estos casos la "discreción" es muy importante.*¹³

Aunque no hay una carta en la cual Marc de respuesta a la invitación de Kandinsky –se piensa que este artista prefirió hablar directamente con el pintor ruso¹⁴–, éste acepta su propuesta con mucho entusiasmo.¹⁵ Pues, de alguna manera, esto le permitiría llevar a cabo una idea que había planteado el año anterior: fundar su propia revista.¹⁶ Así fue como coincidieron dos inquietudes similares justo en el momento preciso. Veamos por qué.

Para entonces (1911), se estaba organizando la tercera exposición de la *Neue Künstlervereinigung*, pauta para el invierno de ese mismo año. Las disputas entre los miembros de la *Vereinigung* continuaban. Marc, en una carta que escribe a su amigo August Macke¹⁷ le cuenta la gravedad de la circunstancia: "Preveo claramente, junto con Kandinsky, que durante el próximo Jurado (a finales de otoño) se producirá una espantosa confrontación y ahora o la próxima vez le seguirá la ruptura, el abandono de uno u otro partido: y la pregunta será, cuál permanece..."¹⁸

13 Vassily Kandinsky, citado por Klaus Lankheit, "La historia del Almanaque", en Vassily Kandinsky y Franz Marc. *El Jinete Azul*, pág. 239. Ver también Magdalena Möller. *Der Blaue Reiter*, pág. 11-15.

14 Cfr. Susanna Partsch, *op. cit.*, pág. 53.

15 Marc, al igual que Kandinsky, también se destacó por expresar sus ideas en torno al arte. "En 1910, a petición de editor Reinhard Piper, escribió un pequeño texto "Über das Tier in der Kunst" (Sobre el animal en el Arte). Este ensayo se publicó en el libro escrito por el propio Piper, "Das Tier in der Kunst" (El animal en el Arte) ..." (Susanna Partsch, *op. cit.*, pág. 38).

16 Cfr. Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 240. Ver también Magdalena Moller. *Der Blaue Reiter*, Dumont Verlag, Köln, 2002, pág. 11-15.

17 La relación entre ambos pintores fue de profunda amistad, dejando como legado un extenso epistolario donde cada uno de ellos expone sus ideas sobre el arte de la época.

18 August Macke / Franz Marc. *Correspondencia*, citado por Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 235. (Cursivas del autor)



Vista de la exposición
Der Blaue Reiter en Múnich
 (Foto: Legado de Gabriele Münter,
 Dic.1911).



Aquí es importante señalar que, entre 1909 y 1910, el proceso creador de Kandinsky lo había conducido a cierto alejamiento de la forma figurativa. El nivel de abstracción de sus pinturas es cada vez mayor, y esto causa cierto revuelo en algunos miembros de la *Vereinigung*, sobre todo en Alexander Kanoldt (1881-1939) quien “en sus cuadros cubistas buscaba la estabilidad de la forma”.¹⁹ Así, el jurado de la próxima exposición de la *Vereinigung* rechaza la *Komposition V* de Kandinsky, lo que pasaría a ser el punto de quiebre definitivo que separaría a la *Künstlervereinigung*. El 2 de diciembre de 1911 Kandinsky y Marc toman la decisión de romper los lazos que le ataban al grupo, quedando así dos bandos ideológicamente distintos: de un lado Kanoldt y Adolf Erbslöh (1881-1947) y del otro los futuros *jinetes azules*. Lo curioso es que el argumento que sustenta tal rechazo, se fundamenta en la violación del tamaño del formato aceptado para la exposición y no propiamente en la naturaleza abstracta de la pintura de Kandinsky, lo que nos podría llevar a pensar que Kandinsky y Marc tan sólo necesitaban de una excusa para la ruptura.

Un día después de la separación, Marc le escribe a su hermano:

Los dados han caído. Kandinsky y yo... nos hemos salido de la Asociación... ¡Ahora se trata de seguir luchando los dos! La “Redacción del Blaue Reiter” será a partir de ahora el punto de arranque de nuevas

19 Ulrike Becks-Malorny. *Kandinsky*, pág. 47. Esto es una muestra de lo difícil que era para entonces aceptar el completo desapego de la percepción sensual de la realidad y además de la gran diversidad de caminos que se abrían para la vanguardia artística.



Miembros de *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) en el balcón de la Ainmillerstrasse (en Múnich, 1912). De izquierda a derecha: María y Franz Marc, Bernhard Koehler, Vasily Kandinsky (sentado), Heinrich Campendonk y Thomas von Hartmann. (Foto: Legado de Gabriele Münter).

*exposiciones. Pienso que está muy bien de esta manera. Buscaremos convertirnos en el centro del nuevo movimiento.*²⁰

20 Franz Marc citado por Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 238. Sobre el origen del nombre de *Der Almanach* existen muchas opiniones. Lo cierto es que tanto el caballo como el jinete fueron elementos recurrentes en la pintura de Kandinsky, mucho antes de que se concretara *Der Blaue Reiter* como almanaque. También Marc, desde el inicio de su



Los amigos trabajaron arduamente, con una velocidad en verdad asombrosa. Pensaron poner en práctica todos los planes que, desde hacía unos meses atrás, venían desarrollando. Es así como el 18 de diciembre de 1911, apenas 16 días después de la ruptura con la *Vereinigung*, inauguran la primera exposición de *Der Blaue Reiter*, que llevó el mismo nombre que tendría *Der Almanach*.²¹ Para tal exposición se publica un pequeño catálogo donde Kandinsky expresa los objetivos de tal empresa: “En esta pequeña exposición no intentamos propagar una forma precisa y especial, sino que, a través de la diversidad de las formas representadas, pretendemos mostrar con qué variedad toma forma *el deseo interior del artista*.”²² Vemos entonces, por una parte, cómo *Der Blaue Reiter* arrastra consigo las ideas, trabajadas en la *Kunstlervereinigung*, de vincular diversos estilos artísticos a través de un elemento común. Y por otra parte, el énfasis que se coloca en identificar este elemento común con *el deseo interior del artista*. Klaus Lankheit, uno de los mayores estudiosos del tema, expone lo siguiente:

Se olvida injustamente con frecuencia cuánto le deben los maestros del Blaue Reiter a los acontecimientos de los años 1909 y 1910. La irrupción del arte moderno en la víspera de la guerra mundial se produjo justamente en Munich en dos olas, que se caracterizan precisamente mediante los conceptos de la “Neue Kunstlervereinigung” y Der Blaue Reiter. El que el segundo paso no se hubiera podido dar sin el

pintura, tenía una afinidad directa con el mundo animal y con el color azul, calificando a este último como “...el principio masculino, áspero y espiritual.” (Franz Marc citado por Susanna Partsch. *Marc*, pág. 26). Algunos años después, Kandinsky comenta que: “El nombre *El Jinete Azul* se nos ocurrió tomando café en el cenador de Sindelsdorf; los dos amábamos el azul, Marc, los caballos, y yo, los jinetes. Así se inventó el nombre espontáneamente. Y el delicioso café de doña Maria Marc nos supo mejor todavía.” (Vassily Kandinsky, “El Jinete Azul (Retrospectiva)”, en Vassily Kandinsky, *Escritos sobre arte*, pág. 127).

21 “...la exposición la realizó la “redacción” de un libro que se estaba planeando, y esta publicación debía llevar por nombre *Der Blaue Reiter*. *Der Blaue Reiter* fue por lo tanto originalmente sólo el título de un libro, y como tal fue adoptado por la exposición.” (Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 237).

22 Vassily Kandinsky citado por Ulrike Becks-Malorny, *op. cit.*, pág. 77. (Cursivas nuestras).

*primero debe tenerse más en cuenta cuanto que la decadencia y ruptura de la Asociación resultaba de una necesidad histórica.*²³

Es lógico que la idea que se propuso en *Der Almanach* de integrar artes de diversa naturaleza, tuviese su origen en la diversidad de disciplinas artísticas que ocupaba a los miembros de la *Kunstlervereinigung*. Incluso, muchos de los artistas que formaban parte de este grupo apoyaron el bando de Marc y Kandinsky, participando de la primera exposición que organizaron: Gabriele Münter, Thomas von Hartmann, Alfred Kubin, Henri Le Fauconnier, entre otros.²⁴ Algunos de ellos (Hartmann, Kubin), también participarían en la próxima publicación de *Der Almanach*.

A través de *Der Almanach*, Kandinsky y Marc podrían poner en práctica el pensamiento por el cual apostaban, es decir, hacer evidente que el nexo vital que une las diversas artes, parte de la interioridad del artista. El trabajo organizativo que implica la publicación de *Der Almanach* trajo consigo muchos flancos que atender. En primer lugar están los contactos con las personas que colaborarían con el contenido escrito. Mientras que, en segundo lugar, estaría todo el material visual, compuesto por reproducciones de imágenes de diversas culturas y épocas. Dentro de la organización también se encuentran los tratos con la editorial que se encargaría de reproducir el libro.

Esta primera edición de *Der Almanach*, tendría principalmente tres focos temáticos: pintura, música y artes escénicas. Kandinsky se encargó de contactar a los rusos Thomas von Hartmann (1885-1956), Leonidas Sabaneiev (1881-1968), Nikolai Kulmin (1868-1917) y al austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), para que se encargaran de los textos sobre música. Marc

23 Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 237.

24 Los artistas rusos Javlensky y Werefkin, grandes amigos de Kandinsky, con quienes compartió durante algunos años mientras trabajaba en su casa de verano en Murnau, fueron excluidos de la exposición por no haber tomado una postura definida durante el conflicto que dividió a la *Vereinigung*. Esto demuestra, una vez más, que la organización de *Der Blaue Reiter* fue exclusivamente de Marc y Kandinsky.



le dio participación a su amigo August Macke, quien no sólo escribiría un artículo, sino que también haría toda la pesquisa de imágenes de arte de culturas no occidentales. Roger Allard (1885-1960), uno de los más importantes críticos de arte de la época, participó con un extenso escrito sobre pintura contemporánea. David Burliuk (1882-1967), con un estudio del contexto artístico contemporáneo de Rusia. Erwin V. Busse, quien escribió un artículo sobre un reconocido pintor francés del momento, Robert Delaunay. Kandinsky, además de los tres artículos que cierran *Der Almanach*, también escribió una pequeña necrología del pintor Eugen von Kahler (1882-1911), quien había fallecido apenas unos meses antes del nacimiento de la publicación.

Marc, quien conocía desde 1909 a Reinhard Piper²⁵, se encargó de hacer los trámites necesarios para que éste trabajara en la impresión del libro. La importancia de este editor radica en el gran apoyo que prestó para impulsar el arte moderno en Alemania.²⁶ En su estudio, Lankheit expone que, Piper “tiene el mérito histórico de haberle dado al *Blaue Reiter*, de cualquier manera, la posibilidad de su realización. Principalmente debido a este tomo, se ganó la enemistad de los revolucionarios...”²⁷ Por otra parte, habría que tomar en cuenta que Marc, algunos meses antes de conversar con este editor sobre *Der Almanach*, había puesto es sus manos el escrito inédito de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte), el cual fue publicado para el

25 Piper conoce a Marc en Munich, cuando visita la primera exposición individual de este pintor. Para ese entonces escribía su libro *Das Tier in der Kunst* y, como la muestra de Marc se caracterizaba por una serie de cuadros de animales, decide comprar una litografía coloreada con dos caballos. Comenta Piper que las ventas eran mínimas, así que la compra de éste llamó mucho la atención de Marc. De esta manera el pintor y el editor entablan una relación, signada por el interés común que tenían sobre el arte. (Cfr. Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 248).

26 Dice Lankheit que “...el que pretenda escribir una historia del *Blaue Reiter* deberá dirigir también su atención hacia la personalidad y la carrera de Reinhard Piper. No sólo encontrará la explicación de por qué apareció este tomo precisamente en esta editorial, sino que encontrará inesperada y simultáneamente una compacta introducción al ambiente cultural y especialmente artístico del cual surgió *Der Blaue Reiter*.” (*op. cit.*, pág. 247). No está de más decir que fue Piper quien publicó por primera vez el libro *Abstraktion und Einfühlung* (1908) de Wilhelm Worringer.

27 Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 248.

otoño de 1911 –casi al mismo tiempo de la inauguración de la primera exposición de *Der Blaue Reiter*–. Sobre la publicación que nos ocupa, el editor muniqués comentará en sus memorias que “era casi natural que Marc me encargara este libro.”²⁸ Fue así como, a mediados de mayo de 1912, *Der Almanach* sale a la venta.

Sin embargo, los tratos con la editorial Piper no siempre fueron de completa conformidad. En principio, cuando Marc y Kandinsky trabajaban en la publicación, recurrían mucho a la palabra *Almanach*, de hecho era así como llamaban al compendio y como querían que saliera en la portada del libro: *Der Almanach Der Blaue Reiter*. Pero Piper “...se había expresado enérgicamente contra ella.”²⁹ Así que Kandinsky accede y elimina la palabra *Almanach* de la plancha de madera que utilizaría para la impresión, quedando sólo el título *Der Blaue Reiter*. Las diferencias no llegan hasta aquí, los amigos pintores se habían tomado toda la libertad de coordinar *Der Almanach* de acuerdo con sus propias exigencias, sin tomar en cuenta los requerimientos técnicos de la editorial. Piper, en una carta que escribe a Marc, después que el libro ya estaba publicado, le dice que:

*En la elaboración del libro usted y el señor Kandinsky han obrado de forma totalmente independiente de nosotros, en la aceptación de los artículos y en la limitación de su número, así como en el tamaño de los clichés, y jamás nos consultaron, sino que simplemente daban el encargo de imprenta o de elaboración del respectivo cliché. También el precio de la venta lo han fijado ustedes en 10 marcos sin tener en cuenta los costes de producción... Pero es que ustedes no han tenido en cuenta los cálculos y nosotros no hemos tenido arte ni parte en sus medidas de redacción.*³⁰

28 Reinhart Piper citado por Klaus Lankheit *op. cit.*, pág. 248.

29 Klaus Lankheit, “La historia del Almanaque”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc. *El jinete azul*, pág. 250.

30 Reinhard Piper citado por Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 251.



En su versión definitiva, *Der Almanach* estuvo constituido por un total de 19 escritos, en su conjunto, compuestos por los siguientes textos largos: trece artículos, una obra de teatro y una necrología, intercalados por una serie de textos cortos entre los que se cuentan: un fragmento de poema de Michail A. Kusmin (1875-1936), una cita de Eugène Delacroix (1798-1863), otra de Johann Goethe (1749-1832) y la última de Vasili V. Rosanov (1856-1919). Además de estos escritos, también fueron incluidas tres partituras de los siguientes compositores: Arnold Schönberg, Alban Berg (1885-1935) y Anton von Webern (1883-1945). Cada una de las ideas contenidas en el libro estuvo acompañada por 144 imágenes de diversa naturaleza.³¹

Como se puede notar, el talante de la empresa emprendida por Marc y Kandinsky, no nos habla de una publicación sencilla, no sólo por la dimensión y variedad de las ideas que ella contiene, sino también porque el económico precio estipulado por ambos pintores quedaba muy por debajo del precio real del libro. Marc y Kandinsky, pensaron que el libro no

31 Kandinsky y Marc dieron una importancia capital a las imágenes que mostraron en *Der Almanach*, pues éstas de alguna manera eran la comprobación de todo el aparato conceptual que estaban planteando. Trabajaron muy cuidadosamente para contrastar diversos tipos de imágenes, de modo que fuese posible hacerlas dialogar a través del *sonido interior* que ellas guardaban, aunque sus características formales fuesen completamente disímiles. Fue así como reunieron imágenes de diversas épocas y contextos culturales, muchas de ellas ajenas al bagaje visual de los estudiosos de entonces. Votivos rusos, xilografías japonesas, una gran variedad de iconografías de culturas primitivas, imágenes y artesanías de Nueva Caledonia, Egipto, Grecia, África e, incluso, de culturas centro y suramericanas como la de México o Brasil. Es muy constante la aparición de pinturas bávaras sobre vidrio y de grabados populares rusos, que en especial nos habla del aporte de Kandinsky, quien era un ferviente coleccionista de este tipo de expresiones plásticas. También hay imágenes de escenas religiosas del siglo XIV bordadas, mosaicos italianos del siglo XIII, dibujos infantiles árabes; en fin, todas ellas intercaladas con una generosa muestra de imágenes de artistas contemporáneos a *Der Blaue Reiter*.

El trabajo de compilación de imágenes que hicieron Marc y Kandinsky es sumamente rico y complejo, pues, de alguna manera, hace referencia al ansia que estos pintores tenían de llegar a aprehender aquellos elementos *esenciales* y, por tanto, *universales* del arte. En el prólogo a la segunda edición de *Der Almanach*, pautada para 1914, Franz Marc comenta que: “Nosotros íbamos con la varita mágica a través del arte de todos los tiempos y de la actualidad. Sólo mostrábamos lo vivo, lo no influido aún por la presión de lo convencional. A todo lo que en el arte nace a partir de sí mismo, que vive por sí sólo y no anda por las muletas de la costumbre, a todo ello entregamos nuestro afectuoso amor.” (Franz Marc, “Prólogo a la segunda edición”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc. *El Jinete Azul*, pág. 289). No está de más decir que este aspecto merece un estudio en profundidad, cosa que se escapa de los alcances de nuestra investigación.

debía costar mucho dinero, pues era un documento de divulgación. Pero debieron costear la mitad del precio de venta de cada ejemplar para lograr su objetivo. El contrato con la editorial estipulaba que les correspondía cancelar en total la cantidad de 3.000 marcos. “En aquel momento los amigos lo firmaron únicamente con la confianza de la fuerza de convicción de su idea, porque no conocían una posibilidad real de cobertura...”³²

Así las cosas, tuvieron que conseguir ayuda financiera. Fue entonces cuando Marc, después de varios intentos con otras instancias, contactó a Bernhard Koehler (1849-1927), a quien había conocido en 1910 a través de August Macke.³³ Koehler aceptó cubrir la cantidad de dinero que se necesitaba, convirtiéndose así en el mecenas oficial de *Der Almanach*. El 23 de diciembre de 1912, en una carta que Marc escribe a Kandinsky le dice: “No puedo disimular mi alegría de que al menos este hombre se distinga de una manera muy especial de todos los demás con los que he tenido en mi vida relaciones económicas y más o menos empresariales.”³⁴ Así, se concreta exitosamente esta primera edición de *Der Almanach* con 1500 ejemplares vendidos rápidamente. Kandinsky, al año siguiente escribe un pequeño libro donde recuerda el fin último del trabajo que él y Marc habían emprendido:

32 Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 251-252.

33 Koehler era el tío de la esposa de Macke. El vínculo con Marc viene porque el hijo de este adinerado comerciante junto a Macke, en enero de 1910 viajan a Munich para visitar algunas galerías de arte. Entre las galerías que visitan, les llama particularmente la atención los cuadros de Marc y deciden visitarlo en su taller. El hijo de Koehler compra una litografía y además pide que envíen unos cuadros a Berlín para la colección de su padre. Este sería el inicio de la más rica compilación de cuadros de Marc. Algunos meses después, Koehler propone a Marc darle, por un año, una cantidad fija de dinero a cambio de dos cuadros mensuales. Lo que le daría a Marc la oportunidad de dejar a un lado sus problemas económicos, para que se dedicara por completo a la creación artística. (Ver Susanna Partsch. *Marc*, pág. 19 y ss.). Marc y Macke intervinieron para que la colección de Koehler se convirtiera en una de las más importantes muestras de arte contemporáneo. Así, el primer día de la exposición de la Redacción de *Der Blaue Reiter*, compró pinturas de Kandinsky, Delaunay, Münter, entre otros cuadros que, horas antes de la inauguración, él mismo y su hijo habían ayudado a colgar. (Cfr. Klaus Lankheit, *op. cit.*, pág. 253).

34 Franz Marc citado por Klaus Lankheit *op. cit.*, pág. 252.



Franz Marc y Vassily Kandinsky
posan con la portada del Almanaque
Der Blaue Reiter en 1912.
(Foto: Legado de Gabriele Münter).



Diseño final de la portada
del primer número del Almanaque
Der Blaue Reiter, realizado por
Vassily Kandinsky (1912).



*Mi libro Sobre lo espiritual en el arte y también El Jinete Azul tenían como objetivo principal despertar esa facultad de sentir lo espiritual en los objetos materiales y en los abstractos, una facultad absolutamente necesaria en el futuro que facilitaba experiencias infinitas. El deseo de provocar esta gratificante facultad en los hombres que todavía no la poseían, fue la meta principal de ambas publicaciones.*³⁵

Der Almanach fue el resultado del esfuerzo de dos hombres que se volcaron completamente a que tal proyecto se convirtiera en una realidad. También se podría decir que fue producto de las amistades y los contactos de Marc y Kandinsky con el círculo intelectual de la época. De algún modo, *Der Almanach* podría tomarse como una muestra que, no sólo concentra en sí las ideas más revolucionarias en torno al arte de entonces, sino que además reflejan la atmósfera que le rodeaba. Kandinsky, en una carta escrita en 1930, dibuja las particularidades del lugar donde nació *Der Blaue Reiter*:

*...Schwabing [el barrio donde vivía Kandinsky] ligeramente cómico, bastante excéntrico y seguro de sí mismo, en cuyas calles era raro ver a un hombre o una mujer... sin paleta, sin lienzo o sin, al menos, una carpeta; parecía un "intruso" en un "nido". Todo el mundo pintaba... o escribía poesía, hacía música o se ponía a bailar. Cada edificio tenía al menos dos talleres en su ático, donde a veces no se pintaba tanto, pero sí se discutía, se disputaba y se filosofaba y se bebía bastante (lo cual dependía más del estado del bolsillo que de la moral).*³⁶

Las ideas en torno al arte no dejaban de pasear por las calles de ese epicentro cultural. A cada instante salían nuevas pro-

³⁵ Vassily Kandinsky. *Sguardi sul passato*, pág. 44. (Traducción nuestra).

³⁶ Vassily Kandinsky, "El Jinete Azul (Retrospectiva)" en Vassily Kandinsky. *Escritos sobre arte*, pág. 124.



puestas que inmediatamente ponían en caducidad a las anteriores. La reacción contra viejos órdenes era constante y veloz, sacando a la luz los más profundos pensamientos sobre la existencia del ser humano en la tierra. Se trataba de un momento histórico muy particular, pues la industrialización había llegado a la vida cotidiana del ciudadano común de Europa, instalando en él la ausencia de *lo original*, de *lo auténtico*. Es así como nace *Der Almanach*, es decir, a modo de protesta contra las “superficialidades” de la vida, para mostrar la *verdad espiritual* que se esconde tras la materia.

Sin embargo, *Der Almanach* no se pensó específicamente como un manifiesto de protesta. La intención de Marc y Kandinsky aparece clara: uno de los principales objetivos de *Der Almanach* sería intentar desviar el curso de la historia, transformando la conciencia de una sociedad todavía dominada por el pensamiento positivista. Pero no existe transformación sin *experiencia*, sólo experimentando los hechos, la vida y el arte es posible generar un movimiento que conduzca a otro estado de conciencia.

Alcanzar esta conciencia no sólo es tarea del espectador, sino también del artista. Es el artista quien origina este movimiento, haciéndolo llegar al espectador por medio de la obra de arte, para que éste lo reproduzca y lo continúe en su propia interioridad. A un siglo de su publicación, vale el honor de comprender el significado del arte en *Der Almanach* a través de las ideas fundamentales que le integran: la *experiencia artístico-creadora*, la *obra de arte* y la *experiencia estética*. Exponemos a continuación un intento por descifrarlas.

DER ALMANACH.

PENSAMIENTOS EN TORNO AL UNIVERSO ARTÍSTICO³⁷

EXPERIENCIA ARTÍSTICO-CREADORA

Podría decirse que el acto creativo es visto en *Der Almanach* como la experiencia donde el *espíritu creador* o *abstracto* se manifiesta. Kandinsky lo expresa de la siguiente manera: “La fuerza que mueve al espíritu humano en la vía libre hacia adelante y arriba es el espíritu abstracto.”³⁸ A lo largo de los textos que componen *Der Almanach* se hace notoria la idea de una fuerza que superaría la *voluntad artística* individual y que, en un período preciso, llegaría a trastocar el alma de los artistas, de modo que éstos se vieran llamados hacia la creación. Kandinsky, en su artículo “Sobre la cuestión de la forma”, lo comenta de la siguiente manera:

*En un momento determinado madurarán las necesidades. Ello quiere decir que el espíritu creador (al que se lo puede denominar como el espíritu abstracto) encontrará el acceso hacia el alma, luego hacia las almas, y despertará un ansia, un impulso interior [en el artista].*³⁹

37 Del conjunto de textos que componen *Der Almanach* analizamos aquellos que tienen vinculación directa con las artes plásticas y que aportan sustancialmente ideas en torno al *universo artístico*. De esta manera, los textos considerados, en estricto orden de aparición en la publicación original de *Der Almanach*, son los siguientes: *Geistige Güter (Bienes espirituales)*, por Franz Marc; *Die “Wilden” Deutschlands (Los “salvajes” de Alemania)*, por Franz Marc; *Zwei Bilder (Dos cuadros)*, por Franz Marc; *Die “Wilden” Russlands (Los “salvajes” de Rusia)*, por David Burliuk; *Die Masken (Las máscaras)*, por August Macke; *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei (Los síntomas de la renovación en la pintura)*, por Roger Allard; *Über die Formfrage (Sobre la cuestión de la forma)*, por Vassily Kandinsky; *Über Bühnenkomposition (Sobre la composición escénica)*, por Vassily Kandinsky.

38 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 133.

[“Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor- und aufwärts bewegt, ist der abstrakte Geist.” Vassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, pág. 136.]

39 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 131. (Cursivas del autor).



No obstante, la generación de creadores de su tiempo aún no parece estar preparada para comprender el movimiento que gesta el *espíritu creador*. Porque, según Kandinsky, “El velo que oculta al espíritu en la materia es tan espeso que, por lo general, pocos hombres pueden entrever al espíritu. Incluso existen muchos hombres que no pueden ver al espíritu de forma espiritual.”⁴⁰ Se infiere así que apenas serían unos pocos los elegidos que tienen el privilegio de sentir al *espíritu* que se esconde tras la materia. Además, continúa diciendo este autor que: “Existen épocas enteras que reniegan del espíritu, ya que generalmente, en tales épocas los ojos de los hombres no pueden verlo. Así sucedió en el siglo XIX y así sigue en líneas generales todavía hoy.”⁴¹ Es así como, en principio, “...el espíritu abstracto se apoderará de un único espíritu humano y más tarde dominará a un número cada vez mayor de hombres.”⁴²

Franz Marc, también hace referencia al tema al señalar que:

*Resulta extraño que los hombres valoren los bienes espirituales de una manera tan distinta de los materiales. Si, por ejemplo, alguien conquista para su patria una nueva colonia, es celebrado por todo el país... Con igual júbilo se saludan los progresos técnicos. Pero si a alguien se le ocurre regalarle a su patria un bien espiritual puro, se lo rechaza casi siempre con rabia e irritación, se sospecha de su regalo y se intenta eliminarlo como sea de este mundo; si estuviera permitido, aún hoy se quemaría al dador por su dádiva. ¿No es esto estremecedor? (...) Es extremadamente difícil hacer regalos espirituales a los contemporáneos.*⁴³

40 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 131.

41 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, págs. 132-133.

42 *Ibidem.*, pág. 137.

43 Franz Marc, “Bienes espirituales”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 33.

Más adelante este mismo autor da cuenta de aquello que les inspiró a la creación de *Der Almanach*, y que está sumamente relacionado con la falta de espiritualidad que caracteriza a sus contemporáneos:

*Esta contemplación melancólica [es decir, aquella vinculada con el hecho de no poder hacer regalos espirituales a sus contemporáneos] tiene cabida en las columnas del Blaue Reiter, porque es un síntoma que muestra un gran mal, del que quizás morirá el Blaue Reiter: el desinterés generalizado de los hombres por los nuevos bienes espirituales.*⁴⁴

Entonces, para *Der Blaue Reiter*, el papel que debería tener el artista es fundamental, ya que sería la persona encargada de recibir cierta información que no está develada para el resto del mundo. El artista poseería entonces un don, que consiste básicamente en su capacidad de conectarse con aquello que los sentidos no son capaces de percibir en un primer momento, es decir, *lo espiritual*.

Ahora bien, una vez que el *espíritu creador* siembre en el alma del artista el ansia y el impulso interior, vivirá dentro de él un *nuevo valor* que, en sí mismo, intentará adoptar una forma material expresiva. Son muy interesantes los planteamientos de Kandinsky en este sentido, pues pareciera que este *nuevo valor* posee vida propia, hasta el punto de habitar el interior del hombre sin necesidad de su previo consentimiento. Al parecer, este *espíritu abstracto* sobrepasa la voluntad individual de los artistas, actuando en ellos con completa independencia, es decir, sin que la conciencia del hombre creador sea un elemento estrictamente necesario para que se genere un cambio. Veamos lo que continúa diciendo Kandinsky al respecto:

Cuando se cumplen las condiciones necesarias para la maduración de una forma precisa, el ansia y el impulso interior adquieren la fuerza de crear en el

44 *Ibidem.*, pág. 34.



espíritu humano un nuevo valor, que empieza a vivir dentro del hombre conciente o inconcientemente. Conciente o inconcientemente el hombre intenta encontrar desde este instante una forma material para este nuevo valor que de forma espiritual vive dentro de él.

Esta es la búsqueda por parte del valor espiritual de su materialización. Aquí la materia es la despena de la que el espíritu elige en este caso lo *necesario*, como hace el cocinero.⁴⁵

Pareciera que el artista es un medio a través del cual el *espíritu creador* se manifiesta, siendo así movilizado creativamente hacia la búsqueda de formas que se adecúen al nuevo valor que vive en él. El *espíritu abstracto* actuaría a través del hombre, haciendo de éste un puente que conecta el mundo material con el mundo espiritual. Más adelante Kandinsky afirma lo siguiente:

El pequeño escarabajo que está corriendo en todas direcciones debajo del vaso, cree estar viendo ante sí una ilimitada libertad. Pero a una cierta distancia se encuentra con el vidrio: puede ver más allá, pero no puede ir. Y el desplazamiento del vaso hacia delante le da la posibilidad de atravesar más espacio. Y su movimiento principal es determinado por la mano que lo guía. De la misma manera también nuestra época, que se considera absolutamente libre, se encontrará con determinadas fronteras, pero que “mañana” se desplazarán.⁴⁶

Este mismo autor sigue haciendo referencia a este tema, al comentar que:

45 Kandinsky, *op. cit.*, 137. (Cursivas nuestras).

46 *Ibidem.*, pág. 140.

En lo que se refiere a la libertad, ésta se expresa en la tendencia a la liberación de las formas que ya han materializado su meta, es decir, de las formas viejas, en la tendencia hacia la creación de las nuevas formas infinitamente variadas... Esta libertad aparentemente desenfrenada y la intervención del espíritu surgen del hecho de que nosotros empezamos a sentir en cada cosa el espíritu, el sonido interno. Y, simultáneamente, esta naciente capacidad se convierte en un fruto maduro de la libertad aparentemente desenfrenada y del espíritu interferente.⁴⁷

Se entiende que la libertad formal que determinaría la creación artística es dada por la capacidad que tiene el creador de ver el *espíritu* que se esconde tras la materia. Es el *espíritu abstracto* quien impulsaría la libertad creadora. Sin embargo, es imposible dejar a un lado la importancia que otorga cada uno de los autores de *Der Almanach* a los procesos individuales de los artistas. Así, en esta publicación, la *experiencia artístico-creadora* sería un asunto donde se entremezclan tanto esa fuerza que supera la voluntad humana como las particularidades de los individuos que participan de la experiencia creativa. Veamos lo que apunta Kandinsky en este sentido:

Así se refleja en la forma el espíritu de cada artista. La forma lleva el sello de la personalidad. Pero naturalmente la personalidad no puede considerarse como algo fuera del tiempo y el espacio, sino que, en cierta manera, está sujeto al tiempo (época) y al espacio (pueblo). De la misma manera que cada artista tiene que proclamar su palabra, también lo hará cada pueblo, y por lo tanto también el pueblo al que pertenece este artista. Esta interrelación se refleja en la forma y se caracteriza mediante lo nacional de la obra. Y por fin también cada tiempo posee una misión especialmente encomendada, y, gracias a ella, una

47 *Ibidem.*, pág. 140. (Cursivas del autor).



*simple revelación. El reflejo de esta temporalidad es reconocido como estilo en la obra.*⁴⁸

Distinguimos cómo la *experiencia artístico-creadora* estaría signada por la intervención de la *personalidad, lo nacional* y el *estilo*. Pero, nos dice este autor que: “En una obra, todos estos elementos que la caracterizan son inevitables. No es solamente inútil hacerse cargo de su existencia, sino que es perjudicial, ya que también aquí lo forzado no puede conseguir más que un engaño, una estafa temporal.”⁴⁹ Más adelante continúa afirmando que:

Y, por otro lado, es de por sí evidente que es inútil y perjudicial querer destacar especialmente sólo uno de estos tres elementos. Así como hoy muchos se preocupan por lo nacional y otros por el estilo, hace poco se profesaba especialmente culto a la personalidad (a la individual).

Como se dijo al principio, el espíritu abstracto se apoderará de un único espíritu humano y más tarde dominará un número cada vez mayor de hombres. En este momento, artistas aislados están sometidos al espíritu del tiempo, que los obliga a formas aisladas que están emparentadas entre ellas y que por ello también presentan una semejanza exterior.

*A este momento se lo denomina un movimiento.*⁵⁰

Así, la *libertad creadora* se fundamentaría en la necesidad que se genera en el artista individuo, pero que estaría impulsada por el *espíritu abstracto*. Es esta necesidad la que le permitiría elegir los medios plásticos que más se adecúen a lo que debe expresar. Sin embargo, se trataría entonces de unos medios

48 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 137. (Cursivas del autor, negritas nuestras).

49 *Ibidem*, pág. 137.

50 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 137. (Cursivas del autor).

expresivos completamente auténticos, ya que son consecuencia de la experiencia insustituible por la que ha pasado el creador. De allí que, nunca los medios expresivos de un artista podrían llegar a ser iguales a los de otro artista. Pues, según Kandinsky:

Para cualquier artista (es decir, artistas productivos y no “imitadores”) su medio de expresión (=forma) es el mejor, ya que materializa mejor aquello que está obligado a divulgar. Pero de ello se saca frecuente y equivocadamente la conclusión de que este medio de expresión es también el mejor o debería serlo para los otros artistas...

*La necesidad crea la forma.*⁵¹

Marc, cuando hace referencia del estado del arte contemporáneo, también da cuenta de ello:

*...el estilo artístico, la posesión inalienable de los viejos tiempos, se derrumbó catastróficamente a mediados del siglo X[I]X. Desde entonces ya no existe un estilo; desaparece en todo el mundo como si estuviera afectado por una epidemia. Lo que ha habido desde entonces de arte serio son obras de unos pocos; éstos no tienen nada que ver con el “estilo” en absoluto, ya que no están relacionados con él y la necesidad de las masas, sino que más bien han surgido como despecho hacia su tiempo. Son signos fogosos y caprichosos de un nuevo tiempo, que hoy aumenta por doquier. Este libro [Der Almanach Der Blaue Reiter] pretende ser su foco principal, hasta que llegue la aurora para que libere con su luz natural a estas obras de su aspecto fantasmagórico con el que todavía aparecen ante el mundo actual. Lo que hoy parece fantasmagórico será mañana natural.*⁵²

51 *Ibidem.*, pág. 133-136. (Cursivas del autor).

52 Franz Marc, “Dos cuadros”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 44. (Cursivas nuestras).



Continúa este autor: "...el dotado artísticamente ya no puede crear como antes desde el instinto del pueblo, que se ha perdido."⁵³ Lo que nos indicaría que el artista no debe preocuparse por aquellos elementos externos a él, sino por cultivar su más profunda necesidad, ya que allí estaría la fuente de donde se nutre su creación y lo que también promoverá el movimiento del nuevo arte. Es así como la *libertad creadora* se convertiría en uno de los valores más grandes que pueda tener el artista. Esta libertad estaría fundamentada en leyes muy precisas que, incluso, responden al grado de exigencia que coloca el artista en sí mismo. Respecto de ello, Kandinsky comenta que:

*“La anarquía es planificación y orden, no producido por un poder externo que finalmente acaba fracasado, sino creado desde el sentimiento de lo bueno. O sea que también aquí se ponen límites, pero que deberían denominarse como interiores y que deberían sustituir a los exteriores. Pero también estos límites son siempre ampliados, por lo que surge una libertad siempre en aumento que a la vez crea un camino libre para posteriores revelaciones.”*⁵⁴

Es por esta razón que podría afirmarse que en la *experiencia artístico-creadora* no existen reglas fijas en cuanto a la utilización de los elementos de expresión visual; estas reglas las consigue el artista acudiendo a su propia interioridad, pues es allí donde encontrará los indicios que le permitirán escoger las formas plásticas correctas para materializar lo que se le ha presentado en estado espiritual.

Estas supuestas reglas, que pronto conducirán en la pintura hacia una “base armónica”, no son más que el reconocimiento de la impresión interior de cada uno de los medios y de sus combinaciones. Pero

53 *Ibidem*, pág. 46.

54 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El finete Azul*, pág. 142. (Cursivas del autor).

*nunca existirán reglas mediante las cuales se pueda conseguir la necesaria aplicación, precisamente y en un caso determinado, del efecto formal y de la combinación de cada uno de los medios.”*⁵⁵

Dentro de esta *libertad creadora* que se propone en *Der Blaue Reiter*, incluso sería lícito utilizar formas ajenas a la inventiva del artista, siempre y cuando este uso responda a la autenticidad de su proceso creador. Veamos lo que continúa diciendo Kandinsky:

*Aquí tengo que ser preciso. Utilizar una forma ajena es para la crítica, el público y frecuentemente entre los artistas, un crimen, un engaño. Pero en realidad este caso sólo se da cuando el “artista” utiliza estas formas ajenas sin necesidad interior, creando con ello una pseudoobra inanimada, muerta. Pero cuando el artista se sirve de una u otra forma “ajena” de acuerdo con la verdad interior, como expresión de sus inquietudes y experiencias, entonces, ejerce su derecho de servirse de las formas que le son interiormente necesarias, ya sea un objeto utilitario, un cuerpo celestial o una forma ya materializada artísticamente por otro artista. Toda esta cuestión de la “imitación” no tiene ni de lejos la importancia que le es atribuida otra vez por la crítica.”*⁵⁶

En este sentido, sólo en cierto estado de limpieza el artista sería capaz de reinterpretar esas formas ajenas de las que habla Kandinsky, asumiéndolas, si se quiere, con un nuevo significado que en este caso se adecúe a su necesidad interior. Pues, en la medida que logre deslastrarse de las prefiguraciones de los fenómenos, le será posible intercambiar aquella visión externa por otra que se acerque más a la *pureza* de la realidad

55 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 155.

56 *Ibidem.*, pág. 158. (Cursivas del autor).



que está experimentando. Pureza que, incluso, el mismo Kandinsky encuentra dentro de los postulados del cristianismo:

*Cristo decía: dejad que los niños se acerquen a mí, pues de ellos es el reino de los cielos. El artista que durante toda su vida se asemeja en muchos aspectos al niño, frecuentemente puede llegar con más facilidad que otro a alcanzar el sonido interior de las cosas.*⁵⁷

También August Macke, en su artículo *Las máscaras*, al manifestar sus ideas sobre el hecho creador, dice algo parecido al respecto:

*¿No son los niños creadores que se inspiran directamente en el misterio de sus sensaciones, más auténticos que el imitador de la forma griega? ¿No son los artistas salvajes, que tienen su propia forma, fuertes como la forma del trueno?*⁵⁸

Por otra parte, este mismo autor afirma que “La creación de formas significa vivir.”⁵⁹, por lo tanto, la inmaterialidad de esta experiencia, las sensaciones que allí nazcan, el conocimiento y las ideas que el artista pueda extraer de dicho acto, sería, en definitiva, lo que posteriormente intentará materializar. Pero, no debemos olvidar que en *Der Almanach* la forma en todas sus variantes “...está cargada de misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas, el “Dios invisible”⁶⁰, según Macke. Lo que nos indicaría el misticismo con que *Der Blaue Reiter* concibe el acto creativo.

57 *Ibid.*, pág. 161.

58 August Macke, “Las máscaras”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 62.

59 August Macke, *op. cit.*, pág. 62.

60 *Ibidem.*, pág. 62.

Aquí, es importante hacer un alto para señalar el interés que pudiera estar expuesto en *Der Almanach* en relación con el rescate de todas aquellas tendencias artísticas que conciben el proceso creativo sumamente vinculado con el hecho de experimentar, vivir, el fenómeno. Ello, aunado a la promulgada libertad creativa, desembocaría en la exaltación de ciertas figuras y corrientes artísticas que, aunque nada tienen que ver directamente con *Der Blaue Reiter* como grupo, serían utilizadas no sólo para exaltar el pensamiento que promueven, sino también para confirmar que el movimiento de ideas que les compete no es sólo cosa de ellos; al contrario, es tan auténtico y propio de su tiempo que incluso abarca terrenos insospechados por los miembros del grupo.

Roger Allard en su artículo *Los síntomas de la renovación en la pintura*, cuando se refiere a distintas personalidades artísticas que corresponde con la época de *Der Blaue Reiter*, de alguna manera, hace alusión al tema: “¿No es esta una señal inequívoca de la fuerza del movimiento que atrae a los más extraños elementos, de un parentesco interior de elección, hacia su esfera de atracción?”⁶¹ En este sentido, Marc, al motivar nuevos modos de creación artística, también señala que: “*El actual aislamiento de los escasos artistas verdaderos es, de momento, completamente irremediable.*”⁶²

Así, es posible encontrar entre las líneas de los artículos de *Der Almanach* los nombres de Pablo Picasso (1881-1973), Henri Le Fauconnier (1881-1946), Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (1881-1955), Marcel Duchamp (1887-1968), entre otros.

Al parecer, se hace un gran intento por sacar a la luz aquellas ideas que se piensa están vinculadas con el movimiento que debe tener la creación artística. De allí que se hable de algunos aspectos del Cubismo o el Impresionismo, por ejemplo. David Burliuk en su artículo titulado *Los wilden (salvajes) de Rusia*, plantea algunas ideas interesantes en torno a esto:

61 Roger Allard, “Los síntomas de la renovación en la pintura”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 88. (Cursivas nuestras).

62 Franz Marc, “Dos Cuadros”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 46. (Cursivas del autor).



*...el impresionismo, es decir, el vivir a través del prisma de la experiencia, ya es una vida creadora de la vida. Mi experiencia es una transformación del mundo. El profundizar en una experiencia me lleva hacia la profundidad creadora. La creación es al mismo tiempo la creación de las experiencias y la creación de las estructuraciones.*⁶³

Por lo tanto, no es la materialidad del mundo lo que el artista estaría observando. En este caso lo que toma relevancia es la *experiencia*, pues el artista sólo logrará aproximarse a la fuerza que constituye a las formas materiales, a través del vínculo sensitivo que éste consiga establecer con la naturaleza. Macke dice:

*Los sentidos son para nosotros como un puente entre lo inconcebible y lo concebible.
Mirar las plantas y los animales es sentir su secreto.
Escuchar el trueno es sentir su secreto.
Comprender el lenguaje de las formas significa estar más cerca del misterio, significa vivir.
La creación de formas significa vivir.
...cada fuerza se manifiesta como forma. También el hombre. Algo lo impulsa a él a encontrar palabras para conceptos, lo comprensible para lo incomprensible, lo conciente para lo inconciente. Esta es su vida, su labor.*⁶⁴

Dejar develado aquello que en esencia es imperceptible a la vista y que sólo en el alma o en la interioridad del artista puede hacerse evidente, luciría como una de las principales búsquedas de estos creadores. Así pues, el artista, según hemos visto, se enfrenta con la materialidad de la naturaleza, tratando de comprender aquello que no está dado a los ojos. Y, en el intento, pareciera que dota a la realidad de un nuevo signifi-

63 David Burliuk, “Los *wilden* (salvajes) de Rusia”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 51.

64 August Macke, “Las máscaras”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 62.

cado, es decir, un significado que nace de su interioridad y que, por lo tanto, nada tiene que ver con el tradicional concepto de mimesis que se ha manejado en la historia del arte. De allí que, la copia fiel de la naturaleza ya no posea relevancia alguna, pues la naturaleza dependerá de la forma que el artista consiga dentro de sí para plasmar y organizar *el todo* ante el cual se está enfrentando. Roger Allard, al preguntarse ¿qué es el Cubismo? explica la idea anterior de la siguiente manera:

*Introducir en este caos matemático un orden artístico es la labor del artista. Él quiere despertar el ritmo latente de este caos. Para esta percepción, cualquier concepto del mundo es un centro hacia el cual confluyen luchando las fuerzas más distintas. El objeto exterior del concepto del mundo sólo es el pretexto o, mejor dicho, el argumento de la igualdad. Ciertamente, siempre fue así en el arte sólo que este último sentido reposó durante siglos en un profundo escondite, del cual el arte moderno trata de sacarlo.*⁶⁵

Entonces, el acto creador se concentraría en la experiencia individual del artista, haciendo de su percepción la fuente del universo creativo que provocará su particular visión del mundo. En este sentido, todo parece válido. Pues, la realidad de la experiencia sólo depende del sujeto que la está viviendo. Lo que quiere decir que la forma que en algún momento dado tenga la naturaleza va a depender estrictamente del cristal a través del cual se esté mirando. La variedad de las formas sería directamente proporcional a la diversidad de miradas que estén involucradas en el proceso, pues –según Kandinsky– “...no es la forma (materia) en general lo más importante, sino el contenido (espíritu).”⁶⁶ Serían las esencias de las cosas a las que se quiere llegar, es decir, aquellos aspectos de la existencia que son inmutables en el tiempo, es allí donde radica la verdad y donde realmente se encuentra la trascendencia del mundo. Enton-

65 Roger Allard, “Los síntomas de la revolución en la pintura”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, págs. 84-85.

66 Vassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 138.



ces, es comprensible que Kandinsky, al hacer cuenta del problema de la imitación en el arte, afirme lo siguiente:

Lo vivo permanece. Lo muerto desaparece. Y realmente, cuanto más dirijamos nuestra mirada hacia el pasado tantos menos engaños encontraremos. Han desaparecido misteriosamente. Sólo los auténticos seres artísticos permanecen, es decir, los que presentan en el cuerpo (forma) un alma (contenido).⁶⁷

Marc, para justificar el trabajo emprendido en *Der Almanach*, también lo expresó:

Con ello nos lo ponemos muy difícil al no temer la prueba de fuego que consiste en poner nuestras obras, que señalan hacia el futuro pero que no están legitimadas, al lado de las legitimadas obras de antiguas culturas. Lo hacemos con la intención de ilustrar más claramente nuestras ideas únicamente mediante comparaciones como éstas: lo auténtico siempre perdura al lado de lo auténtico por muy distinta que sea su expresión.⁶⁸

De allí que el rescate y la valoración de formas artísticas preteritas sea uno de los mayores impulsos que moviliza las ideas de estos artistas y críticos en torno al arte.⁶⁹ El argumento utilizado para ello reside en la vida que guarda en el presente cada una de esas formas de arte que han sido creadas en tiempos pasados. Incluso, en *Der almanach* se trasluce cierto deseo de querer romper con los estigmas culturales propios de la épo-

67 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 158.

68 Franz Marc, "Dos cuadros", en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 43. (Cursivas nuestras).

69 Esto se puede verificar no sólo en las ideas expuestas en cada uno de los textos que conforman a *Der Almanach*, sino también en el conjunto de imágenes de artes de diversas culturas que también se recoge en la publicación, las cuales escapan de los límites de nuestro estudio.

ca, de modo que sea posible llegar, a través de la creación, a lo *universal* del hecho artístico en sí mismo y, con ello, conquistar los elementos esenciales del hombre. Macke, al comparar formas artísticas de diversas culturas, comenta algunas ideas que ratifican lo anterior:

Lo que son las flores marchitas para el retrato de un médico europeo, eso mismo son los cadáveres marchitos para la máscara del que conjura enfermedades. Las obras en bronce fundido de los negros de Benin en África Occidental (descubiertas en el año 1889), los ídolos de la Isla de Pascua del extremo del océano Pacífico, el cuello del jefe indio de Alaska y la máscara de la madre de Nueva Caledonia hablan el mismo lenguaje vigoroso que las quimeras de Nôtre-Dame y la losa sepulcral de Francfort. A despecho de la estética europea, en cualquier lugar hay formas que hablan nobles idiomas.⁷⁰

En este sentido, es interesante la visión que tiene Allard sobre el conocimiento de los procesos históricos en el arte que, según él, debería tener el sujeto creador: "Ser testigo del desarrollo de un estilo pictórico hasta su anquilosamiento y su muerte, ser sobrevivido por los pseudo estilos de sus epígonos, es la mejor escuela para que el espíritu estudie las leyes de la evolución artística."⁷¹ Es decir, para que el creador pueda saber exactamente en qué punto de la historia está parado y también para confirmar las certezas que éste ha conquistado por medio de su búsqueda, de modo que alcance cierto grado de conciencia en cuanto al desarrollo de los procesos artísticos.

No en vano, en *Der Almanach* ven en figuras como la de El Greco (1541-1614) el bastón del camino espiritual que se ha emprendido. La observación de Marc lo ratifica: "Señalamos con agrado el caso de El Greco, porque la glorificación de este gran maestro está íntimamente relacionada con el florecimien-

70 August Macke, *op. cit.*, págs. 65-66.

71 Roger Allard, *op. cit.*, pág. 84.



to de nuestras nuevas ideas artísticas.”⁷² Pareciera que se mira hacia el pasado en función de encontrar la luz espiritual de aquellos personajes, que en su tiempo, emprendieron un *auténtico* camino interior a través de la pintura.

De esta manera, es notorio que en *Der Almanach* se busca crear nexos espirituales entre el pasado y el presente, nexos que fortalezcan las ideas por las cuales están luchando. Pero, además, se ve a estas formas artísticas del pasado como una fuente de inspiración. Macke, cuando se refiere a la importancia de la experiencia artístico-creadora y la relación que en ella hay entre el artista y su objeto de contemplación, afirma lo siguiente:

*Formas artísticas de los campesinos, de los primitivos italianos, de los holandeses, japoneses y tahitianos se convirtieron en estímulo como las mismas formas naturales. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Todos ellos son tan poco naturalistas como El Greco o Giotto. Sus Obras son la expresión de su vida interna, son las formas de estas almas artísticas en el material de la pintura.*⁷³

Veamos lo que también dice Burliuk en su artículo *Los Wilden (salvajes) de Rusia*, cuando se refiere a aquellas formas artísticas que sus contemporáneos optan por rescatar:

*Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan... la obra de ambos representa hoy la entrada de una nueva época de la pintura. Ambos sintieron en la concepción del mundo, la mística construcción interior, que es el gran problema de la generación actual.*⁷⁴

72 Franz Marc, “Bienes espirituales”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 34.

73 August Macke, “Las máscaras”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 63.

74 David Burliuk, “Los Wilden (salvajes) de Rusia”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 57. (Cursivas del autor).

Tanto los trabajos de Paul Cézanne (1839-1906) como el de Vincent van Gogh (1853-1890) son considerados como el impulso que inició el movimiento creativo que ocupa a la generación de *Der Blaue Reiter*, al punto de concebir a estos artistas como los padres de sus ideas.⁷⁵ Veamos lo que continúa diciendo Burliuk al respecto:

*Lo que en un principio se consideró en Cézanne, el “torpe”, y en el convulsivo Van Gogh, como las “caligrafías” características de estos artistas, es algo más grandioso: es la revelación de nuevas verdades y caminos.*⁷⁶

A estas alturas, vale la pena resaltar que la conciencia y reflexión en torno a los acontecimientos artísticos que se han dado a lo largo de la historia del arte es de vital importancia en las propuestas patentes en *Der Almanach*. El pensamiento de Marc es una excelente muestra de ello; sobre todo cuando éste se refiere al arte de su tiempo:

*...como nada puede suceder por azar y sin causa orgánica, ni siquiera la pérdida del sentimiento estilístico del siglo XIX, este hecho nos hace pensar que hoy nos encontramos en el punto de inflexión de dos grandes épocas, algo parecido a lo que sucedió en el mundo hace un milenio y medio, cuando hubo también una transición carente de arte y religión, donde murió lo grande y viejo y lo nuevo e inimaginable ocupó su lugar.*⁷⁷

La conciencia del tiempo histórico, pareciera impulsar a estos artistas a ver en el presente la posibilidad de generar cierto cambio entre sus contemporáneos. En este marco, una de las

75 Cfr. Franz Marc, *op. cit.*, pág. 34.

76 David Burliuk, *op. cit.*, pág. 57.

77 Franz Marc, “Dos cuadros”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 46.



grandes tareas con la que se enfrentan es estimular dentro del círculo de artistas la posibilidad de que dicho cambio sea una realidad, para que luego sus ideas puedan hacer eco en los espectadores. Dice Marc: “Nosotros vivimos con el convencimiento de que ya podemos anunciar los primeros signos de este tiempo.”⁷⁸ Además, –según este mismo autor– “La sabiduría tiene que dejarse justificar por sus hijos. Si queremos ser tan sabios como para instruir a nuestros contemporáneos, tenemos que justificar nuestra sabiduría mediante nuestras obras, y tenemos que mostrarlas como algo natural.”⁷⁹

Pero la conciencia no es sólo histórica o temporal, sino que se expande hacia el acto creador propiamente dicho, haciendo del artista un ser completamente lúcido de los movimientos que le impulsan a la creación. Allard, al rechazar el impulso creativo de un movimiento artístico como fue el Futurismo, comenta que:

*...donde proclamamos la legitimidad del nuevo movimiento constructivo en el arte, nos volvemos en defensa de la buena causa contra aquella concepción romántica, que, por cierto, le quiere prohibir al creador, sobre todo, el pensamiento y la especulación, y tan sólo quiere verlo como un inspirado y soñador cuya mano izquierda no sabe lo que hace la derecha.*⁸⁰

Más aún, para Allard:

*“El primero y más noble derecho del artista es ser un constructor conciente de sus ideas.”*⁸¹

78 Franz Marc, *op. cit.*, págs. 46-47.

79 *Ibidem.*, pág. 43.

80 Roger Allard, “Los síntomas de la renovación en la pintura”, en Vassili Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 86.

81 Roger Allard, *Ibidem.*, pág. 82.

[“Das erste und vornehmste Recht des Künstlers ist, ein bewußter Baumeister seiner Ideen zu sein.” Roger Allard, *Ibidem.*, pág. 83].

Entonces, la *experiencia artístico-creadora* luce ya no sólo como un proceso que implicaría la capacidad inventiva (creativa) del artista, sino que también llevaría consigo un gran peso moral, estrechamente vinculado con el grado de compromiso que tenga el creador consigo mismo. Es posible que sea esto lo que conducirá a la autenticidad de la *obra de arte*, para finalmente lograr establecer cierto vínculo cognoscitivo con el espectador, pues, está en manos del artista comunicar la verdad a la que ha llegado por medio de su experiencia. De hecho, cuando Marc saca a la luz el pensamiento que moviliza a los *Wilden* de Alemania, afirma que el artista debe “...crear mediante su trabajo *símbolos* para su tiempo, que pertenezcan a los altares de las religiones venideras y detrás de los cuales desaparece el creador técnico.”⁸² También Kandinsky hizo referencia al tema: “El “sentimiento” en voz alta más tarde o más temprano guiará al artista y del mismo modo al observador... [Es] El sentimiento abierto, hacia la libertad.”⁸³ El ímpetu por trastocar la realidad exterior, por cambiar el rumbo que para entonces tenía el arte, aparece como una de las principales premisas expuesta en *Der Almanach* en torno al hecho creador.

En este sentido, la labor del artista sería una: crear a través de su obra la posibilidad de un verdadero cambio a nivel espiritual, que comienza en sí mismo, para después contagiarse a su entorno y al mundo entero. No es casual que Marc insista en ello cuando se refiere al trabajo y las ideas de los artistas que, tiempo atrás, conformaron la *Neue Künstlervereinigung Mün-*

82 Franz Marc, “Los *wilden* (salvajes) de Alemania”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 42. (Cursivas del autor).

[“Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit *Symbole* zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter den technischen Erzeuger schwindet.” Franz Marc, “Die *wilden* Deutschlands”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, pág. 31].

83 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 142.

[“Das zum lauten Sprechen gebrachte »Gefühl« wird früher oder später den Künstler und ebenso den Beschauer richtig leiten.... Das offene Gefühl — zur Freiheit.” Vassily Kandinsky, *op. cit.*, 146].



chen (Nueva Asociación de Artistas de Munich)⁸⁴: “La *mística* despertó en las almas y, con ella, los elementos más remotos del arte.”⁸⁵ Y si tomamos en cuenta que para los autores de *Der Blaue Reiter* “Los sentidos son... como un puente entre lo inconcebible y lo concebible”⁸⁶, es coherente que la búsqueda de la evolución artística se centrara en aquellos niveles que trascienden la materia. Pues, como bien dijo Kandinsky: “La fuerza que mueve al espíritu humano en la vía libre hacia adelante y hacia arriba es el espíritu abstracto.”⁸⁷

Entonces, la *experiencia artístico-creadora* sería aquel proceso donde el artista actúa como conector de los elementos espirituales y materiales del mundo. Aquí, ya no se trata de exaltar la individualidad del artista o, por el contrario, rendir culto a lo absoluto. Más bien pareciera que, en este punto, se intenta propiciar el encuentro con lo espiritual a través de la humanidad del hombre. Pero esta comunión sólo sería posible a través de la libertad que deposita en el artista el *espíritu abstracto*, de modo que por medio de la *obra de arte* éste pueda, si se quiere, prestar servicio a la necesidad interior que se ha despertado en él. Cuerpo y alma, espíritu y materia serían factores fundamentales en la comprensión –compresión que sólo se da a través de la experiencia– del proceso creativo, pues en la unión de ambos polos se encontraría la trascendencia, la verdad que, luego, el artista intentará transmitir al espectador.

OBRA DE ARTE

De la lectura de *Der Blaue Reiter* podemos inferir que la *obra de arte* vendría a ser el espacio donde comulga la realidad interior del artista y la realidad exterior de la naturaleza. Sería la materialización del proceso interno que sólo tiene cabida en el artista. Macke nos dice que: “Las formas son expresiones

84 Es importante recordar que, entre los artistas de la Nueva Asociación de Munich se encontraba Kandinsky.

85 Franz Marc, *op. cit.*, pág. 41. (Cursivas del autor).

86 August Macke, *op. cit.*, pág. 62.

87 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 133.

fuertes de una vida intensa. La diferencia reside en el material, palabra, color, sonido, piedra, madera, metal.”⁸⁸ Al mismo tiempo, para Kandinsky, la *obra de arte*, estaría compuesta de dos elementos: *forma* y *contenido*. La forma vendría a ser todos aquellos recursos materiales que utiliza el artista para expresar lo que desea, mientras que el contenido sería el componente interno que varía dependiendo del artista que realice la *obra de arte*, pues está íntimamente relacionado con la espiritualidad y las ideas del creador mismo. De este modo, el contenido sería producto de la fuente creadora que se encuentra en el artista y de la cual emanaría lo que más tarde será la forma. Kandinsky lo expresa de la siguiente manera:

...en principio, no tiene ninguna importancia si el artista utiliza una forma real o abstracta.
Ya que ambas formas son idénticas interiormente. La elección se la tenemos que dejar al artista, que es el que mejor tiene que saber con qué medios puede materializar, de la forma más clara, el contenido de su arte.
Dicho de manera abstracta: en principio no existe ninguna cuestión de la forma.⁸⁹

El contenido de una *obra de arte* sería la parte inmaterial de la misma, es decir, aquellos elementos de los cuales parte el artista para utilizar una forma expresiva determinada. En *Der Almanach*, mientras mayor sea el número de artistas inmersos en una búsqueda espiritual, más variedad habrá en las formas que éstos creen y, por lo tanto, también aumentará la fuente expresiva de donde surge la forma de la *obra de arte*. Así, cuando Kandinsky se refiere a los alcances que lleva en sí la forma artística apunta lo siguiente: “Es evidente que cuanto más grande sea la época, es decir cuanto mayor (cuantitativa y cualitativa) sea el empeño de alcanzar lo espiritual, tanto más

88 August Macke, “Las máscaras”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 64.

89 Vassily Kandinsky “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 155. (Cursivas del autor).



ricas en número serán las formas...”⁹⁰ Lo que quiere decir que, la forma sería producto del proceso individual del artista, un proceso que, evidentemente, estaría relacionado con su propia espiritualidad.

En este sentido, la irrelevancia de la forma de la *obra de arte* permitió que los autores de *Der Almanach* concibieran el producto artístico no como consecuencia de la maestría técnica del creador, sino como una muestra de la espiritualidad que ésta guarda en sí. De allí que *Der Blaue Reiter* se prestara a la tarea de indagar en aquellos momentos históricos que de alguna manera tenían cierta similitud con las ideas que estaban planteando. Veamos lo que dice Burliuk cuando se refiere al arte de su tiempo:

El sentimiento se tiene que depurar... la nueva ley descubierta [en nuestro tiempo]... no es más que una tradición reemprendida, cuyos orígenes vemos en las obras de arte “bárbaro”: de los egipcios, asirios, escitas, etc... Esta reencontrada tradición es la espada que partió las cadenas del legado convencional de la Academia y liberó al arte, de modo que éste podía emprender en el colorido y en el dibujo (forma), desde la oscuridad de la esclavitud, el camino de la clara primavera y de la libertad... es la revelación de las nuevas verdades y caminos.⁹¹

En *Der Almanach* es posible encontrar un continuo interés por rescatar esas formas artísticas desvalorizadas por los críticos y los historiadores tradicionales. Es como si considerase que ellas, en cierta medida, son muestra de una búsqueda similar a la emprendida por el arte que les era contemporáneo. Así mismo, estas obras de épocas pretéritas también serían muestra de que, a pesar del tiempo, el componente esencial del *ver-*

90 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, págs. 138-140.

91 David Burliuk, “Los *wilden* (salvajes) de Rusia”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 57.

En *Der Almanach* es posible encontrar un profundo respeto hacia Cezanne y Van Gogh, incluso, refiriéndose a ellos como los padres de las ideas que están planteando.

dadero arte se mantiene y se mantendrá a lo largo de la historia. De allí la afirmación de Marc, al sustentar el hecho de poner las obras que ellos están creando al lado de aquellas pertenecientes a antiguas culturas: “Lo auténtico siempre perdura al lado de lo auténtico, por muy distinta que sea su expresión.”⁹² Pero, dicha autenticidad no vendría dada por la materialidad de la *obra de arte*, es decir, la forma misma, sino por aquello que la compone. Es la naturaleza inmaterial, inmutable, del arte lo que se rescata en *Der Almanach*. Kandinsky, al hablar de la evolución del arte, comenta lo siguiente:

Así se ve que lo absoluto no se ha de buscar en la forma (materialismo). La forma es siempre temporal, es decir, relativa, ya que no es nada más que el medio hoy necesario, con el que se manifiesta y suena la revelación de hoy. Por lo tanto, el sonido es el alma de la forma, que solamente puede vivir mediante el sonido y actuar desde el interior hacia el exterior, la forma es la expresión exterior del contenido interior.⁹³

A partir de aquí, parece posible afirmar que sin contenido no puede existir la forma, pues ésta no es más que la expresión de ese hálito de vida que garantiza la inmutabilidad del arte. Sin embargo, un alma sin cuerpo no tendría sentido en un mundo donde la materialidad de las cosas pareciera ser la única prueba de nuestro contacto con la realidad. Así que, en *Der Almanach*, aunque la búsqueda no se centraría en un problema estrictamente formal, la materialidad del arte sería el único medio que les permitiría sacar a la luz las esencias del mundo espiritual al que tanto intentan llegar. No obstante, es interesante notar lo que afirma Macke en torno a ello: “La forma, para nosotros, está cargada de misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas. Sólo a través de ella adivinamos las fuerzas misteriosas, el “Dios invisible”.⁹⁴ En este sentido,

92 Franz Marc, “Dos cuadros”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 43.

93 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 133. (Cursivas del autor).

94 August Macke, *op. cit.*, pág. 62..



pareciera que el componente físico (visual) del mundo y del arte además de servir como medio para materializar *lo espiritual*, esconde tras de sí su propia esencia inmaterial.

A pesar de la constante búsqueda de los aspectos espirituales propios del arte, —muy relacionados con la sencillez de los elementos de expresión visual en su grafía más simple— en ninguno de los textos que hemos analizado de *Der Almanach* se expone una absoluta negación de la forma figurativa. Al contrario, se propone al artista la libertad suficiente para que utilice los medios que crea convenientes para expresar el contenido que está trabajando. Esto, podría inferirse del siguiente comentario de Kandinsky:

*El fuerte sonido abstracto de las formas no exige inevitablemente la destrucción de lo materializado. Que tampoco aquí existe una regla general lo vemos en el cuadro de Marc (El buey). O sea, el objeto puede mantener completamente el sonido interior y exterior, y al mismo tiempo cada una de sus partes pueden convertirse en formas abstractas independientemente sonoras y originar por lo tanto un completo y abstracto sonido principal.*⁹⁵

Lo que interesa es expresar lo espiritual, y todo apunta a ello: para esto, no sería necesario atenerse sólo a simples formas abstraídas de la naturaleza, pues, lo importante radicaría en la posibilidad de que estas formas contengan una vida o, aquello que este autor ha denominado, *sonido interior*. Ahora, sería interesante ver lo que dice Kandinsky en este sentido: “Si de la impresión *independiente* del sonido interior sacamos la conclusión de que nos es necesaria, entonces vemos que este sonido interior gana en fuerza si se elimina el sentido exterior práctico-utilitario que lo oprime.”⁹⁶ Inferimos que, la única manera para que ello suceda, es que el artista utilice las formas como dictamen de sus más profundas *necesidades*, es de-

95 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 168. (Cursivas del autor).

96 *Ibidem.*, pág. 159. (Cursivas nuestras).

cir, despojándolas de todos aquellos significados de los que podrían estar acompañadas, para así llenarlas con las nuevas *revelaciones* que ha conquistado. Pues, de modo contrario estaríamos tratando con una *obra de arte* vacía, que nada tiene que ofrecer al que la está observando. Veamos lo que dice Marc cuando se refiere a la autenticidad de la *obra de arte*:

¿Cómo reconocemos lo auténtico?

*Como todo lo auténtico: lo reconocemos por la vida interior, que esconde su verdad. Porque todo lo creado en objetos artísticos por espíritus amantes de la verdad, sin ningún respeto por el exterior convencional de la obra, permanece auténtico para todos los tiempos.*⁹⁷

También Marc comenta que: “La sabiduría tiene que dejarse justificar por sus hijos. Si queremos ser tan sabios como para instruir a nuestros contemporáneos, tenemos que justificar nuestra sabiduría mediante nuestras obras, y tenemos que mostrarlas como algo natural.”⁹⁸ Lo que nos indica que la *obra de arte* sería una especie de instrumento para comunicar un mensaje muy específico, por lo tanto, además de contenerlo, debería ser muestra fehaciente de la realidad del artista, un símbolo de su propio tiempo. Como bien comenta Marc, al explicar la importancia del trabajo de los *wilden* de Alemania:

*Su pensamiento tiene otra meta: crear mediante su trabajo símbolos para su tiempo, que pertenezcan a los altares de las religiones espirituales venideras y detrás de los cuales desaparezca el creador técnico. Burla y falta de comprensión serán para ellos como rosas en el camino.*⁹⁹

97 Franz Marc, *op. cit.*, pág. 45.

98 *Ibidem.*, pág. 43.

99 Franz Marc, “Los *wilden* (salvajes) de Alemania”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 42. (Cursivas del autor).



Este autor también comenta que: “En nuestra época de enormes luchas combatimos como “salvajes”... La lucha parece desigual; pero en los asuntos espirituales no gana el número, sino la fuerza de las ideas.”¹⁰⁰ De allí que, la obra de arte, debería ser una muestra de las ideas del artista. No puede haber discrepancia entre pensamiento y obra, sino más bien cierta comunión donde lo externo (forma) vaya de la mano con lo interno que en este caso estaría representado por las ideas en torno a *lo espiritual*. Pero, para *Der Blaue Reiter*, la novedad de sus propuestas artísticas no permite ver claramente la magnitud del movimiento que éstas están generando. Veamos lo que dice Marc:

*Las primeras obras de un nuevo tiempo son extremadamente difíciles de definir: ¿quién puede ver claramente hacia dónde señalan y qué es lo que va a venir? Pero el hecho mismo de que existen y que hoy se generan en muchos puntos, frecuentemente del todo independientes entre sí, y que poseen la más interna verdad, nos convence de que son las primeras señales de la nueva época venidera, señales de fuego para los que buscan un camino.*¹⁰¹

La búsqueda de este anhelado camino, implicaría para *Der Blaue Reiter* un completo cambio de las estructuras ideológicas propias de su tiempo, cuyo impulso tentaría a que los aspectos espirituales de la existencia dejaran de ser menospreciados, incluso, por las formas de pensamiento materialistas. Marc continúa diciendo:

La ciencia trabaja negativamente “au détriment de la religion”; ¡qué horrorosa declaración para el trabajo espiritual de nuestro tiempo!

100 Franz Marc, “Los Wilden (salvajes) de Alemania”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 39. (Cursivas nuestras).

101 Franz Marc, *op. cit.*, pág. 47. (Cursivas del autor).

*Se siente bien que una nueva religión circula por el país y que todavía no cuenta con un predicador, por lo que nadie la conoce.*¹⁰²

Es allí donde se centraría el trabajo propuesto por *Der Almanach*, es decir, en alentar la posibilidad de que *lo espiritual* sea una realidad en aumento, y que de esta manera pueda abarcar amplios sectores de la vida humana. Sólo así sería posible una producción artística, no sólo completa, sino también apuntalada por la seguridad del sustento científico que, en cierto sentido, confirmaría su materialización. Porque, según Kandinsky: “...de la combinación del sentimiento con la ciencia surge la verdadera forma [de la obra de arte].”¹⁰³

Entonces, desde *Der Almanach* se desprende que, la obra de arte aparece antes sus ojos como una muestra del movimiento propio del tiempo al que pertenecen y, asimismo, como el impulso que devendrá en un cambio de paradigma en torno al concepto mismo del arte. Quizás, ello sea muestra de que el continuo cambio del que participa la obra de arte en su totalidad (forma y contenido) es un reflejo de la transmutación interior por la que no sólo está pasando el artista como individuo, sino también una colectividad. Precisamente en este escenario es donde se entiende la afirmación de Macke: “Al igual que el hombre también se modifican sus formas”¹⁰⁴, la cual justifica la dependencia y el eterno devenir que tiene la producción artística con su creador.

EXPERIENCIA ESTÉTICA

En *Der Almanach* la *experiencia estética* es vista como el acto donde el observador se compenetra con la obra de arte. Pero esta compenetración tiene características muy particulares bajo la luz del pensamiento del grupo de autores que participa

102 *Ibidem.*, pág. 43.

103 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 144. (Cursivas del autor).

104 August Macke, *op. cit.*, pág. 62.



de la nombrada publicación. Aunque, a lo largo de *Der Almanach*, Kandinsky es quien dedica un gran espacio de sus reflexiones sobre ciertos aspectos de la *experiencia estética*, también es posible encontrar en las ideas de Marc, Allard y Macke algunos indicios sobre el acto contemplativo que experimenta el espectador al enfrentarse al objeto artístico.

Para Kandinsky, el primer encuentro que tiene el espectador con la *obra de arte* estaría fundamentado en la materialidad que compone a este objeto. Sería entonces el componente formal de la *obra de arte* lo que en primera instancia se instala en el espectador para abrir las puertas de su sensibilidad, de modo que luego éste pueda indagar en campos no tan materiales. En tal sentido, cuando hace referencia al proceso que debería cumplirse tanto en el artista como en el espectador, este pintor afirma que: “Lo primero es seguir a la materia. Lo segundo al espíritu...”¹⁰⁵ Es decir, la primera impresión que tiene el espectador descansaría completamente en la forma y no en el contenido, pues “...el espíritu crea una forma y sigue hacia otras.”¹⁰⁶

Así, la forma parece ser el mediador entre la espiritualidad del espectador y la espiritualidad que ella misma guarda. Dice Kandinsky que: “Uno tiene que enfrentarse a una obra de manera que la forma actúe sobre el alma. Y, a través de la forma, el contenido (espíritu, sonido interior).”¹⁰⁷ Ello tiene mucha coherencia con lo expuesto por Macke cuando éste habla de la experiencia sensorial: “Comprender el lenguaje de las formas significa estar más cerca del misterio...”¹⁰⁸, pues en la medida que nos aproximemos a la materialidad de la *obra de arte*, podremos penetrar en las profundidades de sus propios secretos, es decir, en su espiritualidad.

Sin embargo, pareciera que para Kandinsky no es correcto separar la forma del contenido, ambos aspectos se deben entender como una unidad, pues “El ojo dirigido hacia un punto

105 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 142.

106 *Ibidem.*, pág. 142.

107 *Ibidem.*, pág. 138.

108 August Macke, *op. cit.*, pág. 62.

(sea forma o contenido) no puede abarcar de ninguna manera gran extensión.”¹⁰⁹ Para que el observador pueda tener una visión completa de la *obra de arte* debería tener en cuenta estos dos elementos, ya que, de modo contrario, estaría cayendo en una mirada errada del fenómeno artístico.

Es por ello que, uno de los principales requisitos que debería cumplir el observador al momento de experimentar el acto contemplativo es poseer la suficiente disposición para liberarse de prejuicios y temores, pues estos anularían la libertad que necesita para emprender el camino propuesto por el artista. Como bien señala el pintor ruso:

*Uno no se debería poner ningún límite, ya que todos los límites están puestos. Esto no vale sólo para el remitente (artista), sino también para el destinatario (espectador). Él puede y debe seguir al artista, y no debería tener ningún miedo de ser conducido por caminos erráticos. El hombre ni siquiera se puede mover físicamente en línea recta (¡los caminos por campos y prados!) y menos aún espiritualmente.*¹¹⁰

Es evidente que se pide al espectador dejarse guiar por el artista, para incursionar por aquellos senderos que, previamente, han sido estudiados y vividos por el creador de la *obra de arte*. Estos senderos, como bien señalamos párrafos más arriba, estarían vinculados con el misterio que guarda en sí la creación artística que, a su vez, estaría unido al contenido o la espiritualidad que le es propia. Así, en *Der Almanach* la *experiencia estética* luce impregnada del conocimiento y la vivencia espiritual que pueda tener el espectador ante el objeto artístico observado. No obstante, no podemos olvidar que la libertad que tanto promueven los participantes de *Der Almanach*, convertiría al espectador en un agente completamente activo dentro de la totalidad que implica el proceso del arte. Allard lo expresa con gran claridad:

109 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 142.

110 *Ibidem.*, pág. 142.



...para gozar de una obra de arte se necesitan dos individuos creadores: por un lado el artista, el gran estimulador e inventor, y por el otro el observador, cuyo espíritu tiene que encontrar la deducción hacia la naturaleza; cuanto más largos sean los caminos que recorren para encontrarse finalmente en la misma meta, tanto más creativo será el trabajo de ambos.

Cualquiera que siga atentamente sus propios sentimientos estéticos de gozo, comprenderá la verdad de esta frase.¹¹¹

El proceso creativo se extendería al espectador para hacer de él el continuador de la expresión que ha iniciado el artista. Para que este actuar activo del espectador sea una realidad haría falta que éste estuviera capacitado para recibir el estímulo que el artista emite por medio de la *obra de arte*. Sin embargo, el efecto que pudiera causar la creación artística en el espectador, en primera instancia, depende del buen uso que de el artista a los medios para expresar la inmaterialidad de su experiencia. Kandinsky hace referencia a ello en su artículo “Sobre la composición escénica” de la siguiente manera:

El medio, localizado correctamente por el artista, es una forma material de su vibración anímica, para la que está obligado a encontrar una expresión. Si este medio es correcto, entonces provocará una vibración casi idéntica en el espíritu del receptor. Esto es inevitable. Solamente que esta segunda vibración es complicada. Primero puede ser fuerte o débil, lo que dependerá del grado de desarrollo del receptor y también de las influencias temporales (espíritu absorbido). En segundo lugar, esta vibración, acorde con el espíritu del receptor, también hará vibrar otras cuerdas del espíritu. Es el estímulo de la “fantasía” del receptor, que “sigue trabajando” en la obra.¹¹²

111 Roger Allard, “Los síntomas de la renovación en la pintura”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 85.

112 Vassily Kandinsky, “Sobre la composición escénica”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, págs. 179-180. (Cursivas nuestras).

Más adelante, dice este mismo autor que, así como los espectadores son distintos unos de otros, también variará el efecto que pueda causar la *obra de arte* en éstos. Sin embargo, la repercusión original que quiso provocar el artista se mantiene y sigue actuando y desplegándose en el espíritu del espectador, independientemente de las sensaciones que éste pueda experimentar:

...cada uno de los efectos de una obra adquiere mayor o menor tonalidad en receptores distintos. Pero, en este caso, el sonido original no es aniquilado, sino que sigue viviendo y desarrolla, aunque imperceptiblemente, su función sobre el alma.¹¹³

Es curioso que Kandinsky –después de haber asegurado que el efecto correcto que puede causar la *obra de arte* depende en gran medida de la preparación que tenga el espectador para ello–, afirme que: “...no hay ningún hombre que no perciba el arte. Cada obra y cada uno de sus medios causan en cada hombre sin excepción una vibración, que en el fondo es idéntica a la del artista.”¹¹⁴ En un primer acercamiento, sus ideas en torno a la *experiencia estética* parecen contradictorias.

Pero, también Allard, de alguna manera, discierne sobre la resonancia que puede llegar a tener una *obra de arte* en espectadores diferentes, reafirmando la relatividad que implicaría la *experiencia estética*:

Si alguien niega de entrada la posibilidad de la averiguación lícita de impresiones estéticas, se le podría volver a preguntar si el orden sería lo mismo que el desorden. ¿Puede o debe intervenir aquí el espíritu humano con tesis y diferenciaciones? Lo cual no desmiente que todos los valores del mundo, y también los estéticos, son relativos y variables.¹¹⁵

113 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 180.

114 *Ibidem.*, pág. 180.

115 Roger Allard, *op. cit.*, págs. 85-86.



Por otra parte, en *Der Almanach* también se hace referencia al tipo de valoración con la que se debe afrontar la *obra de arte*. Dice Kandinsky que la forma de una obra "...no deberá aceptarse ni por las características consideradas positivas ni por las cualidades experimentadas como negativas. Todos estos conceptos son relativos..."¹¹⁶ Se plantea entonces como requisito indispensable que el espectador esté limpio de prejuicios al momento de experimentar el acto estético. Si bien es cierto que, por una parte, el espectador común tiene que estar capacitado y en disposición para recibir eficientemente los efectos de la *obra de arte*, en mayor medida es la actitud que debe asumir el espectador especializado. Veamos lo que dice el mismo Kandinsky al respecto:

...el crítico ideal de arte no sería el crítico que busca descubrir los "fallos", "aberraciones", "desconocimientos", "plagios", etc., etc., sino el que busca sentir cómo tal o cual forma impresiona interiormente, y que después le comunicara expresivamente al público su experiencia de conjunto.

Por supuesto aquí el crítico necesitaría un alma de poeta, ya que el poeta tiene que sentir objetivamente para materializar subjetivamente su sentimiento. Es decir, que el crítico debería poseer una fuerza creadora.¹¹⁷

Una vez más vemos la importancia que tendría en la *experiencia estética* el vivir el proceso tal como lo experimentó el artista, pero desde la individualidad de sus sensaciones. Esta es la única manera que tiene el espectador de reconocer la autenticidad de la *obra de arte*, es decir, a través de las repercusiones que pueda causar en él *el sonido interior* que este objeto posea. En definitiva, el espectador pareciera ser quien tiene la potestad para verificar la autenticidad del proceso ar-

116 Vassily Kandinsky, "Sobre la cuestión de la forma", en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, pág. 138.

117 Vassily Kandinsky, *op. cit.*, pág. 158. (Cursivas del autor).

tístico, al experimentar, o no, la verdad que está contenida en la *obra de arte*.

La *experiencia estética* estaría dada para que el espectador, de alguna manera, reviva el proceso por el que ha pasado el artista y, así, pueda acceder al conocimiento o a la verdad que devela la *obra de arte*. Una verdad que, al parecer, no se limita solamente a lo que el artista está mostrando, sino que también llegaría al espectador a través de los descubrimientos que éste pueda hacer por medio de su propia vivencia del fenómeno artístico, convirtiéndose de esta manera en un ente activo dentro del proceso general del arte. Lo cierto es que en *Der Almanach* la *experiencia estética* se propone como un acto de profunda unión, donde las esencias de los principales componentes del universo artístico (sujeto creador, obra de arte y espectador) comulgan en un mismo espacio y a un mismo tiempo.

Der Almanach Der Blaue Reiter no sólo inauguró un camino de creación y contemplación artística en el mundo occidental, sino que también se estableció a lo largo de la historia como una de las más importantes propuestas del arte moderno. Cien años después de su primera publicación, sus páginas continúan mostrando que lo espiritual en el arte no es asunto de una época específica o de un movimiento artístico determinado, sino más bien un elemento esencial en la construcción de una mirada que vaya más allá de las meras apariencias, proponiendo una vía de conocimiento del arte y de la realidad que se aproxime más a la intuición, a la experimentación y a la esencia de los fenómenos del mundo y del hombre.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

KANDINSKY, VASILY, FRANZ MARC Y OTROS. *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

———. *Der Blaue Reiter*, Piper Verlag, München, 2004.

TEXTOS ANALIZADOS

ALLARD, ROGER. “Los síntomas de la renovación en la pintura” en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

BURLIUK, DAVID. “Los *wilden* (salvajes) de Rusia” en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

KANDINSKY, VASSILY. “Sobre la cuestión de la forma”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

———. “Sobre la composición escénica” en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

MACKE, AUGUST. “Las máscaras”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

MARC, FRANZ. “Bienes espirituales” en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

———. “Dos cuadros”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

———. “Los *wilden* (salvajes) de Alemania”, en Vassily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

FUENTES SECUNDARIAS

BECKS-MLORNY, ULRIKE. *Kandinsky*, Editorial Taschen, Madrid, 2003.

———. *Vasily. Escritos sobre arte y artistas*, Editorial Síntesis, Barcelona, S/F.

———. *Sguardi sul passato*, Editorial SE, Milán, 1999.

PARTSCH, SUSANA. *Marc*, Editorial Taschen, Madrid, 2005.

SELZ, PETER HOWARD. *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

NORMAS BÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE LA REVISTA ALMANAQUE



Los artículos provienen de trabajos de investigación académica que, por sus conclusiones, ameritan su divulgación a un público especializado. Los artículos son arbitrados y contienen aportes originales en sus conclusiones y, apoyándose en las fuentes, contienen aportes originales en sus conclusiones.

1) Salvo casos que lo ameriten particularmente, no recomendamos artículos con más de 30.000 caracteres (incluyendo los espacios en blanco)

2) Los textos deben ser elaborados en Word, en tipografía arial o times en mayúsculas y minúsculas. Por favor NUNCA destacar títulos, intertítulos, etc., colocándolos TODOS EN MAYÚSCULAS. No forzar cortes entre párrafos ni “formatearlos” con sombras, inclinaciones de textos, subrayados, etc.



3) Se debe entregar SIEMPRE una versión impresa del artículo, además de la digital, resaltando en ella si hay algunos párrafos que deberían ser destacados, llamadas especiales, etc.

4) En cuanto a las imágenes, no son recomendables las tomadas de Internet, son de baja resolución y de dimensiones insuficientes para reproducción profesional.

6) Los cuadros o gráficos no deben incorporarse al texto como “imágenes” sin entregar los correspondientes archivos originales elaborados en EXCEL.

7) Se recomienda a los autores entregar imágenes que puedan servir como ilustraciones de sus artículos.

NOTA: Los archivos de imágenes de POWER POINT son excelentes para presentaciones, pero no son adecuados para ser reproducidos. Los equipos profesionales de SELECCIÓN DE COLOR que tienen las imprentas NO RECONOCEN ESTAS IMÁGENES.

PARA COLABORAR
CON LA REVISTA *ALMANAQUE*
FAVOR CONTACTARNOS EN
almanaque@unimet.edu.ve



TODOS LOS ARTÍCULOS SON ARBITRADOS

