

UN AIRE TAN INCONFUNDIBLEMENTE NUESTRO. LAS ARTES Y LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA DE MARIANO PICÓN SALAS

Rafael Rondón Narváez

✉ rondonnarvaez@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0001-7535-1954>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Venezuela

Licenciado en Letras (Universidad Católica Andrés Bello), Magíster en Literatura Latinoamericana (Universidad Simón Bolívar). Actualmente, culmina el Doctorado en Cultura Latinoamericana y del Caribe en el Instituto Pedagógico de Caracas. Es jefe de la Cátedra de Literatura Latinoamericana y del Caribe y miembro del Instituto Venezolano de Investigaciones de Lingüística y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Fue jefe de investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu y director de la Galería Municipal de Arte de Maracay. Ha realizado curadurías y textos sobre arte en publicaciones nacionales e internacionales. Dentro de sus obras se encuentran: *Las sendas del paisaje. Paisaje, modernidad y nación en la Generación del 18 y el Círculo de Bellas Artes* (2012); *Las artes en Aragua: Imaginario de un territorio* (2003).

Resumen

En este artículo analizamos algunos textos de Mariano Picón Salas (1984) dedicados al arte para ver cómo dibuja la identidad nacional en las obras. Determinaremos el contexto de su producción en los primeros decenios del siglo XX en Caracas y la crítica venezolana del momento (Noriega: 2002, 2011; Zambrano: 2008). Luego, veremos cómo Picón Salas utiliza la ékfrasis (Heffernan (1993); Mayoral (1994); Mortara Garavelli; (1988), Rifaterre (2000) para seleccionar aspectos en las obras y definir lo nacional en la pintura. Terminamos afirmando que esta caracterización forma parte de un proyecto intelectual mayor del autor merideño.

Palabras clave: Picón Salas, arte, identidad nacional, ékfrasis.

An air so unmistakably ours. The arts and the national identity in the work of Mariano Picón Salas

Abstract

In this article some texts on art by Mariano Picón Salas (1984) were analyzed in order to see how he depicts national identity in said works. The context of his written production is set in the first decades of the 20th century in Caracas and the Venezuelan criticism of the time (Noriega: 2002, 2011; Zambrano: 2008). We will establish how Picón Salas uses ekphrasis (Heffernan (1993); Mayoral (1994); Mortara Garavelli; (1988), Rifaterre (2000) to select aspects in the works and define national identity in painting. In the conclusion we ascertain that this characterization is part of a larger intellectual project of the Merida- born author.

Keywords: Picón Salas, art, national identity, ekphrasis.

Recepción: 01/09/2022 Evaluación: 04/10/2022 Recepción de la versión definitiva: 23/11/2022



Un air si distinctement le nôtre. Les arts et l'identité nationale dans l'œuvre de Mariano Picón Salas

Resume

Dans cet article, nous analysons certains textes de Mariano Picón Salas (1984) consacrés à l'art pour voir comment il dessine l'identité nationale dans les œuvres. Nous déterminerons le contexte de sa production dans les premières décennies du vingtième siècle à Caracas et la critique vénézuélienne de l'époque (Noriega : 2002, 2011 ; Zambrano : 2008). Ensuite, nous verrons comment Picón Salas utilise l'ecphrasis (Heffernan (1993) ; Mayoral (1994) ; Mortara Garavelli ; (1988), Rifaterre (2000) pour sélectionner des aspects dans les œuvres et définir l'identité nationale dans la peinture. Nous concluons en affirmant que cette caractérisation s'inscrit dans un projet intellectuel plus large de l'auteur andin.

Mots clés : Picón Salas, art, identité nationale, ecphrasis

Um ar tão inconfundivelmente nosso. As artes e a identidade nacional na obra de Mariano Picón Salas

Resumo

Neste artigo, analisamos alguns textos de Mariano Picón Salas (1984) dedicados à arte para ver como ele desenha a identidade nacional em suas obras. Determinaremos o contexto de sua produção nas primeiras décadas do século XX em Caracas e as críticas venezuelanas da época (Noriega: 2002, 2011; Zambrano: 2008). Depois, analisaremos como Picón Salas usa ekphrasis (Heffernan (1993); Mayoral (1994); Mortara Garavelli; (1988), Rifaterre (2000) para selecionar aspectos nas obras e definir o nacional na pintura. Concluimos afirmando que esta caracterização é parte de um projeto intelectual maior do autor nascido no Estado Merida.

Palavras-chave: Picón Salas, arte, identidade nacional, ekphrasis.



Introducción

La obra intelectual de Mariano Picón Salas es vasta y variada. Desde las décadas del 40 del siglo pasado fue reconocida como una de las más importantes de Latinoamérica. Pero, a pesar de esta evidencia, y de la siempre oportuna revisión de algunos de sus aportes, hay dentro de su legado una zona más restringida y menos estudiada. Esta arista la comprenden los textos dedicados a las artes visuales.

Sus escritos sobre el tema no son numerosos, pero con ellos se forma un importante aporte donde se perfila la multiplicidad y completud de su oficio, la coherencia de su reflexión y se define aún mejor la imagen del proyecto nacional implícita en su labor intelectual.

Hace años (1984), el historiador y crítico Juan Carlos Palenzuela recopiló esos escritos en un libro titulado *Las formas y las visiones*, donde reunió textos de diferentes procedencias, propósitos y lugares. Una nueva edición se produjo en el 2007 con el sello editorial de la Universidad Católica Andrés Bello.

Desde muy joven, de manera autodidacta, don Mariano Picón Salas se dedicó a estudiar las artes en la vasta biblioteca familiar de Mérida y posteriormente profundizó sus conocimientos durante sus viajes y el ejercicio docente en Chile, Estados Unidos, México y Venezuela. Su prolongada residencia en el país austral la invirtió en la preparación de su cátedra de Historia del Arte y también en la continua producción intelectual donde, además de memorables libros, publicó en revistas como *Claridad*, *Atenea*, *Índice* como lo estudiara Clara María Parra (2016). De esa época pueden rastrearse trabajos como *Problemas y métodos de la historia del arte*, el cual fue primero una charla para profesores de dibujo, y luego se publicó en los Cuadernos de Cultura y Enseñanza de la editorial Nascimento en Chile (1934).

Reiteramos que los pasajes dedicados al arte no son numerosos con respecto a toda su obra, pero sus aportes muy significativos. Hay escritos referenciales como el comentado sobre la reflexión teórica y metodológica. En el caso del arte nacional, hay otros memorables. Por ahora, solo citaremos dos: el primero, dedicado a Armando Reverón (1939) y publicado originalmente en la Revista Nacional de Cultura. El segundo, *Perspectiva de la pintura venezolana* (1954), fue en un principio la presentación para la exposición realizada en el



Museo de Bellas Artes y después se publicó de forma separada. Además de esos trabajos del teórico o el historiador, hay producciones más breves donde se perfila el crítico penetrante como en “Salón y museo” (1952) o el escritor de textos de catálogos como en “Emilio Boggio y su pintura (1957).

Nuestro artículo está definido por la modestia de la brevedad. No es nuestra intención determinar aquí el peso exacto de Mariano Picón Salas en la historia y la crítica del arte, lo cual ameritaría una investigación más extensa. Nuestro propósito es más humilde: hacer una visión panorámica de su aporte en el contexto venezolano de las décadas del 20 al 50, fijándonos en ver cómo desempeña su oficio de hermeneuta con respecto a la identidad nacional en el arte.

Caracas cultural y gomecista

Los primeros años del siglo XX fueron decisivos para la creación y consolidación del arte en el país. No es cierto que Venezuela entrara en la modernidad a la muerte de Juan Vicente Gómez, pues con todo y el rostro tenebroso, durante este periodo también se legaron resultados menos sombríos. Durante este tiempo de crueldad, asimismo se fueron gestando agrupaciones de artistas y de escritores alejados de los espacios oficiales. Parafraseando a Walter Benjamin podríamos decir que los periodos de barbarie también ofrecen memorables documentos de cultura.

Tomando en cuenta ese dinamismo, Yolanda Segnini tituló su libro *Las luces del gomecismo* (1987). No obstante, las ideas y pruebas de la autora, la obra muestra mejor las restricciones oficiales y frente a ellas, las acciones propias de sectores privados encargados de publicar revistas, organizar tertulias, planear conferencias, hacer exposiciones. Corroborando esta opinión, la misma investigadora resume así el rostro cultural del gomecismo:

Desde el punto de vista de la actividad cultural organizada de manera sistemática -limitada a las manifestaciones artísticas y literarias-, continúan siendo protagonistas las élites ilustradas que tienen acceso a la instrucción; sus residencias particulares siguen sirviendo de escenarios para las mismas y las publicaciones periódicas mantienen el carácter de voceros de dicha actividad, dado que los referidos grupos disfrutaban de los medios económicos necesarios para emprender cualquier empresa editorial. Juan Vicente Gómez no interviene ni modifica esos patrones culturales. (Segnini: 1993, p. 206).



En general, fue un asunto de elites ilustradas y no del estado. En la capital se perfilaban sectores propiciatorios de un proceso de modernización cultural. En el caso concreto de las artes visuales, surgía el Círculo de Bellas Artes como un grupo de pintores en búsqueda de la renovación plástica. Arribarían dos pintores extranjeros Nicolás Ferdinandov y Samys Mützner, quienes removieron aún más el escenario. Un venezolano, casi forastero de tantos años de vivir afuera, como Emilio Boggio influyó también a su regreso en la dimensión plástica nacional. Igualmente, están la consolidación de una clase media más o menos ilustrada y por último, pero no menos importante, el auge de revistas y periódicos. En esas publicaciones se ejerció la inicial crítica por escritores, ensayistas y poetas como Fernando Paz Castillo, Enrique Planchart, Jesús Semprum, y, por último, pero no menos importante, la de Leoncio Martínez "Leo", un personaje polifacético, destacado caricaturista y humorista. También allí consiguió un espacio el joven Mariano Picón, al llegar a Caracas con su formación intelectual sólida.

Durante tres años, además de rubricar libros aclamados o favorecidos por los intelectuales; se dedicó al estudio y al conocimiento del devenir cultural. Importante es ver cómo se perfila una imagen de un intelectual completo, orgánico pues abarcó varias áreas en sus disertaciones y propuestas.

Como lo dice su biógrafo (Zambrano; 2008): "...lo más importante de esa primera excursión para ver el mundo, es su contacto con otros jóvenes escritores que hacían vida literaria en la capital caraqueña con sus peñas y reuniones." (p. 27) Así que, al llegar a la capital en 1920, don Mariano estableció vínculos con los más conocidos escritores de la Generación del 18, entre ellos Andrés Eloy Banco, Pedro Sotillo, Jacinto Fombona Pachano, Fernando Paz Castillo y Enrique Planchart. Por esos años, estos dos últimos se ocupaban igualmente de la crítica y la reseña del arte.

Asimismo, Picón instaure relaciones permanentes con los pintores del Círculo de Bellas Artes. En esos tres años frecuenta, de primera mano, las obras en su momento de emergencia y renovación. Esos acercamientos serán importantes posteriormente, pues sobre esos cuadros establecerá valiosos juicios en *Perspectiva de la pintura venezolana* (1954). Pero no nos adelantemos a los hechos, porque la estadía de Picón fue breve. Apenas estuvo tres años y debió regresar a Mérida en 1922 para hacerse cargo de asuntos comerciales de la



familia. Un año más tarde se va a Chile. Cuando retorne, trece años después, el campo cultural habrá consolidado un arte del paisaje en Venezuela; se habrá instaurado un coleccionismo privado y ciertos espacios expositivos privados y públicos estarían consolidándose. Don Mariano contribuirá después con ese desarrollo.

La crítica de arte a comienzos del siglo XX en Venezuela

Con respecto al oficio de la crítica, Rocío de la Villa (2002) menciona algunos aspectos determinantes para su afirmación. Entre otros factores, indica la consolidación de la clase burguesa como la consumidora y receptora de las obras y de la crítica.

El origen de la crítica de arte debe situarse en el contexto de la nueva sensibilidad que impone el ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía, la clase social determinante en el curso histórico de la modernidad (p. 23).

En Venezuela, antes de la afirmación de una pequeña burguesía, fortalecida y apuntalada por el ingreso petrolero, el coleccionismo era disperso y precario. El mecenazgo de Guamán Blanco fue crucial en el tercio final del siglo XIX,¹ pero todavía en los años iniciales del siglo XX, el público era escaso, errante y municipal, si nos atenemos a los numerosos comentarios, entre ellos los de Luis Alfredo López Méndez, pintor del Círculo de Bellas Artes:

En la época del Círculo nadie compraba un cuadro. La gente le concedía poca o ninguna importancia a 'aquellas manchitas'. Era corriente en una exposición que el amigo o conocido se acercara al autor de la tela para decirle: 'Mira, tú sabes, me gusta tu cuadrito, me lo llevo porque no está mal del todo'. Y de ahí, como si fuera un honor llevárselo, no pasaba la cosa. De dinero, ni hablar. Enfrentándose a circunstancias tan adversas, Manuel Cabré, Leoncio Martínez, Enrique Planchart, Fernando Paz Castillo y Félix Eduardo Pacheco Soublette, iniciaron la batalla para dar a comprender al público que una 'manchita' requería toda una trayectoria de trabajo, de talento y de disciplina y que esa 'manchita' tenía necesariamente un valor económico, entre otras cosas porque el pintor, como todo ser humano, precisaba comer para vivir. Esa campaña fue dura y lenta. (...) este ha sido, a nuestro concepto, una de las realizaciones más positivas alcanzadas por el Círculo (López Méndez, 1976, pp. 46-48).

¹ ¡Pero qué poco era ese yeso arquitectural, las estatuas y motivos decorativos importados de Francia y los gorgoritos de la ópera, ante el vasto silencio de la ignorancia, soledad y atraso que venía de la entraña de la inmensidad venezolana! Picón Salas [1949], 1983 p.10



La misma impresión la tenía el joven Picón Salas en 1920 y así la expresaba en un artículo de *El Universal*, al referirse a la exposición de dos pintores norteamericanos visitantes: “Gustará a los diez o doce, a los quince espíritus selectos que contenga la ciudad de Caracas” (1984, p. 128). De esta manera terminaba su pequeño texto casi propagandístico. Comentaba, además, las obras y se refería a la escuela postimpresionista americana. En la acotación del joven se advertía la actualidad de su conocimiento, pues aunque no mencionaba a la vanguardia, europea sabía muy bien de qué iba la pintura contemporánea. En la reseña, la manera de acercarse a las obras todavía tiene mucho de la candidez impresionista, pero ya veremos cómo mejora.

Para los años veinte, la capital pastoral iba cediendo lugar a la ciudad moderna, pero lo hacía pausada y temerosamente, levantando una clase con intereses culturales específicos. Una pequeña elite se organizaba y comenzaba a hacer exposiciones. Estas comienzan a demandar a un público, a solicitarle la adquisición. Si nos atenemos a los datos aportados por Noriega (2011, pp. 79-81), no todas las exhibiciones ni todos los autores tuvieron éxito, pero algunos lograron la fortuna de vender bien y abundante, entre ellos estarían Ernesto Stelling, Samys Mutzner, Manuel Cabré, Antonio Alcántara, Marcos Castillo.

En Venezuela, aún no había un campo de concedores, porque incluso no existía una institución especializada en la formación de la crítica y en cuanto a los museos y otros espacios expositivos apenas se estaban fortaleciendo. Por eso no es extraño el tono publicitario de Leoncio Martínez cuando afirmaba:

El público, nuestro público es niño en arte: no sabe ver, no sabe oír, porque no ha visto ni oído gran cosa. En música, en teatro, en plástica, se queda lelo cuando una obra sobrepasa los rudimentos: la labor de estos artistas es educarlo y la lección de pintura ponerle cuadros ante sus ojos (Palenzuela, 1983, p. 107).

En Venezuela no se habían establecido los procesos de consolidación de la crítica desarrollados en ciertos países de Europa, como en Francia, por ejemplo, cuando en los siglos XVIII y XIX, se generaron tres grupos intelectuales dedicados a ella (Gamboni, 1993). El primero conformado por expertos vinculados a las academias y a las universidades; el segundo, proveniente del periodismo y el último conformado por escritores. En estos últimos,



y con frecuencia, el ejercicio sigue el camino impresionista y lírico. Los tres sectores tuvieron en común la difusión de sus textos en los diarios, revistas y otras publicaciones periódicas.

Durante el periodo gomecista hay una cantidad extraordinaria de estas publicaciones; entre ellas destacarían para el arte “El cojo ilustrado”, que en los primeros años recoge el trabajo, entre otros, de Jesús Semprum; “El Universal” donde están la mayoría de los textos de Leoncio Martínez, y también otros medios como “Cultura venezolana” que favorecen el trabajo diseminado de Enrique Planchart y Fernando Paz Castillo.² Pareja a la consolidación de los medios y las instituciones dedicadas a la promoción y difusión, está el ejercicio de este pequeño grupo.

Aquellos años fueron cruciales para la consolidación de un discurso nacional en la pintura. Como lo resume Simón Noriega (2011): “la construcción de un arte nacional y la revalorización del artista fueron tarea prioritaria de nuestros cronistas de arte entre 1920 y 1930” (p. 108) Al principio, don Mariano comparte este ambiente, pero se ausenta por largos años. Cuando regrese, el proyecto habrá avanzado, pero el mismo asunto tendrá un componente crucial, pues era necesario reelaborar la modernización y la idea nacional en un nuevo contexto político, expectante de libertades.

La écfrasis y el discurso nacional

Una cuestión importante sobre la producción de don Mariano se refiere a la variedad de textos dedicados al arte, pues su producción recorre la historia, la teoría, la reseña, la crítica y el texto expositivo³. Pese a su diversidad, todos tienen una condición hermenéutica crucial, y distintiva con respecto a otros de crítica o historia literaria. Mientras estos últimos se sustentan en la interpretación de documentos escritos, los dedicados al arte se relacionan con un objeto visual en muchas ocasiones ausente para el lector, bien porque fue destruido o

² Noriega (2011) cita otros, *El Nuevo Diario, Actualidades, Atenas, La Alborada, Cultura, Elite...* (p.78)

³ Darío Gamboni (2007) trata de resumir con esta cita esta vastedad textual “Jean-Paul Bouillon elaboró una lista tentativa de "categorías" de textos incluidos en esta "literatura sobre arte", en la que hacía referencia, a modo de ejemplo, a nombres de autores conocidos: "los artículos de prensa y las entradas de diccionarios, la crónica de arte (Burty, Geffroy), la reseña de exposiciones (los Salons), la guía de museos, el relato de viajes, la monografía (Champfieury, Goncourt), el estudio histórico (Thoré, Chesneau), el texto polémico (Silvestre, Mirbeau), el manifiesto (Duranty, Courbet, Manet), la recopilación de aforismos (Dolent), la novela sobre arte (Burty, Goncourt, Zola) [...] la correspondencia sobre arte (Pissarro, Van Gogh, Cézanne) (pp. 198-199)".



porque está alejado de su alcance físico. Este impedimento de la presentación, a veces, se reemplaza por las reproducciones, pero al final es el texto el que hace aparecer las obras ante los ojos mentales del lector.

En este discurso crítico o histórico es común el uso de la écfrasis, la cual según Mayoral (1994, pp. 187-190), está incluida en las figuras de pensamientos asociadas con la descripción. Tiene “un amplio repertorio de denominaciones en función de las diferentes realidades que pueden ser objeto de descripción, como a los diferentes medios lingüísticos-discursivos empleados”. En la antigüedad, en los progymnasmata, se utilizaban para adiestrar a los novicios en las descripciones. En la actualidad, se limita el significado de la écfrasis, ya no tanto a las variadas referencias de lugares, personas, sino más bien a la descripción de objetos artísticos. Así que la definición propuesta por Heffernan (1993) es útil en cuanto precisa el aspecto visual y la trasposición de dos tipos de signos. “I propose a definition simple in form but complex in its implication: *Ekphrasis is the verbal representation of visual representation*” (p.3).

Michael Rifaterre (2000, p. 162) distingue dos tipos de écfrasis: la crítica y la literaria. La primera “está basada en el análisis formal de su objeto” y en “principios estéticos explícitos”: “formula juicios de valor y condena o elogia, “quiere formar el gusto. En el caso de la literaria, busca la admiración de los lectores y con frecuencia utiliza las obras como pretextos para construir un discurso brillante y creativo. Uno de los ejemplos más memorables de esta última está en la *Iliada* en la célebre descripción del escudo de Aquiles. En ese pasaje, como en otros, se incluye un objeto artístico (real o imaginario) dentro de un discurso literario mayor. La écfrasis literaria es frecuente como descripción de cuadros, esculturas y otros objetos en novelas, cuentos y poemas. Sin embargo, su finalidad no es el análisis hermenéutico y crítico. Además, el texto ecfástico no es autónomo con respecto a la obra.

Con la historia y la crítica ocurre algo diferente, pues la descripción e interpretación del objeto sería el centro de todo discurso. Tendría así ese carácter descriptivo y minucioso, tejido con mecanismos con los cuales se vuelve una y otra vez sobre el objeto para analizarlo, interpretarlo, volverlo visible y cargarlo de ideas y valores. Así, la crítica combina de manera simultánea la descripción, el análisis y la interpretación.



Sin embargo, tal distinción propuesta por Riffaterre entre lo crítico y literario no es tan tajante. Algunas veces pueden convivir ambas en un solo texto y en los períodos iniciales de esta disciplina. Con frecuencia sucede que la mediación entre el objeto y texto artístico no es un traspase ni mimético, ni descriptivo, ni analítico. La crítica, y más frecuentemente la historia del arte, aspiran hacer las obras visibles y entendibles mediante su descripción; sin embargo, ella no está sostenida a la transparencia. La mediación se teje desde la selección intencionada de un objeto, de una parte de él y después en el desarrollo de un discurso hermenéutico. El análisis está mediado así por una función interpretativa y en ese proceso la mimesis se quiebra, y vemos cómo el escritor selecciona, organiza, y utiliza la descripción con un propósito: “Lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, en realidad, no es tanto el objeto como el pretexto de aquella” (Rifaterre: 2000, p. 162).

Estas ideas sobre la descripción, el análisis y el principio hermenéutico son importantes para entender un procedimiento de Picón Salas al delinear la identidad nacional en las obras de arte.

En el caso de nuestro escritor, pensemos cómo, además de su selección, también se vale de los medios discursivos relacionados con la metodología de arte, a lo cual suma su capacidad ensayística literaria. Ambas directrices parecen fusionarse en sus textos, sin la última menoscabarlos y hacerlos impresionistas. Al respecto, Palenzuela y Simón Noriega (2002) avalaron la importancia de los escritos del merideño, por ser uno de los primeros en Latinoamérica en comentar a eminentes teóricos del arte como Heinrich Wölfflin, Alois Riegl y Wilhelm Worringer, los cuales para ese momento renovaban la concepción de los estudios en el área. Con ese andamiaje teórico, Picón Salas se acerca a la historia del arte venezolano. No realiza una crítica puramente narrativa o lírica, aunque tampoco estén completamente ausentes pasajes de relatos muy propios de la éfrasis.

Emprendamos nuestro recorrido con *Perspectiva de la pintura venezolana*. Precisemos allí cómo, en la búsqueda casi arqueológica de esa identidad, don Mariano comienza con los lejanos tiempos de lo prehispánico. Curioso es cómo, en varias ocasiones, se refiere a los creadores como indios “venezolanos”. Llama la atención este adjetivo en cuanto la consolidación de una identidad aún no construida. Sin embargo, en otro momento parece corregirse y precisa: “lo que hora llamamos Venezuela”.



Para demarcar esa protoidentidad se guía en primera instancia por el territorio como un marco, sabiendo que no existía una nación llamada Venezuela. Había una geografía heredada, pero no una identificación patria. Pese a todo, en su texto afirma que “el primer hombre venezolano... forjaba ya un lenguaje de representaciones.” (1984, p. 25).

Al respecto de lo anterior, podríamos recordar cómo en las décadas del treinta al cincuenta una corriente creativa y teórica incluía elementos indígenas prehispánicos para configurar un discurso nacional. Entre los artistas, estaban Alejandro Colina, Francisco Narváez, y Pedro Centeno Vallenilla y en cuanto a las exploraciones teóricas, las investigaciones de Gilberto Antolínez publicadas de manera inaugural en la Revista Nacional de Cultura. Picón Salas era el director de la publicación y conocía muy bien estos trabajos y los cita para hacer su historia del arte nacional. (1984, p.22).

Después, cuando el merideño comenta el periodo colonial, indaga sobre los elementos representativos de la identidad y admite que no fue sino hasta el siglo XVIII cuando floreció un arte venezolano. Las razones para no lograrlo antes fueron la marginación comercial y cultural de la provincia de Venezuela y sobre todo la carencia de una “... mano de obra (...) para las empresas de ornamento”. Durante la colonia imperó un arte importado y esto no les permitió a los artistas locales crear una escuela propia.

La identidad criolla se fundó en el siglo XVIII, y para precisar su emergencia, Picón Salas relaciona el arte de la época con las obras literarias y las musicales de la escuela de Caracas. En el caso de la pintura establece como obra pionera el cuadro del siglo XVIII *Nuestra Señora de la Luz*. En él don Mariano halla la protohistoria de la luz en la pintura: “También como en Oviedo es la luz del valle de la capital venezolana lo que parece iluminar el despejado y gozoso fondo en que se destaca la figura de tan amable patrona de la ciudad” (1984, p. 26).

Reitera aquí la clave significativa de la representación nacional de la luz. Esta se extenderá a otros elementos propios del paisaje nacional y en ese sentido se enlaza con las silvas inaugurales de Bello y con el recorrido posterior de la literatura.

Ya con esta presencia, uno podría seguir leyendo el arte nacional del siglo XIX con Picón Salas. En ese recorrido se adentra en la historia republicana y observa cómo los géneros pictóricos dominantes era el culto a los héroes en retratos y batallas. De esa época destaca a



tres pintores: Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. De Martín Tovar y Tovar más que en su estilo, el cual siente muy cercano al academicismo (tan influyente en su obra y en la de sus continuadores) se detiene con singularidad en sus escauceos menos conocidos por las calles y los retratos de las tradiciones:

Esa corriente que parece ilustrar la obra de los narradores costumbristas de la época – Bolet Pérez, Francisco de Sales Pérez – marca una primera tentativa de venezolanidad frente a la solemne idealización de la pintura neoclásica” (1984, p. 32).

Para dejar más claro la carencia del siglo XIX en el arte venezolano, dirá:

La temática macrocósmica que desde Tovar y Tovar hasta Tito Salas orientó la pintura venezolana hacia las escenas históricas, las batallas y los retratos, no había permitido a nuestra plástica profundizar en el misterio de la luz y la atmósfera tropical (1984, p. 42).

Así don Mariano opone la representación de los héroes y sus batallas a la luz y el paisaje. Y, para lo que le interesa, va hallando antecedentes de ese fulgor en artistas como Michelena y Cristóbal Rojas. Sin embargo, para Picón Salas solo será con el Círculo de Bellas Artes con quien se realice la consolidación de la identidad venezolana en la plástica. Al respecto, precisa cómo la agrupación configuró: “...una nueva sensibilidad. Con ellos toma absorbente primacía la Naturaleza venezolana”.⁴

Además de la naturaleza, ve en los pintores del Círculo otro aspecto esencial: “quieren pintar mestizos venezolanos” (p. 43) Y aquí el discurso de Picón establece también la idea de que podría representarse lo nacional a través de los sujetos. Por eso, los creadores del Círculo se distanciarían de una tradición hegemónica, en cuanto: “Están cansados de la Historia vestida de casaca”.

⁴ Al respecto de la luz, mencionemos un antecedente en la crítica de arte. Al momento de la fundación del Círculo de Bellas Artes (1912), Leoncio Martínez precisaba dos aspectos cruciales para estos creadores. Primero, el programa para hacer “un arte nuestro, arte sincero, arte venezolano, aprovechando cuanto de sencillo y amoroso nos rodea, sin recurrir a prácticas exóticas...”. En cuanto a lo segundo, especificaba uno de los medios para lograrlo: “ponen ante nuestros ojos agrestes modelos, paisajes de excitante de verdor recrudecido, sorprendentes decoraciones para las retinas desacostumbradas, en las humosas nieblas nórdicas, a tales derroches de la luz delante la tierra nuestra, siempre grávida a la lujuria del sol de los trópicos” (Palenzuela, 1983, p. 111).

Esta observación no puede pasar desapercibida, pues obedece al perfil de su ideario político. Al respecto, David Ruiz Chataing (2015) sintetizó muy bien algunos de esos elementos. De los cuales solo mencionaremos su "... espíritu anti-militarista" (p. 128).

De muchas maneras manifestó esa animadversión en sus escritos. Se hace evidente en las lecturas de las obras de arte, pero también en un texto como *Comprensión de Venezuela* [1949]. En algún lugar de ese libro, del cual debemos acordarnos siempre, don Mariano decía:

Y en actitud de panteoneros en quienes el pasado no sigue, sino se congeló y se guarda como rito funerario, nos ha sorprendido el tiempo. Por eso tenemos tanta historia épica y tan poca historia social; por eso falta en la mentalidad venezolana, que compone discursos y ama las palabras brillantes, la noción de lo concreto. (1983 p.10).

Y volviendo a su texto sobre la pintura, anotaba cómo la representación se focalizó en los grandes héroes durante siglo XIX, pero también proponía el rastreo de lo civil y enfatizaba esta presencia de lo mestizo, lo popular, lo cotidiano en algunos autores como Martín Tovar y Tovar:

También el lápiz del maestro, saliendo de los salones penumbrosos y los sofás en que se recuestan sus bellezas de época, pinta algunos personajes de la calle caraqueña (arrieros y vendedores, mujeres con pañuelos de Madrás, chicuelos que alborotan con esplendorosos juegos). (1984, p.32).

Pese a lo descriptivo del comentario, se protege de la cómoda definición de la identidad en lo típico de sujetos y labores. En varios pasajes esquivaba esa trillada representación y critica la búsqueda casi postal de lo autóctono. Quizá donde lo hace con mayor contundencia es cuando comenta la obra de Diego Rivera y la distingue de sus imitadores, quienes se orientaban por lo externo y mal asimilado del maestro:

Como en toda auténtica obra de arte, la cuestión fundamental es de color y de forma, más que de temas. No porque cultivemos el folklore y nos pongamos a pintar indios y campesinos, habremos realizado un Arte americano. Cuando más habremos permanecido en un costumbrismo superficial, en la fabricación de cromos para los turistas" (1984, p. 208).



Para don Mariano, el costumbrismo no es propiedad de un movimiento específico, sino un riesgo constante. Una formulación en contra del estereotipo la expresa cuando comenta el Salón Oficial de 1952:

¿Cómo hacer que tantos estudiantes de Plástica penetren mejor el misterio venezolano, se acostumbren a otros modos de ver, superen aquel naturalismo elemental de la tapia blanca y el árbol frondoso y la casita de tejas y el chaguaramo hierático, en que se quedó para muchos la expresión de lo nacional? (p.151).

Picón Salas deplora el cliché naturalista y la pretendida relación documental de la realidad. El arte es representación, y los signos visuales (color y forma) recrean la realidad nacional. De alguna manera, es una propuesta poética realizada también con sus textos, donde los signos verbales amparados en el objeto analizado, formulan una nueva realidad y esbozan una idea de lo nacional. En el recorrido por su obra, se nota la justeza de ese encargo. En un pasaje donde reflexiona sobre la pretensión de los estados totalitarios para manipular a los creadores con la intención de un arte realista define ese asunto; “no hay arte sin deformación o transmutación de la realidad, sin aquella vivencia personal, teñida de la propia alma, espejo complicado de interioridad, que el artista impone al espectáculo del mundo (1984, p. 263)

En cuanto a la éfrasis, don Mariano la utiliza para mencionar detalles significativos. Ese poder selectivo es una retórica útil para armar mejor su objetivo. Por ejemplo, al explicar la propuesta de Armando Reverón en el texto de 1954, afirma:

La nota de lo venezolano (para el que está tan lejos de lo costumbrista y de lo histórico) la da de pronto un detalle que parece extraído del subconsciente ético detalle en el que nunca insiste y que jamás describe: es aquél lorito que tienen en la mano la fuerte y sensual criolla de una de sus “gouaches”, o aquel par de muchachas tendidas en la hamaca con un aire tan inconfundiblemente nuestro, o el payaso de circo pobre en cuyo traje de colorines se amotinaba la luz y la gracia de todos los circos de nuestra infancia” (1984, p. 46).

Este tipo de comentario es muy característico de la éfrasis; utiliza convenciones retóricas para establecer un espacio común entre el lector y el crítico. Ellas crean una especie de complicidad intelectual, pero sobre todo emotiva. En este caso, la reiteración de los deícticos crea un vínculo entre el autor y el lector, al ubicarse en un espacio común. Igual



sucede con el posesivo “nuestra”, donde incluye a su lector ideal. Ese espacio está no solo en la obra de Reverón, donde coinciden artista, crítico y lector, está sobre todo en el discurso retórico que apalea a las vivencias o emociones compartidas como venezolanos. Es un guiño para el lector que, a semejanza del crítico, construye una cercanía de lo nacional a través de la obra del pintor de Macuto.

En el texto de 1939 sobre Reverón, vemos al más lúcido Picón Salas. El texto se inicia con el acercamiento a la figura del artista. Al principio, se olvida de la obra. Ubica al pintor en su contexto, en Macuto, junto a sus acompañantes, sobre todo junto a Juanita. Seguidamente, pasa a precisar su singularidad, lo extraño y atractivo que resulta para todos, especialmente para los turistas. Hace una brevísima biografía de Reverón desde los días de Valencia, pasando por sus encuentros con el pintor Nicolás Ferdinandov en Caracas y Macuto. Luego, se refiere a su estadía en Madrid en la escuela de San Fernando. Relata cómo en la capital española ocurre el milagro de su primera visión de la obra de Goya, en el Museo del Prado. Ya casi en las últimas líneas, establecerá una reflexión teórica sobre los estilos artísticos de la época, para ir encuadrando la obra reveroniana dentro de lo que él llama una propuesta “lírico- decorativa”. Encaminándose hacia el final, es cuando describe y comenta las obras del pintor.

Como lo hizo con frecuencia, don Mariano vuelve a nombrar la luz como un elemento estructurante, pero no lo convierte en un motivo anecdótico. Sabe que el referente exógeno no tiene un sentido definidor en el arte. Las *visiones* de la realidad, solo adquieren sentido cuando se convierten en *formas*. La particularidad de Reverón, y en general de los artistas del Círculo, estaría en haber convertido la luz del trópico en una forma plástica definidora de nuestra nacionalidad.

Lo venezolano no se fundaría en las grandes épicas de los cuadros neoclásicos del siglo XIX, sino en la humildad de otras recurrencias civiles. Quizá la reflexión de Javier Lasarte (2002) sobre ese rasgo ideológico de don Mariano perfila mejor su discurso intelectual en su doble aspecto de pensamiento crítico y de anhelo por una democracia social:

El populismo, no como burda estrategia demagógica, sino en tanto elección del Estado y condición de las mayorías sociales como núcleo legitimador de discursos y prácticas culturales y/o políticas, se perfilará como inevitable posicionamiento del intelectual crítico (p. 84).



Desde su enfoque antioligárquico, el proyecto de Picón avalaba la participación de una ingente masa en los asuntos reales e imaginarios de la patria. Si por un lado era asunto de representación, y de ahí el análisis de las obras artísticas y de las formas literarias, en otros espacios era urgente la acción política civilizadora e inclusiva.

La producción del merideño se instaura en momentos decisivos para el relanzamiento del proyecto nacional. Si fue el mismo Picón Salas que acuñó la frase de que Venezuela entraba en la modernidad a la muerte de Gómez en 1935, a su regreso este intelectual, junto a otros como Rómulo Gallegos y Andrés Eloy Blanco, consideraban la identidad como un proyecto estético, pero también político. *Perspectiva de la pintura venezolana* es una propuesta fundamental en este sentido, pues significaba una visión sistemática sobre el arte patrio. Al respecto Palenzuela dice:

Con la publicación de este libro Mariano Picón Salas se afirma como uno de los pocos historiadores venezolanos y para nosotros el más calificado, dedicados a los temas de la educación, la cultura y las bellas artes (p. 7).

Ese carácter fundacional de las actividades intelectuales de Picón Salas se manifestó de varias maneras. Solo nombraremos algunas de las más visibles. La creación de la Revista Nacional de Cultura (1938) como órgano de representación nacional; la fundación del Instituto Pedagógico Nacional (1936) como espacio para la formación del profesorado y la redacción de la historia de las artes pictóricas (1954) y literarias en *Formación y proceso de la Literatura venezolana* (1940). Son las tres raíces de un mismo tronco, realizaciones de un mismo proyecto.

Conclusiones

- La obra de Mariano Picón Salas dedicada a las artes visuales no es extensa pero sí muy significativa por su contribución intelectual.
- En el contexto de la consolidación de la crítica y la historia del arte de las primeras décadas del siglo XX en Venezuela, el escritor merideño tuvo un significativo aporte en la profesionalización del oficio.



- La visión de don Mariano sobre la representación de lo nacional en el arte se alejaba de lo costumbrista y se concretaba en la representación de la luz del paisaje nacional y en las acciones civiles de la cotidianidad, en esto había afinidad con su visión política de la democracia social.
- El proyecto nacional de Mariano Picón Salas comprendía una acción fundacional en lo político y en lo estético.

Referencias

- Calabrese, O. (1999). *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Gamboni, Dario (1993). Critics On criticism: a critical approach. En Malcom Gee (Editor). *Art Criticism since 1900*. Manchester University Press. (pp. 38-47).
- (2007). La crítica del arte en la encrucijada de las representaciones En G. Siracusano (Ed.), *Las tretas de lo visible* (pp. 197-225). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Heffernan, James (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lasarte, Javier (2007). Picón Salas: Pensamiento crítico y democracia social. En *Actual* (pp. 77-89).
- López Méndez, L. A. (1976). *El Círculo de Bellas Artes*. Caracas: Editora El Nacional.
- Mayoral, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis,
- Mortara Garavelli, Bice (1988). *Manual de Retórica*. Madrid. Cátedra,
- Noriega, Simón. (2011). *La crítica de arte en Venezuela*. Mérida: Universidad de Los Andes
- (2002). Picón Salas historiador de arte En *Actual*. (pp. 11- 24)
- Palenzuela, J. C. (1983). *Leoncio Martínez. Crítico de arte 1912-1918*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Parra Trina, C. M. (2016). Las publicaciones periódicas y la formación del intelectual: el caso de Mariano Picón Salas en Chile. En: *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP, Perú).
- Picón Salas, Mariano (1984). *Las formas y las visiones*. Caracas: Galería de Arte Nacional.



(1983). Comprensión de Venezuela En *Viejos y nuevos mundos*. Caracas Biblioteca Ayacucho.

Ruiz Chataing, David (2015). Ideas políticas de Mariano Picón Salas. En *Tiempo y Espacio*, 63 (pp. 125-142).

Rifaterre, Michael (2000). La ilusión de Écfrasis. En: *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (editor) Madrid: Arco, pp. 161-183.

Segnini, Yolanda. (1987). *Las luces del gomecismo*. Caracas: Alfadil.

Zambrano, Gregory (2008) *Mariano Picón Salas*. Caracas: El Nacional.

