

Conexiones teóricas y figuras puentes entre pintura, literatura y ciudad: Mérida y su imagen análoga*

Jorge Luis Gómez
GIAL- ULA / CIPOST- UCV
Venezuela

Ponencia presentada en el marco del I Congreso del Estado Mérida “Miradas entrecruzadas a la ciudad”, organizado por la Escuela de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes, Venezuela. 27 de noviembre al 1 de diciembre de 2017. MESA 1 *Historia Cultural*. Lugar Sala Febres Cordero de la ciudad de Mérida, día 29 de noviembre.

1.- Introducción.

Establecer conexiones concretas y contundentes entre las obras de arte se convierte sin duda alguna en una de las tareas más importantes en el campo de las ciencias sociales, más aún, cuando se asumió como un hecho concreto que fue a partir de los años cuarenta del siglo pasado que su relacionamiento se produce casi de manera natural cuando se determinó como punto de convergencia que es justamente el universo de las representaciones donde se embeben todos los momentos de creación artística, es decir, parten casi siempre de un mismo principio: observación—imaginación—representación. No obstante, el mencionado esquema de continuidad de creación artística, es susceptible de revisarse una vez más como una especie de ecuación sustentada en relacionamientos de orden social, estético, biográfico, emocional, laboral, en fin, con todo aquello que se considera insumo al momento de generar una obra de arte, un discurso, e incluso, al momento de proyectar un edificio o un plan urbano. Solo queda determinar si estas producciones reelaboran de forma acertada la imagen de la ciudad que en tales casos se desea evocar.

* Esta ponencia forma parte de los avances de investigación del Proyecto Post Doctoral titulado “Proyección teórica y metodológica de la imagen análoga. Del imaginario urbano a la representación visual: Mérida en su naturalización conceptual” presentado y avalado por el Centro de Investigaciones Post Doctorales de la Universidad Central de Venezuela (C.I.P.O.S.T) y por la Red de Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (R.I.I.R.), 2017

Durante los años sesenta del siglo pasado, buena parte de los estudios vinculados a la ciudad, al arte y desde luego, a los relacionamientos de orden social que esto genera, pasó por la inclusión de determinismos desprendidos de los estudios culturalistas, aspectos que en el caso específico de la historia de la arquitectura forjó una serie de influencias en importantes historiadores y teóricos de la arquitectura y el arte. Es el caso del italiano Aldo Rossi (1931-1997), quien en su texto *La arquitectura de la ciudad* (primera edición en italiano 1966), estableciera los parámetros de un aparataje teórico vinculado a la arquitectura, pero que tiene su origen en el acto interpretativo de una obra de arte en especial, específicamente de una pintura.

De ahí que, en el empeño del teórico italiano en entender los procesos creativos devenidos del diseño, le llevaron a considerar la posibilidad de estudiarlos en función de conjugar dos vertientes fundamentales también vinculadas con la arquitectura: por un lado, en la precisión de los modos de relación de distintas imágenes con las que siempre recurre y concurre, tanto el artista como el escritor al momento de crear y, por el otro, como el producto original sustentado en imágenes análogas y convertido en un extraordinario recurso metodológico para poner en un mismo plano de sentido a la ciudad, el arte y la literatura que se gesta en momentos determinados de cambios, configuración o transformaciones devenidas de los mismos procesos de composición social en una especie de estratigrafía cultural. En este sentido, nos proponemos demostrar en esta ponencia, por un lado, las bondades que el recurso de la *imagen análoga* aporta desde los órdenes conceptual y metodológico para los estudios de la imagen de la ciudad desde al menos tres de sus maneras más comunes de representarla (historia urbana, pintura y literatura) aplicados a la ciudad de Mérida, Venezuela.

2.- De los afectos como modelo representacional de la ciudad a la de-construcción de sus naturalizaciones.

Es significativo no dejar de tener presente que las obras de arte son el producto de una expresión espontánea, pero no necesariamente libre, es decir, obedece a movimientos endógenos sujetos a directrices de sentido que engloban el contexto de realización de la misma obra de arte, por tanto, los objetos representados —imágenes de la ciudad o paisajes urbanos—, son el resultado de la selección de elementos vinculados a esencias urbanas, muchas de ellas prefijadas en el subconsciente por la familiaridad dispuestas en un ordenamiento específico. El uso que se hace acá de los objetos de afecto, tiene como finalidad reducirla al modo de categoría de análisis y deviene del término italiano “oggetti d’affezione”, empleado por el arquitecto italiano Aldo Rossi (1931-1997) para encuadrar toda su teoría de la arquitectura análoga como principio compositivo y proyectual. En 1975, Rossi publica el artículo “La arquitectura análoga”, donde establece una continuidad de lo expresado en su más contundente trabajo¹; en consecuencia, los objetos de afecto se pueden asumir como principio compositivo y estructural de las imágenes de las ciudades como una vinculación entre el arte que la sustenta y los imaginarios urbanos que la dirigen como precepto teórico:

En esta definición creo encontrar así mismo un sentido distinto de la historia; vista no como cita sino como una serie de cosas, de objetos de afecto (oggetti d’affezione) de los que se sirve el proyecto de la memoria. Creo haber comprendido así la fascinación del cuadro de Canaletto, en el que diversas arquitecturas y su transportación, constituyen a su vez una representación analógica inexpresable con palabras. (Rossi, 1975: 8)

¹ Aldo Rossi publica en 1966 el texto *L’Architettura Della Citta* (primera versión en castellano 1969), texto seminal que aborda los componentes culturalistas de la arquitectura a través del concepto de Ciudad Análoga, cuya iniciativa como lo señala el propio Rossi, tienen origen en el análisis de una pintura del siglo XVIII.

Para el autor, el principio de constitución proyectual de la arquitectura hunde sus raíces en un complejo sistema de representación, el cual vincula la memoria como mecanismo de selección de referentes visuales donde el componente biográfico, la experiencia y la misma construcción social con el entorno, determinan buena parte del hacer arquitectónico gestado para la ciudad.

Resulta fundamental entender los elementos que aporta Rossi desde su formación culturalista, aquella que observa a la ciudad como una obra de arte colectiva, elaborada a partir de sedimentos culturales potenciados con valiosa información sobre la ciudad y su propio proceso constitutivo. Sin duda alguna las artes visuales y su expresión mayoritaria en imágenes, se ha transformado en un campo de experimentación que pone en un mismo escenario las figuraciones propias de los procesos de aprehensión de lo urbano, dependiente siempre de la intención con que se represente la ciudad en el arte, o más específicamente en la pintura.

El campo de experimentación es la adecuación formal urdida entre la intencionalidad de la obra de arte y la conjunción con los referentes e imaginarios urbanos que privan al momento de creación y definición de esa misma obra, se trata de un proceso que pone de modo similar los elementos a-temporalizados de la ciudad pero que, aun así, forman parte de la memoria cultural, de lecturas familiares de la ciudad, es decir, están presentes en las simbolizaciones que el colectivo se traza sobre su espacio. Consecuentemente, no escapan de las aprehensiones que el artista decanta de sus estímulos y referentes para pintar. Es en este sentido que Rossi justifica la obra de Canaletto, precisamente porque se centra en la representación de edificios pintados por el maestro del “capricho” dieciochesco en 1754, los cuales constituyen una especie de apología de la obra del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580) en la región del Véneto italiano.

Ahora bien, la adecuación de imágenes dentro del proceso de reciprocidad entre la obra de arte y los imaginarios urbanos como rutas exploratorias de la ciudad, hace que se transforme en prioridad la necesidad de observar los fenómenos urbanos desde distintas ópticas y atendiendo a la profundidad de la mirada que se quiera trazar. Recientes estudios vienen señalando la importancia de la deconstrucción de las imágenes de la ciudad, en tanto se prioriza ahora la necesidad de observar no solo el componente de los afectos y del ordenamiento en ocasiones sosegado de sus imaginarios. Este campo de lucha simbólica que son las imágenes urbanas, no son necesariamente la realidad de la ciudad, sino una representación de esa realidad que en muchos de los casos, intentan homogeneizarla en un solo y gran modelo estereotipado de imagen urbana; no son falacia, pero tampoco son absolutamente ciertas. Desde luego, si se construyen solamente desde los afectos, se transforman en especies de relatos anecdóticos de sus historias urbanas, de sus aprehensiones más vívidas experimentadas desde el plano de las emociones, dejando a un lado las representaciones e imaginarios que tienen orientaciones de otra índole, es decir, desde una mirada distanciada del fenómeno urbano, desde un extrañamiento.

La estructuración de la *Imagen Análoga* contenidas en las obras de arte ponen en juego de modo simultáneo las distintas visiones de la ciudad que se proyectan como ideales, ideologizadas o idealizadas, por ser específicamente el espacio tiempo visual y representativo la manera que mejor se adapta a esta intencionalidad, al recoger de modo sistemático las distintas maneras en que se representan los imaginarios urbanos y se decantan las tramas de sentido; sin embargo, hay que tener claro que tal operación de simultaneidad es al mismo tiempo el anclaje de estructuras visuales y mentales que forman parte de ese modelo de naturalización urbana a través del arte que tienen a la ciudad como tema y de los imaginarios urbanos.

Esta investigación buscó precisar algunos referentes y casos de estudio que permitan desplegar tal convergencia de historias, atributos urbanos, referentes visuales y discursivos, ya sea de manera naturalizada u objetual, teniendo la posibilidad de organizarlo bajo el análisis de los distintos modos e intensidades en su representación; para esta ponencia hemos seleccionado tan solo uno de ellos, quizá el mejor conocido por todos, no obstante su capacidad de concentrar información simbólica y representativa, lo convierte en un extraordinario ejemplo de la Imagen Análoga que deseamos argumentar como modelo teórico.

3.- Relacionamientos: Imaginario urbano – obra de arte. Miradas a la Columna de Bolívar.

En la intención de establecer una vertebración teórica entre los imaginarios urbanos y las obras de arte, así como su conjugación en la Imagen Análoga que deriva, se exponen a continuación algunas consideraciones que buscan establecer conectores eficientes y sustentables entre estas formas culturales de interpretación de la ciudad y sus opciones de representación. La incesante producción de imágenes originadas en principio a través de procesos perceptivos llevados a cabo generalmente en territorios diferenciales plenos de dinámicas simbólicas sirven de base teórica a la transfiguración de un objeto cultural como la Columna de Bolívar [Ver figura 1] de carácter público en un imaginario urbano, ahora provisto de una re-presentación colectiva o individualizada que parte de la evocación, o en su defecto de la mirada ciudadana que se proyecta bajo ciertas circunstancias de recreación visual o construcción mental. Las miradas abren un compás de divulgación cultural de la Columna de Bolívar, susceptible de ser rastreada en distintos testimonios (visuales, orales y escritos) que han fomentado a lo largo del tiempo, una apreciación singular que funge al mismo tiempo como estructura significativa de la historia cultural urbana de la ciudad de Mérida.

De este modo, la asunción del tema de las miradas ciudadanas como una manera de precisar imaginarios urbanos, permite determinar el comportamiento de una obra de arte de carácter público y conmemorativo como la Columna de Bolívar, que recoge un buen número de muestras históricas que hacen converger a la literatura, la plástica y a la ciudad misma en una extraordinaria configuración de *Imagen Análoga*. Observemos algunas conjunciones y hechos históricos que se amalgaman como sedimentos culturales en torno a la ciudad de Mérida, al monumento en cuestión, a la historia del arte venezolano y desde luego al imaginario urbano que lo repotencia en distintos momentos de la historia cultural urbana.

En 1842 se erige la Columna de Bolívar, como parte de los decretos conocido como “Honores al Libertador Simón Bolívar” de ese mismo año; se decide construir un monumento que sirva para conmemorar la repatriación de los restos mortales del Libertador a la ciudad de Caracas. Mérida se suma así a este importante acontecimiento, dejando claro su aprehensión a la causa de este héroe nacional, no sin detener las expresiones colectivas que contravenían tal iniciativa. Se selecciona para ello el lugar más elevado del extremo oriental de la ciudad, se erige una columna ática, coronada catorce años después con un busto de terracota elaborado por Pedro Celestino Guerra (1798-1860)² [ver figura 2].

Carmelo Fernández (1809-1887) es uno de los pintores venezolanos más importantes de la primera mitad del siglo XIX; formado en el país y con cursos de mejoramiento en las técnicas pictóricas en el exterior, fue el encargado de realizar un registro visual de los acontecimientos más importantes del traslado de los restos del

²La obra fue proyectada por el ingeniero Juan Pablo Ibarra, quien después de haber luchado bajo el mando del Mariscal Antonio José de Sucre en Ayacucho regresó al país para ejercer su profesión, asimismo contó con la asistencia del maestro albañil merideño Domingo Manrique. Se trataba de una columna lisa con chapitel que mantendría una base para que, posteriormente, reposara el busto del Libertador que sería encargado al prócer venezolano Pedro Celestino Guerra, colocado catorce años después en 1856. (Espinosa, 2003: 145)

Libertador desde Santa Marta hasta su inhumación en la Catedral de Caracas³. De ese trabajo deseamos detenernos en este dibujo a plumilla [Ver figura 3], se puede observar un grupo de personajes y animales de carga que conducen un carro fúnebre, coronado por una especie de sarcófago y cubierto con un velo oscuro, asimismo, se encuentran incorporadas una serie de banderas. Fungiendo como una especie de pedestal que sostiene el sarcófago, se aprecia un soporte cuadrangular que deja ver a todas luces una gran letra “B”, haciendo referencia al apellido del sujeto en cuestión; cuatro corceles ataviados con penachos y sin jinetes complementan el cortejo fúnebre. Este dibujo es un extraordinario reporte visual de los referentes más significativos de la efeméride.

El pintor alemán Ferdinand Bellermann (1814-1889) visitó Venezuela entre 1842 y 1845, permaneciendo en la ciudad de Mérida entre octubre de 1844 y marzo de 1845, es un muy importante elemento conector en nuestra ponencia. Su paso por Caracas está acompañado de una serie de dibujos fundamentales que ilustran la modesta y golpeada ciudad; como testigo de excepción representó algunos de las construcciones desmontables que se erigieron en la ciudad para recibir los restos de Bolívar; en la imagen que observamos [Ver Figura 4], Bellermann dibuja con trazo rápido y certero las ruinas de la Iglesia de la Santísima Trinidad, así como el Arco de Triunfo que se levantó para servir de marco y homenaje a Bolívar en diciembre de 1842, una vez remontado el viejo camino de los españoles, el cortejo debía pasar por allí en su camino hacia la iglesia de San Francisco y luego hacia la Catedral de Caracas. Nos interesa resaltar la obra de Bellermann por su carácter histórico y, sobre todo, por la precisión en la representación de estas iconografías.

³ Carmelo Fernández fue el creador de la Portada del Atlas Físico y Político de Venezuela decretado en 1830 y publicado en 1840. Trabajó de la mano con el geógrafo Agustín Codazzi quien fue la persona responsable de realizar el periplo por las fronteras nacionales, redactar los textos y levantar los mapas que constituyen el atlas.

Nuestra triada conceptual conformada con decretos, artistas y obras de arte conjuntadas en el año 1842, vienen a configurarse en una especie de imagen síntesis de gran valor histórico. A comienzos del siglo XX, la ciudad de Mérida se precisa como un punto de conjunción de referentes simbólicos e imágenes análogas, es la ocasión de la remodelación de la Columna de Bolívar bajo el gobierno del General Esteban Chalbaud Cardona, quien ordena que se remoce el monumento. Los trabajos se centran en la decoración del podio, la columna y la sustitución de los restos del busto de terracota por la actual efigie de bronce que corona la columna ática. Vemos a continuación dos de las imágenes que actualmente están en el podio [Ver figura 5] Se aprecia una serie de referentes visuales devenidos del propio arte venezolano del siglo XIX, empleados ahora como extraordinarias citas históricas y conformadas como imágenes análogas para repotenciar el valor simbólico del monumento de la Columna de Bolívar y en un extraordinario ejercicio de abstracción histórica .

El valor simbólico de la Columna de Bolívar también es representado como expresión literaria, ya no tanto desde su valor histórico, sino más bien como valor urbano referencial como uno de los límites de la ciudad, es decir, como la ruta de entrada y salida de la ciudad, como un atributo de lo inesperado más allá de sus muros. Esta cualidad se mantuvo en la ciudad hasta las primeras décadas del siglo XX cuando se ampliaron las vías de entrada a la ciudad de Mérida. Uno de los testimonios más elocuentes que podemos exponer, constituye las palabras del más universal de los intelectuales merideños, el escritor Mariano Picón Salas (1901-1965), quien en su novela autobiográfica *Viaje al Amanecer* (1943), establece como punto conclusivo su experiencia en ese espacio demarcado por la Columna de Bolívar, antes de partir de la ciudad para no regresar más hasta dentro de cincuenta años. Así se expresa de obra de arte de carácter público en 1919, fecha en que deja la ciudad:

Salí de Mérida por la cuesta de la Columna, duro
camino pedregoso donde nuestra verde altiplanicie

abre una tremenda grieta sobre el estrecho valle del adolescente Río Chama (...) Desde donde la ruta vuelve a subir, tengo la última visión de la ciudad y de su sosegado caserío blanco, de las torres de sus iglesias, de los árboles que despuntan tras del tapial de sus solares (Picón Salas, 1981 [1943]: 142)

Otro testimonio que da cuenta del significado como borde diferencial y de su consecuente interpretación existencial del lugar, lo apreciamos en *Los Riberas* de Mario Briceño Iragorry, donde se observa el acto de traspasar el límite de la ciudad:

Pronto los viajeros estuvieron en la Columna. Era de ritual detenerse un momento para mirar por última vez hacia abajo el curso suave, sereno, geométrico de la ciudad. En la Columna, Mérida veía, además, la expresión plástica de su devoción a Bolívar. (...) Para entrar en la ciudad o para salir de ella, era obligada la posa de los viajeros junto con la simbólica columna, donde remataba la larga y penosa cuesta que subía del río Chama (Briceño Iragorry, 1997 [1952]: 297)

Para finalizar esta ponencia podemos señalar que las ciudades, sus construcciones culturales y sus formas de representación dan cuenta de muchos fenómenos sociales, de imprecisiones, de desajustes, de tensiones, pero al mismo tiempo generan a lo interno referentes visuales e imaginables transformados en insumos importantes en la conformación de imaginarios urbanos, los cuales dan sentido mayor al ser de la ciudad. Las obras de arte embebidas de imaginarios urbanos pueden transformarse en elementos referenciales de la cultura urbana. La imagen análoga como principio de conjugación de capas o sedimentos culturales en la ciudad se transforma también en una vía de estudio novedosa que pone de manifiesto las estructuras naturalizadas e, incluso, puede adentrarse al mundo “des-naturalizado” de las imágenes urbanas; a este respecto y como premisa consecutiva de esta investigación y de sus

alcances, se hace necesario formularse algunas interrogantes de un tema no agotado sino solo explorado brevemente: ¿qué sucede con las imágenes que no entran en el universo de la naturalización, que pueden ser consideradas como díscolas, poco referenciales o en su defecto, marginadas expreso porque no conforman un bloque compacto con lo usualmente empleado?, sin duda alguna, estos entresijos de lo urbano y de sus variopintas opciones ocuparán la atención de este proceso de investigación que exponen solamente en esta ponencia, algunas reflexiones de sus planteamientos, intentado siempre modelar el imaginario urbano y la obra de arte como rutas exploratorias de la ciudad en función de sus valores visuales y desde luego, de las construcciones culturales que las genera.

© **Jorge Luis Gómez**

Figura 1

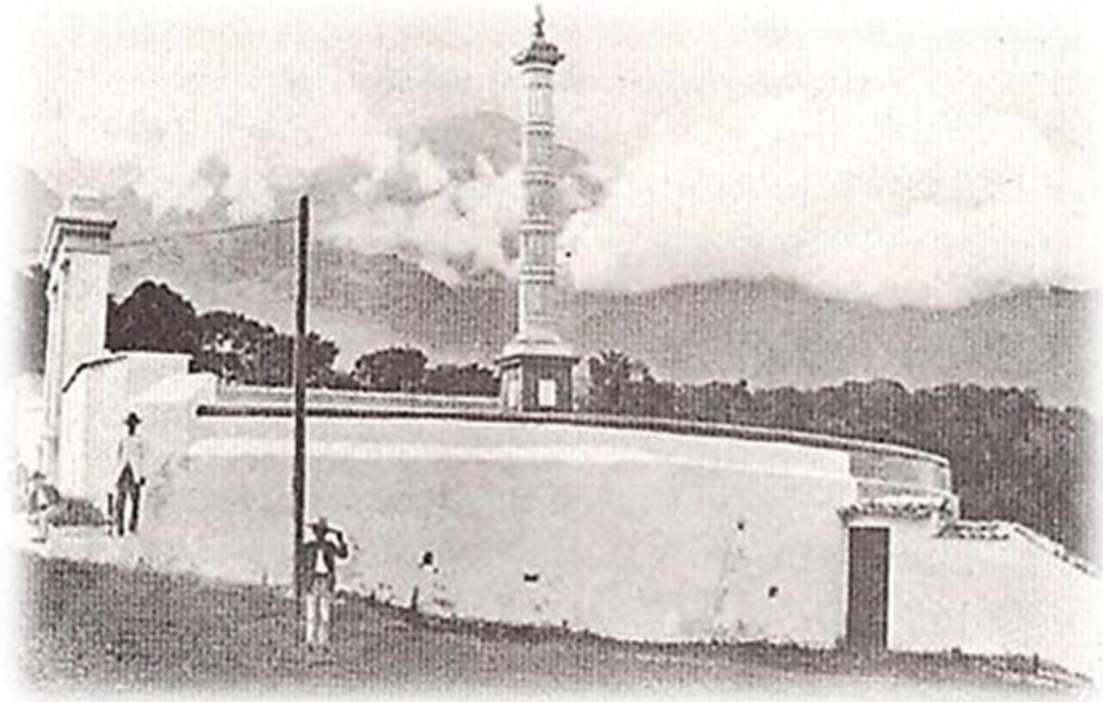


Figura 1. Parque la Columna años 20. Fuente Tulio Febres Cordero,
Clave Histórica de Mérida; 2005. Pág. 198

Figura 2



Figura 2 Pedro Celestino Guerra, 1856. “Busto de Bolívar”, 1856.
Museo Bolivariano de Mérida. Fotografía Jorge Gómez, 2013

Figura 3



Figura 3. Carmelo Fernández. “Pompas fúnebres del Libertador”, 1842.

Galería de Arte Nacional.

Fuente: http://valorespatriosv.blogspot.com/2010/08/el-peregrinar-de-los-restos-del_27.html

Figura 4



Figura. 4 Ferdinand Bellerman. “Monumento en Caracas, 1842.
Arco de triunfo para el recibimiento de las cenizas de Bolívar”.

Museos Estatales de Berlín.

Fuente: Galería de Arte Nacional.

Ferdinand Bellerman en Venezuela. Memorias del paisaje, 1842-1845. Pág.98

Figura 5

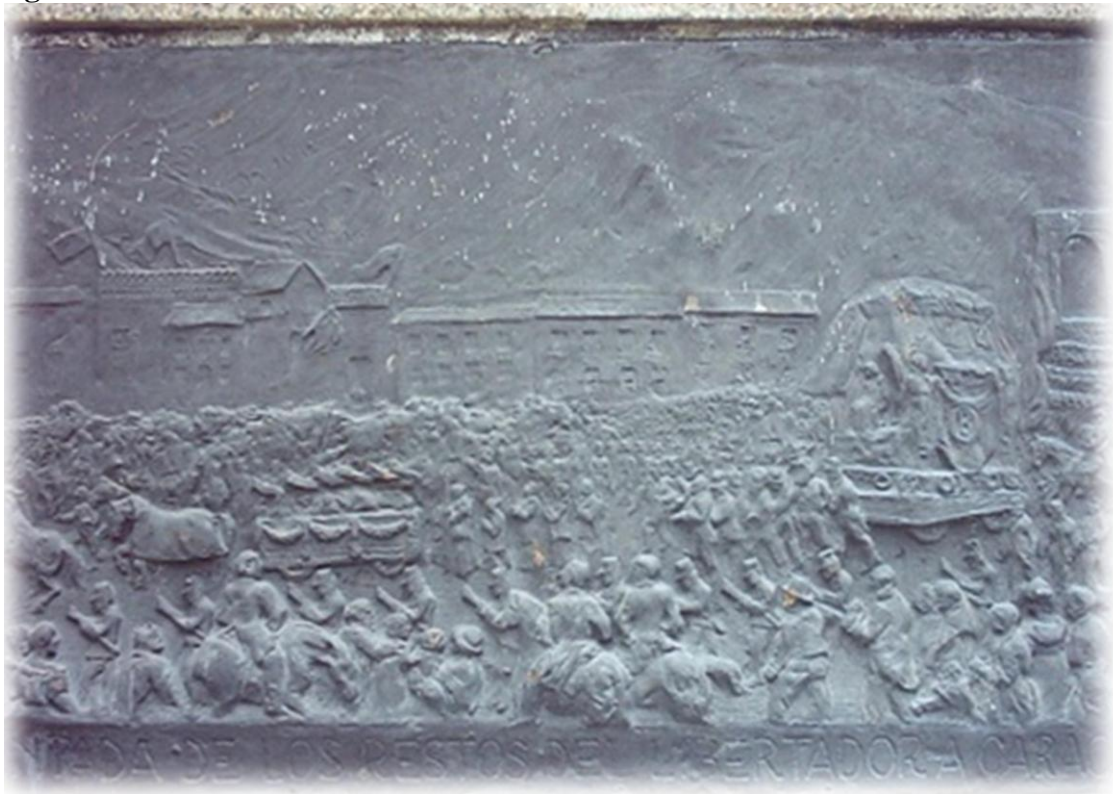


Figura 5. “Relieve del podium de la Columna de Bolívar”, Mérida.

Marcos León Mariño, 1942. Fotografía Jorge Gómez, 2007

Referencias Bibliohemerográficas

Briceño Iragorry, Mario *Mérida la hermética*, Mérida, Instituto de Acción Cultural, 1997

Espinosa G., Adolfo “Mérida, el Coronel Pedro Celestino Guerra y el primer monumento del Libertador Simón Bolívar en el mundo” *Presente y pasado* 8.8 (enero-junio 2003): 142-167; 2003
Consultado junio, 2013.
http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/22933/1/adolfo_espinosa.pdf

Febres – Cordero, Tulio. *Clave histórica de Mérida*. Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes, 2005

Galería de Arte Nacional. *Ferdinand Bellermann en Venezuela: memoria del paisaje 1842-1845*. Caracas, GAN, Exposición Nro. 28, catálogo 122, dic. 1991- feb. 1992; 1991

Goering, Christian Antón. *Venezuela el más bello país del Trópico*. Caracas, Playco, (Traducción Nora López y Verónica Jaffé, primera edición 1907), 1993

Gómez, Jorge “El paisaje en la conformación del imaginario de la ciudad de Mérida: 1880-1960” En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)*, editado por Aura Guerrero Rodríguez, 287-309. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes / Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano, Universidad de Los Andes, 2009

---. “El paisaje como estructura de arraigo y condicionante de la memoria urbana merideña 1960-1980” En *Paisajes paralelos 1960-2000. Nueva visión de la naturaleza y de la historia*, editado por Beatriz Cáceres de Péfaur, 15-28. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes / Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano, 2009

---. “El espacio imaginario de Los Riberas y de las Fiestas Galantes. Correspondencias desde la historia, la imagen y el imaginario” En *Ciudades (in) ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, editado por Adolfo de Nordenflych y Darcie Doll, 50-63. Valparaíso: Puerto de Escape, 2009

---. “La imagen de Mérida en sus procesos de transformación: desde el imaginario urbano hasta la urbe concreta (1900-1980)” En *Geografía cultural. Panorámicas del paisaje*, editado por Rebeca Pérez Arriaga, 239-257. Madrid: Editorial Académica Española, 2012

---. “La construcción de un imaginario plástico y su vinculación con la historia cultural urbana. La Columna de Bolívar en Mérida-Venezuela” En *Tránsitos, apropiaciones y*

marginalidades del arte público en América Latina, editado por Marcela Drien, Teresa Espantoso, Carolina Vanegas, 115-128. Santiago de Chile: GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires, Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013

Gorelik, Adrián (1999) “Historia de la ciudad e historia intelectual” *Prismas. Revista de historia intelectual*, 3: 209-223.

---. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004

Picón Salas, Mariano. *Viaje al amanecer. Nieves de antaño*, Mérida, Edición de la Asamblea Legislativa, 1981

Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela, Caracas, Edición Oficial, Imprenta de “La Opinión”, 1842

Rossi, Aldo (1975) “La arquitectura análoga”. *2C Construcción de la ciudad*, Nro. 2: 8-11: 1975 Consultado abril 2007.

<https://issuu.com/faximil/docs/1975-2c-02/41>

---. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986