

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana

**Representación artística del imaginario letrado de la élite republicana
en Popayán a mediados del siglo XX.
Crítica cultural de la pintura “*Apoteosis de Popayán*”
de Efraim Martínez**

Felipe García Quintero

2003

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la Universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la institución.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones del derecho de autor, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial a terceros.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos patrimoniales de publicación de esta tesis, o de partes de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

FELIPE GARCÍA QUINTERO

Octubre 1 de 2003

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana

**Representación artística del imaginario letrado de la élite republicana
en Popayán a mediados del siglo XX.
Crítica cultural de la pintura “*Apoteosis de Popayán*”
de Efraim Martínez**

Felipe García Quintero

Tutor
Doctor Fernando Balseca Franco

Popayán, Colombia 2003

Abstract

Esta investigación es un caso de crítica cultural, desarrollado bajo los parámetros académicos de la interdisciplinariedad de las ciencias sociales (historia social y política, crítica literaria y de arte, antropología urbana, semiótica y comunicación), donde se observa cómo opera la estrategia que vincula la estética de la literatura y de la pintura, con el poder y la ideología de una clase dominante, en la sociedad tradicional de la ciudad colonial de Popayán, Colombia, durante la primera mitad del siglo XX; a fin de simbolizar su cosmos imaginario en representaciones artísticas —dos poemas y un óleo— dotadas de una legitimidad social inexpugnable a la hora de cuestionar su significado, que las ha convertido en la imagen de su identidad cultural.

Agradecimientos

El autor expresa su gratitud a la Universidad Andina Simón Bolívar que le otorgó una beca de estudios durante el período académico 2000-2001. Al cuerpo de profesores, propios y visitantes, que orientaron los cursos de formación, y de manera especial al Doctor Fernando Balseca Franco, por la asesoría académica, su amistad y el apoyo recibido como tutor, y a la Doctora Alicia Ortega, por orientar el curso “*Ciudad, Textualidad e Imaginarios Urbanos*”, referente teórico sin cuya guía no hubiera descubierto mi pasión académica por la ciudad, ese *impuro amor* del que habla el poeta Julián del Casal.

De igual manera, extiendo mi reconocimiento a la Biblioteca “Luis Ángel Arango” del Banco de la República de Bogotá y al servicio de préstamo interbibliotecario de la sede de la misma en Popayán; a la Biblioteca Pública Departamental “Rafael Maya” de Comfacaucá; a la Biblioteca de “El Carmen” de la Universidad del Cauca y al Archivo Central del Cauca, cuyos fondos bibliográficos consultados me fueron facilitados con diligencia, y me permitieron documentar mis intuiciones, especulaciones, conjeturas y demás formas del conocer poético.

Debo a la comunidad académica del Programa de Comunicación Social de la Universidad del Cauca la oportunidad de ofrecer mis servicios como profesor de las asignaturas “Comunicación y Ciudad” “Literatura urbana” y “Estética”, en cuyas clases perfilé el tema de la investigación como un ejercicio práctico de discusión, enriquecido siempre por el diálogo con los estudiantes. Al Doctor Luis Evelio Álvarez y al profesor Juan Carlos Pino Correa,

coordinadores académicos, debo la confianza de una amistad depositada en el compromiso intelectual.

Tabla de contenido

Presentación	11
Introducción	13
Reproducción de la pintura “ <i>Apoteosis de Popayán</i> ” de Efraim Martínez.	16
Capítulo I. La ciudad de Popayán. <i>Circunstancias sociales y políticas de su historia.</i>	17
I.1. La fundación española	17
I.2. La ciudad en el período colonial	19
I.3. Independencia y República	24
I.4. Dos Impresiones sobre el “aura” de la ciudad: <i>la dimensión estética y el nacimiento del mito “Popayán”</i>	29
Capítulo II. El pintor Efraim Martínez. <i>El repliegue de la modernidad artística y la afirmación de un arte tradicional como sistema de representación de un relato fundacional</i>	34
II.1. Formación artística y afirmación del arte académico como identidad de representación	34
II.2. La pintura “ <i>Apoteosis de Popayán</i> ” (1935-1955): <i>un relato de fundación del pasado como presente</i>	41
II.3. Martínez y Valencia: <i>En la sociedad del mutuo elogio y la ausencia de crítica</i>	46
Capítulo III. El poeta Guillermo Valencia. <i>Gramática y Poder</i>	50
III.1. El hombre y su obra	50
III.2. Gramática y poder	60
III.3. De la deificación al deicidio	64
III. 4. El autor y Popayán	67
Capítulo IV. Crítica cultural de la pintura “<i>Apoteosis de Popayán</i>”.	70

IV.1. Sentido de lo urbano en la representación artística	70
IV.2. Textualidad urbana: <i>del lenguaje poético a la imagen pictórica</i>	74
IV.3. Una ciudad y dos textos: <i>¿Doble lectura de Popayán?</i>	76
IV. 4. “ <i>Nostálgico pozo de olvido</i> ”	80
IV. 5. ¿Interpretación? o ¿Distorsión?	88
IV. 6. Estética, ideología y poder	91
Conclusiones	98
1. El mito “Popayán”: <i>la arcadía colonial</i>	98
2. La dimensión temporal de la ciudad: <i>triunfo de la tradición y ausencia de modernidad</i>	101
Referencias bibliográficas	103
Lista de Anexos	
I. <i>A Popayán</i> . Poema de Guillermo Valencia	111
II. <i>Alma Mater</i> . Poema de Guillermo Valencia	115
III. Explicación de la pintura “ <i>Apoteosis de Popayán</i> ”, por Efraim Martínez	120
IV. “ <i>Apoteosis de Popayán</i> ”. Descripción histórica, por José María Arboleda Llorente	122

a Frida, a Susana, a Socorro.

Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ella y en ellas. Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla

La tradición de la ruptura. Los hijos del limo, 1974.
Octavio Paz.

Presentación

“Representación artística del imaginario letrado de la élite republicana en Popayán a mediados del siglo XX. Crítica cultural de la pintura “Apoteosis de Popayán” de Efraim Martínez” es un trabajo académico, apoyado en los aportes investigativos de la historia local, regional y nacional de Colombia, para contextualizar una realidad social y política convulsiva y, por ende, compleja.

Con la historiografía de la literatura hispanoamericana se hace referencia al modernismo como la poética continental que por vez primera nos cohesiona en la unidad lingüística de una cultura propia, y cuyo universo de representación polémico, por la presencia de elementos exógenos, es la referencia esencial para definir, con el poder sugestivo de la letra, la identidad urbana de Popayán.

El campo de la crítica, en una tradición literaria como la de Colombia ejercida por los mismos escritores, es revisado para medir el movimiento oscilante entre la lisonja y el insulto, desde la recepción y valoración de la obra poética de Guillermo Valencia (1873-1943), el modernista más importante después de José Asunción Silva, y autor de dos poemas emblemáticos (*A Popayán* y *Alma Máter*) aquí comentados; cultor además de una estética cuya visión es crítica pero aristocratizante del mundo local, propia de la tradición parnasiana que lo sustenta, y máxime si además el autor supo ligar sus facultades artísticas de la poesía y la oratoria con la hegemonía política que ostentó como líder del partido conservador en el Cauca.

Las consideraciones estéticas sobre la escuela academicista de la pintura, desarrollada en Colombia a finales del siglo XIX y vigente hasta muy entrado el nuevo siglo, explican por qué el retrato fue el instrumento de prestigio social utilizado por la élite republicana para su legitimación. Fenómeno que cuenta aquí con un excepcional ejemplo en el óleo “*Apoteosis de Popayán*” (1935-1955) del maestro caucano Efraim Martínez, pintura objeto del análisis, cuando retrata al estamento social a punto de desaparecer, y cómo se logra perpetuar así la imagen de un mito. Además de identificar un estilo en el pintor, cuya formación es documentada, se cuestiona su comportamiento artístico servil frente al estamento social que lo reconoce, para anular lo que pudo haber sido el pensamiento crítico de un estilo propio.

Los anteriores elementos encuentran en la antropología urbana un nicho plural de reflexión académica (la filosofía de corte fenomenológico, la semiótica textual y la comunicación urbana), que piensa la cuestión de lo imaginario y lo simbólico como elaboración cultural, cuyo tejido discursivo permite ver en el signo escrito y en la imagen pictórica la medida de un pensamiento que comunica una visión del mundo segregado en jerarquías sociales, y donde la distribución desigual de la geometría urbana da cuenta a su vez del imaginario de una élite republicana, que cifró una realidad del pasado como identidad actual.

Introducción

El *corpus* de la investigación ofrece cuatro partes perfectamente delimitadas temáticamente y, a su vez, ligadas entre sí por el eje del problema: la representación artística del imaginario letrado de la élite republicana en Popayán a mediados del siglo XX.

Antecede a cualquier explicación temática, metodológica o conceptual la reproducción fotográfica de la pintura “*Apoteosis de Popayán*” de Efraim Martínez, mural al óleo consagrado como la imagen emblema de la ciudad. Este estudio aborda su universo desde categorías académicas, bien con la historia, la literatura o la pintura misma, pero sobretodo a partir de una relación de hechos sobre las circunstancias que propiciaron la invención de un mito llamado Popayán. Todo esto como un intento de aproximación crítica, que busca interpretar su significado y con ello argumentar un sentido evadido de la identidad cultural presente.

Se ofrece en la primera de estas partes una reseña documental de la ciudad, desde su fundación española en el siglo XVI hasta la edad republicana, y como referencia histórica algunos hechos sociales y políticos que la hicieron una arcadia colonial, cuna de una élite letrada, socialmente cultivada en los gustos aristócratas que le proporcionó la riqueza de una economía esclavista, que definió su identidad de clase en el amor al ocio y el lujo, y religiosamente sujeta a las buenas costumbres morales del cristianismo; en fin, toda una ideología cuya participación en las gestas independentista le trajo a Popayán tanto la ruina como la nostalgia del esplendor de su pasado. Esta situación ya no pudo ser revertida durante todo el siglo XX, cuando el

proyecto de Estado-nación en Colombia la desplazó como nodo administrativo, económico y político, y desmembró su territorio en pequeños departamentos, arbitrado ahora su destino por el poder central. La ciudad se redujo así a la ficción de su propia leyenda y confió en los poderes del pasado la leyenda de su subsistencia, todo a cambio de haber dado lo mejor de sus intelectuales y estrategias militares a una causa que la minó en su centro y la hizo creer en el mito de su gloria como fuente significativa de identidad cultural.

El repliegue de la modernidad artística y la afirmación de un arte tradicional como identidad de representación es el tema del Capítulo dos, en el cual se estudia la vida y obra del pintor Efraim Martínez, junto a la condición subordinada de su arte frente a la élite local.

El tercer capítulo versa sobre el poeta payanés Guillermo Valencia, miembro de la segunda generación del modernismo hispanoamericano, autor de dos poemas que definen el espíritu de la ciudad con rasgos identitarios particulares. Estos textos sirvieron al pintor Martínez de inspiración para componer y ejecutar su cuadro. Además de la semblanza tejida a la luz de los hechos políticos nacionales, en lo cual al poeta se lo tiene como protagonista, nos interesa determinar la relación entre gramática y poder, así como la visión que entrega de la ciudad por él cantada.

El capítulo cuarto, compendia y desarrolla las consideraciones previas sobre la ciudad, el poeta y el pintor, tanto como sus líneas de discusión allí enunciadas, para situar el análisis en el plano de la crítica cultural. Instrumento éste con el que se piensa el sentido de lo urbano en la representación artística, el procedimiento mediante el cual la textualidad urbana del lenguaje poético se torna en imagen pictórica y el resultado dual de ofrecer dos ciudades opuestas y

complementarias por la visión contenida en su ejecución, el estatuto estético y su diálogo con la ideología y el poder de la élite republicana, cuando la letra y la imagen son construcciones para situar el pasado como realidad actual.

Al contrario de su cometido, las conclusiones buscan abrir nuevos horizontes de reflexión.

La utilidad de los anexos (los dos poemas de Valencia, antes comentados, la explicación del pintor sobre su obra y la descripción histórica de la pintura) redundará en beneficio de ilustrar y documentar al lector, a quien estas páginas esperan.

“Apoteosis de Popayán” de Efraim Martínez

Capítulo Uno

LA CIUDAD DE POPAYÁN

Circunstancias sociales y políticas de su historia

1.1. La fundación española:

La ciudad de Popayán, capital del departamento del Cauca, Colombia, fue fundada el 13 de enero de 1537 por el teniente Juan de Ampudia, en cumplimiento de la orden expresa de Sebastián de Belalcázar¹ de establecerse en el territorio norte en camino a El Dorado —y que poco después se llamara la Gobernación de Popayán— como sede de sus dominios, en reconocimiento a sus derechos de conquista solicitados al Rey.

Afirma el historiador Jaime Arroyo (1955: 195. T. 1) que el sitio más apropiado para el futuro gobierno de Belalcázar fue el valle de Pubén, o de Popayán, como los españoles lo llamaron, dada la:

Situación central entre los dos ricos valles del Cauca y el Patía y entre la costa del Pacífico y las tierras que debían extenderse más allá de la cordillera que lo limita al oriente; la benignidad de su clima y su abundancia de mantenimientos, por ser las tierras circunvecinas propias para toda clase de

¹ En la **Historia de la Gobernación de Popayán** (Arroyo, 1955: 181. Tomo I), Flores de Ocáriz, en su *Mobiliario de la Nueva Granada*, registrando serie de los Gobernadores de Popayán, escribe al respecto: “D. Sebastián de Belalcázar tuvo comisión para la conquista de Popayán, por el Marqués D. Francisco Pizarro, gobernador del Perú, dada en la ciudad de los Reyes a 1 de noviembre de 1535, y en el de 1536 fundó la ciudad de Popayán; fue el primer gobernador de ella y después con título de Adelantado por el Rey”.

producciones y para la cría de toda especie de ganados, le parecieron cualidades inapreciables para su objeto.

La anterior versión ha sido motivo de discusiones históricas por la ubicación exacta de la fundación de la ciudad en el valle de Pubenza y del hecho mismo como tal². No obstante el documento histórico de fundación suscrito por Ampudia, reza:

[...] en el real nombre —de don Sebastián de Belalcázar— desde hoy sábado que se contaron trece días del año del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo [...] paso y traslado en este dicho día (el) asiento de Popayán (de dicha Villa de Ampudia que estaba en dicha provincia de Popayán fundada, a la cual en el dicho nombre desde ahora le nombro y le pongo que se llame Popayán [...] Mando que en el solar y sitio que do se funde haga edifique la iglesia mayor de esta ciudad, ponga por nombre Nuestra Señora del Reposo, porque ella sea ayuda a favor contra nuestros enemigos [...] (ACC, Sig. 8079, Col)³

Sobre el nombre “Popayán”, sostiene el historiador Diego Castrillón Arboleda (1998: 18) que parece tener origen en la lengua maya: el Mayatán, de la llamada Liga Mayapán, a la que pertenece el Quiché. Es posible —agrega— que haya surgido de algún indígena “tameme” yucateco venido a Popayán con el conquistador Juan de Ampudia, o de aquellos que también

² En una investigación inédita titulada “*La ruta y las acciones de los primeros conquistadores por el suroeste de Colombia, una apuntación necesaria*”, el profesor Gonzalo Buenahora Durán (1999: 14-16), discute la versión oficial de Arroyo sobre los hechos fundacionales de una Villa en Popayán a cargo de Ampudia y, especialmente, sobre los actos religiosos y civiles que refrendaron la fundación de la ciudad el 13 de enero y el 15 de agosto respectivos, al no constituirse en fundación española alguna, teniendo en cuenta que la exploración destinada a encontrar un lugar apto para la fundación de una ciudad no significaba orden de fundación sino de asiento donde llevar a cabo dicha misión. No obstante las capitulaciones expresaban la obligación de “fundar y poblar”. El debate fue sostenido primero por José María Arboleda y Demetrio García (Zuluaga, 2001a: 118, 121).

³ Este documento fue transcrito originalmente por el historiador José María Arboleda Llorente, que lo descubrió en el llamado Archivo de El Carnero, Popayán. La orden de edificar la iglesia mayor como acto ritual de fundación de la ciudad, obedece al proyecto evangelizador de la corona española, cuando se comprometió con el Papa Alejandro VI por la “cesión” que autorizó la conquista y colonia como expansión, tanto del imperio como de la doctrina cristiana.

acompañaron a Pedro de Alvarado en su expedición al Ecuador, utilizado como intérprete, y que fuera por éstos agregada la voz maya-quiché “*pop*”, que designa al gran señor como indicativo de jerarquía.

El 26 de junio de 1537, el Cabildo recién conformado recibió la Real Cédula firmada por su Majestad el Rey Carlos V, por medio de la cual concedía a Popayán el título de ciudad y su escudo de armas.

Proveniente de España, Belalcázar regresó a la región en 1541, ahora triunfal e investido con el título de Adelantado, Gobernador de Popayán y Capitán de una provincia⁴ de más de 670.000 kilómetros cuadrados, con jurisdicción desde Urabá hasta Quito, y del mar del sur al “país de la Canela”. Llegó acompañado de su familia y al mando de una expedición de colonos españoles, sacerdotes, doctrineros, indígenas yanaconas y de algunos esclavos africanos, con insumos alimenticios y herramientas de labranza. Belalcázar muere el 30 de abril de 1551 en Cartagena de Indias, cuando intentaba volver a España con el propósito de justificar su conducta ante el Rey por las decisiones tomadas en procura de mantener la gobernabilidad en una región asaltada constantemente tanto por los nativos, como a manos de los conquistadores Pascual de Andagoya y Pedro de Heredia, que intentaron desmembrar su territorio.

⁴ Integró los actuales departamentos de Chocó, Antioquia, Valle, Cauca, Nariño, viejo Caldas, Huila y la llanura amazónica.

1.2. La ciudad en el periodo colonial:

Popayán asumió el liderazgo de la comarca por razones administrativas emanadas de la Corona, cuya función urbana de foco civilizatorio como espacio de hispanización y cristianización, fue cuna de numerosas órdenes religiosas: Franciscanos, Agustinos, Dominicos, Jesuitas, y con éstos las monjas de la Encarnación, del Carmen y de San Camilo, que tuvieron aquí asiento y dominio en la formación espiritual y académica de las élites locales durante toda la época colonial (siglos XVI a XVIII)⁵, además, moldeando con su carácter conventual la arquitectura del sector histórico y entregando a la ciudad su espíritu letrado y ritual cuando establecieron las procesiones de la Semana Santa⁶ como la tradición religiosa, que por cerca de 450 años de existencia ha sido la más fuerte congregación cultural de la ciudad. Es así como en 1548 el primer Obispo Juan del Valle consagró la Diócesis de Popayán, y diez años después, en 1558, se realiza la primera procesión. Pero es antes, cuando el acto letrado de la fundación fue refrendado con el primer ritual católico del que se tuvo noticia, que la dimensión religiosa se convierte en relato de origen:

Acostumbraban los conquistadores de América autorizar la fundación de sus villas y ciudades con varias ceremonias civiles y religiosas, y Belalcázar designó para practicarlas el día 15 de agosto de 1537, en que la Iglesia recuerda la Asunción de la Virgen Santísima. Después de celebrada esta fiesta con la primera misa solemne que dijera en el humilde templo recientemente levantado, paseó Belalcázar, con toda la posible ostentación, el estandarte real por la plaza y principales calles de la futura ciudad, y declaró en voz alta que, como Teniente y por comisión del gobernador del

⁵ Hacia 1807 las comunidades religiosas asentadas en Popayán contaban con 11 templos, 5 conventos, 2 colegios, 2 hospitales y un hospicio cárcel (Zuluaga Valencia, 2002: 73).

⁶ Gustavo Wilches-Chaux (1999: 25) sostiene que las procesiones de Semana Santa en Popayán son el único fenómeno capaz de inspirar colectivamente sentidos de identidad, de pertenencia, de significado, de trascendencia, de continuidad y de propósito.

Perú, tomaba posesión de la comarca en nombre del rey de Castilla, el emperador Carlos V, y que desde ese día quedaba legítimamente fundada la ciudad de la Asunción de Popayán [...] (Arroyo, 1955: 204. T. 1).

El poderío económico de la región durante la colonia se debió específicamente a la explotación minera del oro⁷, cuando los encomenderos⁸ y sus indígenas de repartimiento comenzaron a explotar las minas de Almaguer, Guachicono, Puracé, Caloto, Timbiquí y Chocó. A la fuerza de trabajo capturada, pronto le fue sumada la mano de obra de población africana, traída en 1592 por autorización del Rey a solicitud de Francisco Auncibay.

Pese a las dificultades del transporte seguro del oro hacia España, se establecieron en Popayán las “Arcas Reales” para tasar el mineral. Lo que sumado a la construcción en 1626 de la vía alterna de Guanacas, como solución a la piratería de los caminos y para comunicar las zonas mineras, afianzó la ciudad en calidad de sede política colonial de la Gobernación, lo mismo

⁷ La producción de oro constituyó la mayor fuente de ingresos de la Real Hacienda durante la colonia. Ver al respecto los siguientes libros que estudian el fenómeno: **Oro, Sociedad y Economía. El sistema colonial en la Gobernación de Popayán. 1533-1733**, de la historiadora Zamira Díaz López (1994) y **La maldición de midas en una región del mundo colonial. Popayán 1730-1830**, del profesor Guido Barona Becerra.

Por su parte Arroyo (1955: 203. T. 1) afirma que Popayán fue “centro natural de extensas comarcas auríferas, asiento del gobierno civil y eclesiástico, morada que preferían por su buen clima los ricos mineros y hacendados del Chocó, de la costa y de los tres valles circunvecinos, punto obligado de tránsito para el comercio entre Cartagena y Lima, así como entre Quito y el Nuevo Reino, y lugar, en fin, a que concurría a educarse la juventud acomodada de toda la Gobernación”.

⁸ Sustentada en una tradición secular característica del feudalismo, la encomienda se impuso en América como un beneficio para los conquistadores y sus descendientes. Ésta fue una institución fundada en el sentido de superioridad, que consistió en el manejo de un grupo de indígenas repartidos a cada conquistador-colonizador para su incorporación a “la vida en policía”, es decir al sistema sociocultural hispánico cristiano, y obtener de éstos beneficios en diferentes trabajos como la agricultura, la minería y acciones bélicas, lo que produjo la pérdida de valores identitarios debido a la violencia cultural ejercida en las comunidades sometidas, al tiempo que fue el vehículo de un intercambio desigual por el cual se dio la hispanización de los nativos y la americanización de los hispanos (Díaz, 2001a: 134).

como centro mercantil del comercio exterior, y abastecedor de productos agrícolas de otras regiones.

La institución de la encomienda, mecanismo legitimado por el orden colonial para el enriquecimiento del imperio, a finales del siglo XVII sufrió una crisis en la zona a raíz del enfrentamiento de grupos de encomenderos con el Gobernador Jerónimo de La Vega y Valdés y su teniente gobernador José Diego de Velasco, debido a las sanciones impuestas por ocasionar maltrato en la población sometida que se vio severamente diezmada.

Señala Castrillón Arboleda (1998: 25) sin embargo que, por efecto de ventas y subastas de los cabildos⁹, los encomenderos se transformaron en poderosos estancieros¹⁰, dueños ahora de minas, ganados, esclavos, casa de hacienda y de ciudad, así como de toda suerte de productos de explotación como la quina, el oro y el añil. Las estancias¹¹, como ampliación de la frontera agrícola, resultan importantes cuando se piensa el ambiente natural de la ciudad y, especialmente, su significado para entender el carácter pastoril y bucólico de una arcadia de rasgos señoriales, aspecto que ha sido motivo tanto de recreaciones literarias como de la actual imagen turística con la cual se exhibe la ciudad.

⁹ Las encomiendas eran otorgadas por una o más vidas, al cabo de las cuales vacaban o fenecían. La Corona entonces las vendía en pública subasta o la Real Audiencia de Santa Fe las renovaba. Ver al respecto Castrillón (1986: 396-399).

¹⁰ El historiador Germán Colmenares (1979) estudia el fenómeno de la conformación de una sociedad de vasallaje, en el segundo tomo de su "Historia Económica y Social de Colombia", titulado: **Popayán: una sociedad esclavista. 1680-1800.**

¹¹ "Éstas surgieron en la transformación de la frontera militar en frontera agrícola y se caracterizaron por transformar el latifundio de frontera mediante la explotación rústica de grandes manadas de ganado cimarrón [...] en cuanto a especies vegetales las estancias explotaron principalmente la caña de azúcar para la obtención de mieles y la destilación de aguardientes" (Valencia Llano, 1994: 40).

La opulencia de los señores estancieros que sucedieron en el poder administrativo, político y económico a los encomenderos, y cuyos hijos formados en el Seminario Conciliar de la ciudad viajaban a Europa a completar su educación, manteniendo vivos los valores y prejuicios peninsulares de clase y raza, y donde algunos lograron enlaces matrimoniales con personas de la nobleza¹², ocupando así cargos en la Corte y designaciones en la administración colonial.

La concepción cultural adquirida y el estilo de vida ejercido por la élite, unido a la estructura socioeconómica basada en el sistema de explotación esclavista y amparada en las tradiciones del poder español cuando trasplantó los modelos de organización política de la ciudad, de la familia y las normas de vida cristiana —donde la ciudad fue la razón de ser de la vida social, política y civil— contribuyó a la conformación de una sociedad hidalga¹³ escindida y jerarquizada en dos repúblicas¹⁴, una de españoles y otra conformada por los pueblos de indios y de gentes mestizas o “de todos los colores” como fue llamado el mestizaje étnico. La distribución geométrica del trazado urbano en cuadrícula¹⁵, al modo del sistema damero que

¹² La distinción de Popayán no fue sólo riqueza material, sino social. Y el factor económico redundó en la configuración de una nueva clase. Fenómeno que el historiador Arroyo (1955: 203. T. 1) deja entrever: “Popayán contó siempre con abundantes recursos para sostener con desahogo a una población de siete a ocho mil habitantes, en la cual no ha habido lo que en otras poblaciones se llama populacho; y de su seno han emigrado cada año de doscientas cincuenta a trescientos hombres ya formados, que han ido a establecer hogar y familia en las demás ciudades del Cauca u otros países, y a ligarlas con su ciudad nativa por los vínculos de la sangre y el afecto”.

¹³ La explotación esclavista, dinamizada desde 1630 hasta 1800, junto a los “mercaderes de Popayán”, clase emergente sin prestigio social beneficiada por el comercio colonial, hizo que en la ciudad se fortalecieran los rasgos aristocráticos de una élite unida por los linajes, abolengos, títulos nobiliarios y apellidos castellanos que alimentaron el mito de la pureza racial y social.

¹⁴ Sobre las características del fenómeno en la Gobernación de Popayán, véase (Díaz, 2001: 125-151).

¹⁵ “El tránsito del régimen militar de conquista al régimen civil se instauraba por el proceso de fundación en el que se comprendían el señalamiento de términos de la ciudad, el repartimiento de

sitúa en el centro el poder y en las periferias anexas a las comunidades subalternas, introdujo en la sociedad las contradicciones propias de la reproducción de un estilo de vida basado en el lujo y el ocio, donde el temor al mestizaje sociocultural, que muy pronto empezó a permear las costumbres, fue el enemigo mortal de la ficción hidalga de una sociedad pura que obtenía la riqueza sin trabajar, utilizando la mano de obra de la población sometida. Por ello la asimilación mutua de valores, prácticas y conocimientos dio pie a un proceso de transculturación mediante el cual el grupo dominado afecta al dominador y lo cambia.

1. 3. Independencia y República:

El movimiento intelectual y militar que condujo la vanguardia del proceso emancipador en las guerras de independencia fue liderado por payaneses. Entre los primeros protagonistas figuran los próceres José María Grueso, periodista; el científico Francisco José de Caldas¹⁶; el jurista

tierras y solares y la elección de cabildo, alcaldes y ediles” (Zuluaga, 2001: 122). Al respecto señala Jaime Arroyo (1955: 202): “Una vez pacificada la tierra, se ocupó Belalcázar en regularizar la nueva población. Trazóla al pie de las colinas, en la falda que dejamos descrita, dándole la forma de un rectángulo dividido en manzanas o cuadrados separados por las calles anchas, de manera que el todo, presentaba el aspecto de un tablero de ajedrez. Destinó una de las manzanas centrales para plaza principal, y amojoneó las demás, subdividiéndolas en solares, de los cuales reservó uno para los que en lo sucesivo vinieran a avecindarse en el lugar y distribuyó los otros a los que quisieran hacerlo desde luego. Al propio tiempo que los agraciados fabricaban sus chozas, se levantaba también por orden de Belalcázar , una pobre capilla pajiza en el lado sur de la futura plaza, que fue el primer templo que tuvo en nuestra tierra el Dios verdadero”.

¹⁶ Significativo representante criollo de la ilustración en el Nuevo Reino de Granada, por los aportes científicos de investigaciones individuales que le fueran reconocidos al ser convocado como integrante de la Expedición Botánica que lideró José Celestino Mutis. Fue amigo intelectual de Alexander von Humboldt.

Camilo Torres¹⁷; los intelectuales Manuel y Miguel de Pombo; firmantes del acta de independencia, que se inició con la solidaridad de la Gobernación de Popayán en el levantamiento de 1809 en Quito y consolidada con los sucesos del 20 de julio de 1810 en Santa Fe (Castrillón, 1998: 29).

La ciudad aportó a esta causa, que derivó en el surgimiento de los estados nacionales en América, no sólo intelectuales mártires¹⁸, y fue también el escenario de confrontaciones armadas antes y después del proceso independentista (Zuluaga, 2001), circunstancias que afectaron su economía, tanto como la arquitectura, al ser lugar de abastecimiento, de habitación y de cuartel de las tropas. Entre 1812 y 1822 la ciudad fue ocupada 22 veces por los ejércitos patriotas y realistas¹⁹.

Sostiene la historiadora Zamira Díaz (2001b: 190) que hacia 1810 la sociedad de la Gobernación de Popayán presentó condiciones específicas que derivaron en la independencia y

¹⁷ El payanés Camilo Torres, autor del "*Memorial de Agravios*" de 1809, fue el ideólogo de la Revolución Granadina de 1810 y vocero del movimiento federalista para la conformación política de la primera república.

¹⁸ Las nuevas teorías políticas en la Ilustración, a partir del conocimiento en América de las obras filosóficas de Locke, Hobbes, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Smith, Diderot, Hume y Kant, encontraron eco en las ideas y actitudes de la generación criolla del Nuevo Reino de Granada, jóvenes nacidos entre 1760 y 1775, que hizo suya la defensa de las libertades y los derechos humanos. Esta generación de la primera República Granadina fue fusilada durante la campaña de la reconquista española de Pablo Morillo, conocida como el "régimen del terror", bajo el gobierno del último virrey español Juan Sámano (Ocampo, 1995: 149-233).

¹⁹ Los realistas o colonialistas eran partidarios de la defensa de la monarquía absolutista de España y del régimen colonial para América derivado de la reforma borbónica; que propició las protestas de reacción como el movimiento insurreccional de los comuneros de 1781, precursor del proceso de emancipación. Los patriotas o independentistas fueron partidarios de la soberanía de las colonias americanas con relación al poder peninsular. Esta división dio lugar más tarde a la conformación del bipartidismo de centralistas y federalistas y luego a los partidos políticos conservador y liberal del período republicano.

el establecimiento del sistema republicano. Agrega que mientras la región norte sustentaba su economía sobre la base de la esclavitud, la del sur la derivaba de la fuerza de trabajo de los indígenas asociados a sus pueblos. Las formas diversas de explotación de estos sectores socioeconómicos dieron lugar a relaciones sociales y a otros vínculos, sirviendo de sustento a los procesos políticos que llevaron a muchos hacendados esclavistas a los más altos cargos del gobierno de la República o, por el contrario, a subvertir el orden colonial de la monarquía apoyando la oposición.

El proyecto de formación de la República de Colombia, propósito político central del siglo XIX, debía sustentarse en el consenso de los neogranadinos, cimentado a su vez sobre supuestos ideales y compromisos de unidad nacional. La idea de nación —entonces en estado germinal, al igual que la identidad del sujeto criollo hispanoamericano²⁰— se entiende como el sentimiento de pertenencia a una colectividad, proceso cultural para lo que fue necesario inculcar en las personas, especialmente la población infantil, ideas y principios que formaran al nuevo ciudadano para crear en él una identidad republicana. Por ello la invención de símbolos²¹, mitos y leyendas vernáculos de una tradición en el orden político nuevo —la de la unidad nacional republicana— fue gestado desde un proyecto educativo ideológico que buscó así unir las aisladas y devastadas provincias con el centro excluyente, como en el periodo

²⁰ La problemática identitaria es uno de los grandes tópicos del pensamiento latinoamericano. Este concepto se vincula estrechamente a la idea de igualdad, tanto como a la noción de sujeto autónomo que fuera implementada por la cosmovisión liberal. Al respecto ver el artículo de Hugo E. Biagini (2002: 37-44). El fenómeno de la constitución del sujeto social hispanoamericano en la literatura del periodo colonial y republicano es estudiado por Mabel Moraña en su libro **Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco** (1998).

²¹ Se retomaron los emblemas de la revolución independentista como el gorro frigio y el árbol de la libertad que representan la conquista de derechos frente al yugo español. El actual escudo de Colombia incorpora el gorro frigio de color rojo, como testimonio del sacrificio humano que costó la “independencia”.

colonial, para buscar la cohesión política de una sociedad igualmente escindida por los prejuicios raciales y jerarquizada en estratos económicos donde la participación política se redujo aún más.

Hacer realidad el nuevo modelo político implicó crear sentido de identidad, de pertenencia y de compromiso nacional inexistentes al momento, puesto que “la preocupación por establecer la mismidad americana dentro de parámetros semejantes comienza a bosquejarse con las revoluciones de la independencia y los movimientos insurreccionales que las precedieron” (Biagini, 2002: 37). Una manera de lograrlo fue mediante el culto al pasado reciente y a sus protagonistas (Díaz, 2001b: 199). No obstante, la dificultad radicó en ver en el pretérito de los hechos, donde el mito se funda, el significado perdido de la lucha: la abolición del sistema colonial, cuyo modelo político era execrable, mas no la estructura social que se enquistó y pervivió²² en la república como estado normal y legítimo de exclusión social y política.

Dicho mecanismo de representación postuló una idea antigua de nación, cuando ésta es una novedad en la historia (Barona, 2001: 237). De igual modo, lo que perduró de la nación como el sentimiento de pertenencia a una colectividad fue su efecto imaginario de adhesión a un territorio sin unidad y a unas prácticas culturales heterogéneas, así como la pretensión de adscribirse a una sola lengua y una religión única y exclusiva, junto a los demás símbolos de identificación colectivos.

²² El memorable diagnóstico que formulara Martí en 1891, sobre la identidad latinoamericana y los problemas de gobernabilidad, es claro: “La colonia continuó viviendo en la república” (1994: 93). Por su parte José Luis Romero (1988: 517) lo expresa así: “La realidad era el mundo viejo; las gentes que seguían viviendo, después del sagrado juramento revolucionario, exactamente como la víspera”.

La historia ha demostrado cómo los desarrollos particulares regionales dejaron entrever que la instauración de la República se convirtió en un mito y que ese mito se llamó nación, con sus promesas de libertad, igualdad, autonomía, y con la invención del ciudadano como idea progresista de obtención de derechos (Díaz, 2001b: 199). Por su parte el historiador Guido Barona (2001: 237) sostiene que “unidad y exclusión fueron las parejas indisolubles que dieron sentido histórico y político a la nación”. Los símbolos de ese mito son los mártires de la independencia, creadores de la patria, como el libertador Simón Bolívar a nivel andino, y Torres y Caldas para el medio nacional y local de Popayán. Aspecto fielmente traspuesto a las representaciones artísticas de los poemas “*A Popayán*” y “*Alma Máter*” de Guillermo Valencia, y a la pintura “*Apoteosis de Popayán*”. Textualidades urbanas que ilustran el carácter épico y trágico de los próceres, al rendir honor a esa dimensión de mito y leyenda de la patria como significante cultural de la identidad contemporánea, y en respuesta de un presente decadente.

Las representaciones artísticas tuvieron en la imagen del prócer el arquetipo más sólido de la identidad republicana, al lado de los emblemas sociales del escudo, el himno y la constitución nacional, cuyo significado hoy está en crisis, cuando la identidad cultural adolece de correlatos estatales y de unidad territorial (Biagini, 2002: 38). El gesto épico de las luchas, el valor del sacrificio y la tragedia son las formas adoptadas por el imaginario republicano para legitimar, por medio de la representación artística (los dos poemas de Valencia y la pintura de Martínez), la hegemonía política de su poder, que se apoyó así en la dimensión simbólica, la de más fuerte cohesión social por calar en el inconsciente individual y colectivo de las prácticas cotidianas, para hacer del nuevo sistema la encarnación del viejo modelo, y mantener la cosas en el estado de marginación antes mencionado.

El fenómeno de una “comunidad imaginada” que surgió como forma de representación de una colectividad cuyos miembros no se conocían y nunca podrían conocerse, tal y como lo afirma Benedict Anderson (1991: 23), fue emprendido por las élites regionales y locales, cuando las familias de Popayán que ostentaban el poder económico y político, intentaron extender a toda la sociedad nacional los valores propios de clase heredados del régimen colonial, los comportamientos hidalgos de la riqueza sin esfuerzo, los gustos aristócratas y las ideas de la patria republicana, en relatos míticos. Con este mecanismo pronto se reafirmó la hegemonía social de las élites letradas de Popayán. Prueba de ello fue llevar a la presidencia de la República a sus hijos durante las primeras décadas del siglo XIX. El monopolio militar en el poder lo inaugura José María Obando como vice-presidente de la Nueva Granada en 1832, quien asumiría la Presidencia en 1853; Tomás Cipriano de Mosquera de 1845 a 1849, y su sucesor José Hilario López. La élite caucana estuvo conformada por altos funcionarios de Estado, jerarcas religiosos, caudillos militares, juristas, científicos e intelectuales.

1. 4. Dos impresiones sobre el “aura” de la ciudad: *la dimensión estética y el nacimiento del mito “Popayán”*

Frente a una realidad sociopolítica tan afectada por los conflictos armados durante el periodo de transición del régimen colonial al republicano²³, donde se cuentan sucesivas guerras civiles de disputa fratricida por el sistema de gobierno y del poder, se opuso, de manera significativa y

²³ Sin contar con el agravio colonial de la esclavitud y la servidumbre señorial que escindiera la sociedad en sus prácticas cotidianas y moldeara el imaginario con el tatuaje hidalgo y aristócrata como único sistema de valores.

permanente, la dimensión estética de la ciudad de Popayán tanto como signo de identidad cultural como de prestigio social.

Desde los primeros relatos de los cronistas el aura geográfica de la región explorada se impuso como augurio de grandeza y elección de poder. Aspecto ya mencionado, cuando los conquistadores Ampudia y Belalcázar la designaran como sede para sus dominios en reclamo ante el Rey por los derechos de conquista.

De igual manera, la poesía es el discurso de representación que junto a la historia ha consagrado páginas a la descripción del paisaje y sus bondades naturales, como también al carácter estético de la simetría de su configuración urbana. Todo esto como respuesta a una crisis encubierta, cuando por ejemplo leemos de Jaime Arroyo (1955: 204. T. 1) el siguiente fragmento:

[Popayán] es pequeña en su extensión; sus edificios nada ofrecen de extraordinario en su construcción ni de costoso en su ornato; pero el plan y forma de la ciudad en general, la disposición y altura de sus edificios particulares, la elegancia y solidez de sus templos, la elevación de sus torres y la anchura de sus calles, le dan cierto aire de nobleza y el aspecto de capital. De donde quiera que se la mire, es hermosa y tiene algo de imponente: hoy mismo, a pesar de su postración, de los desastres que ha experimentado y de la miseria que la aflige, conserva como reina destronada su fondo de dignidad y de grandeza.

Este intelectual decimonónico redacta su libro **Historia de la Gobernación de Popayán** de 1860 a 1863²⁴. Resulta de interés la mención cronológica, puesto que desde entonces la

²⁴ La obra fue publicada sólo en 1907, con notas de Antonio Olano y Miguel Arroyo Diez. La segunda edición realizada en 1955, por el Ministerio de Educación Nacional, fue enriquecida con anotaciones de actualidad histórica por Miguel Antonio Arroyo.

dimensión estética de Popayán es el aura que la protege de la realidad como consuelo, al fundar el mito de su pasado, que acaso sea un discurso de encubrimiento de las tensiones sociales y el enmascaramiento de sus problemas y conflictos, ocultos en los signos que la exaltan.

Arroyo nos dice que la Popayán de entonces es bella, y al celebrar su dignidad luego de la caída en bancarrota económica y política que la pauperizó, brota de la apariencia estética la conciencia de una sociedad en crisis, cuando empieza a resentirse de la depresión social producida por las guerras de independencia y los conflictos civiles que redujeron la actividad comercial, tan próspera durante la hegemonía de los tres siglos coloniales²⁵, a una ficción de añoranza del pasado glorioso. Es aquí donde el mito “Popayán” tiene lugar como memoria de un pasado opulento que la ha convertido en la arcadia colonial, cuya edad dorada²⁶ es el relato de una identidad deificada en su leyenda, donde el presente se significa sólo a través de la evocación del pasado.

Pronto la “paz virgiliana, misionera y feudal de la Colonia” (García Prada, 1959: 17) cambió irremisiblemente debido a las transformaciones de las dinámicas económicas de producción, que junto al giro político, hizo del Cauca una región pauperizada sin lograr al cabo salir de la crisis durante el resto del siglo XIX, situación que se agudizó a comienzos del XX con la desmembración de la joven República en provincias aisladas, cuando fue desplazada como centro administrativo y mercantil.

²⁵ “Popayán se proyecta durante el siglo XVIII como la ciudad más rica del Nuevo Reino, asiento de los esclavistas del Chocó, Barbaocoas y de los grandes terratenientes del Cauca” (Kalmanovitz, 1985: 55).

²⁶ “El tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre los hombres y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro” (Octavio Paz, 1974: 18).

Por ello, la respuesta frente a esa realidad crítica fue de tipo simbólico, al representar con la leyenda el imaginario de la gloria perdida, y vuelto presente en los signos que la encarnan como relato de fundación, se dota de significación textual al pasado, tal y como ocurre en los poemas “*A Popayán*” y “*Alma Máter*” de Guillermo Valencia y en la pintura “*Apoteosis de Popayán*” de Efraim Martínez, que los traduce a su modo en imágenes poéticas y visuales para un presente hecho de perpetuo pasado.

El proyecto de celebrar el cuarto centenario de Popayán en 1936, mediante la creación de un cuadro conmemorativo, hizo de la representación artística de la ciudad —a partir de los poemas de Valencia dedicados a Popayán— un discurso cultural programático de las ideas republicanas de nación, en donde los tres criterios o características que permitían a un pueblo ser clasificado como tal fueron, según sostiene el historiador Barona (2001: 240), articular la asociación histórica de la comunidad con un Estado dotado de un pasado largo y, a su vez, reciente. El segundo criterio, añade el autor, comprometía tradiciones vernáculas de lengua, escritura, literatura y administración, en manos de una élite. La tercera característica, concluye, era su probada capacidad de conquistar territorios. Cada una de estos requisitos se advierten en la pintura “*A Popayán*” como encarnación del ideal republicano de forjar una identidad basada en los principios y valores del imaginario letrado de la élite republicana, cuando idealiza el pasado colonial, republicano y contemporáneo en la deificación de sus prohombres.

Un ejemplo contemporáneo de la fascinación estética que produce el aura de la ciudad es ofrecido por Jaime Duarte French (1973: 18), apologista del poeta Guillermo Valencia, cuando anota:

Trazada con regularidad, da la sensación de un tablero de ajedrez. Las calles amplias, rectas, bien pavimentadas, de nombres extravagantes, conservados religiosamente de generación en generación, como un tradicional legado: calle de la Pamba, del Mascarón, del Cacho, del Altozano, etc. Las calles legendarias, suspiran por un tiempo ido. Las casas de construcción española son amplias, sólidas, hechas sin economizar espacio ni dinero. Un amplio zaguán. Corredores claustrados. Al pie de las columnas nacen las enredaderas y crecen estrechándose nerviosamente. En el jardín, eclosión de rosas, reventar de claveles y geranios rojos y geranios blancos y azucenas, jazmines y en toda la casa un olor permanente de primavera. Un patio con su alberca, con su chorro donde el agua cristalina murmura sin descanso, tercamente, una canción que se insinúa como un beleño litúrgico a calmar las íntimas nostalgias. En la calma de la ciudad un timbre aristocrático afirma sus ejecutorias sin segundo. Un sello señorial, no desmentido nunca, proclama su estirpe de pura cepa castellana. Es una rancia ciudad española, un pedazo de España en las tierras de América”. (*el subrayado es nuestro*).

Sólo que este testimonio lírico está contaminado del afecto perverso por el pasado, y su literaturización es un homenaje a la nostalgia de un tiempo ausente, encarnado más en la pérdida que festeja lo ido como identidad del presente. De otro lado, la impronta del colonialismo con la hispanización de su arquitectura se traduce también en un modo de vida y visión de mundo excluyentes de lo propio.

“Su medio ambiente se distingue por la actitud estética ante los hechos. A muchos de sus altos valores los ha asistido la pobreza. Esta circunstancia externa no tiene capacidad de decisión, porque la fuerza idealista es la que impulsa la vida de los seres de Popayán, la culta”, escribe el intelectual y político Otto Morales Benítez (2000: 30). La nueva cita sirve para refrendar la afirmación del “aura” estética de Popayán como dimensión que disuelve la tensión social al no ser lenguaje de representación de los conflictos culturales, y por el contrario afirma una identidad basada en los valores peninsulares del honor, el ideal y especialmente la hidalguía

como sistema de vida sin esfuerzo, ocioso y contemplativo de los símbolos hispánicos de refinación, clase y buen gusto.

Estos aspectos: el encubrimiento de la realidad en el pasado evocado y el presente en la estética arquitectónica y el aura natural de su geografía, es el modo de enmascarar el conflicto e invisibilizar las tensiones sociales ausentes en la representación de Popayán, bien por medio del discurso artístico de la poesía o de la pintura. La sujeción idílica del pasado sumado a la deificación de sus próceres independentistas, como referentes significantes de la identidad cultural del presente, son las líneas de discusión que vertebran el análisis ofrecido en los siguientes capítulos, y de manera particular en el último.

Capítulo Dos

EL PINTOR EFRAIM MARTÍNEZ

El repliegue de la modernidad artística y la afirmación de un arte tradicional como sistema de representación de un relato fundacional

II. 1. Formación artística y afirmación del arte académico como identidad de representación:

Efraim Martínez retrató una clase social, su tiempo y su escenario a punto de desvanecerse. Los valores y símbolos que habían servido para afirmar el sentido de nacionalidad de la República ya en desuso y devaluados, son retomados por él al representar el imaginario letrado de una élite local. Su mayor legado artístico, el óleo “*Apoteosis de Popayán*” (1935-1955) da cuenta de ello.

Había nacido en Popayán el 7 de diciembre de 1898. Fue el octavo hijo de María Josefa Zambrano y Astorquiza, natural de Quito, y Ángel Custodio Martínez, un artista peruano actor de circo, quien raptó a su novia y al huir de una posible retaliación familiar se radicaron en Popayán. Muy pronto, en la escuela de San Camilo, Efraim Martínez demostró sus aptitudes y pasión por el dibujo. Sus estudios los inició en 1915 en la Escuela de Pintura anexa a la Universidad del Cauca dirigida por el maestro madrileño Emilio Porcet Martín²⁷. Y de 1919 a

²⁷ Sobre éste, afirma Guillermo Valencia (1931: 10): “Parece que don Emilio no era un pintor mediano siquiera, ya que en su patria sólo había dibujado carteles de toros [...] Sin embargo tenía

1921 con Coriolano Leudo²⁸, pintor bogotano de los más destacados academicistas del período. Uno de sus primeros cuadros fue el retrato a un embolador de apellido Astudillo, realizado en 1918, cuenta Álvaro Pío Valencia (1986: 13), hijo del poeta. “El dibujo era su arma preferida, era un arma sobrenatural”, sostiene su biógrafo Harold J. Martínez (1986: 21). Así lo expresó el mismo pintor en febrero de 1925, cuando estudiaba en Madrid con el maestro Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado:

Mis compañeros me han reconocido como el primer alumno de la clase [...] el dibujo será siempre mi salvación, cosa que aquí descuidan mucho los pintores. El triunfo sobre mis compañeros lo obtuve de una manera rotunda pintando una gitana que fue la desesperación de todos [...] (Martínez, 1986: 21-22).

Antes de su viaje a Europa como estudiante becado por el departamento del Cauca se traslada a Bogotá para continuar su formación académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde tuvo por maestros a Francisco A. Cano, Eugenio Cerda y Roberto Pizano, exponentes de la escuela clásica en Colombia. Fue Germán Arciniegas el que saludó la llegada del joven pintor a la capital en 1923 con una nota de prensa, donde identifica el rasgo predominante de su estética apenas en formación, pero que lo marcaría desde entonces: el repliegue a los fueros tradicionales como fundación de la creación artística y la distancia consecuente del arte moderno, al observar que:

grandes dotes de crítico, sabía estimular a sus alumnos [...] les hacía ver y comparar reproducciones de las mejores obras”.

²⁷ “Leudo abrió a sus discípulos nuevos horizontes. Habitados a dibujar superficialmente y calcar muestras, hízoles ejercitarse incesante y porfiadamente copiando al natural” (Valencia, 1931: 11).

²⁸ “Leudo abrió a sus discípulos nuevos horizontes. Habitados a dibujar superficialmente y calcar muestras, hízoles ejercitarse incesante y porfiadamente copiando al natural” (Valencia, 1931: 11).

“si su inquietud no lo ha traído al campo vastísimo y emocionado de la pintura moderna, en cambio ha repasado a conciencia la obra de los viejos maestros y parece un joven discípulo de la escuela de Murillo y de Velásquez [...]” (Martínez, 1986: 27).

Un poco antes de la anterior nota, Gregorio Castañeda Aragón (1986: 30) señala otro rasgo formal de dominio técnico del pintor, al escribir para el periódico *El Tiempo* del 27 de febrero de 1923 que: “además de su fuerte racialidad, que nos muestra como un espontáneo —en lo trascendental de esta palabra— es la del preciso manejo del color. Que fuera él un derrochador de la luz que han visto sus ojos [...]”

Tenemos en su estilo estético la técnica precoz del retrato como eje estructurante con el que sostendrá el andamiaje de su proyecto artístico mayor “*Apoteosis de Popayán*”, junto al dominio del color y la luz perfeccionado por medio del contacto con los maestros españoles que imita²⁹, características éstas de un pintor clásico: el más cabal de los académicos de la pintura colombiana de las primeras décadas del siglo XX, lo convierten en el maestro por excelencia de la ciudad.

El período más importante de su formación como artista ocurre en España durante tres años (1924-1926), cuando perfecciona el talento cultivado con la técnica del dibujo. Lo impresionan los maestros españoles Velásquez, Goya, el Greco. De los pintores renacentistas admiró a Leonardo Da Vinci, por la perfección formal del plan de la obra artística. Al respecto de esta vocación temprana comenta Álvaro Pío Valencia (1986: 14), cuando ya adelantaba su obra más

²⁹ Realiza copias de “*La virgen de las angustias*” y “*Autorretrato*” de Antonio Van Dick (1599-1641), “*Los Borrachos*”, “*El Dios Marte*” y un fragmento de “*Las Meninas*” de Diego Velásquez (1599-1660).

emblemática: “Le vimos planificar el cuadro de “*El canto a Popayán*”³⁰, y sus primeros trazos fueron geométricos para colocar las figuras de acuerdo con su actuación dentro del gran escenario histórico de la ciudad”. A continuación agrega:

Jugaba con el color, su mano corría vigorosa y libre sobre el lienzo creando figuras; era casi una acción mimética la que presenciaba cuando ese hombre extraordinario, mirando de reojo el lienzo, lanzaba sobre él, el ataque de su pulso vigoroso y de ese fondo blanco, inexpresivo, iba surgiendo la vida, llena de expresión, de proyecciones en el presente, en el pasado y en el futuro. [...] se concentraba profundamente, miraba alrededor; el paisaje influyó sobre su mentalidad estética, esa lógica dialéctica del paisaje de Popayán [...] Nadie captó las variaciones atmosféricas, y así lo vemos en el fondo de sus cuadros. En el juego de las nubes, esa transparencia dorada cuando trataba de interponer, en la perspectiva de las figuras humanas frente al sol poniente, sólo lo hemos visto en las pinturas de él (en Martínez, 1986: 14).

Al volver sobre la recepción inicial de la pintura de Martínez, desde la dimensión técnica del dibujo y el retrato, el equilibrio de luz y color hace notorio el grado de maestría adquirido en los primeros cuadros costumbristas de temas bucólicos, en los que recrea la geografía natural y humana de Popayán (paisajes, rostros de campesinos e imágenes de ámbitos rurales) mediante el poder mimético de sus composiciones de un tono realista tropical. Tendencia que luego decantaría conservando la mimesis reproductiva del retrato ya consolidado en “*Apoteosis de Popayán*”; aspecto sobre el cual nos detendremos en el último capítulo, para formular algunas reflexiones que indagan por el sentido del academicismo como discurso estético al servicio de

³⁰ Desde su origen mismo, el título del poema ha variado en múltiples versiones, siendo la más común el de “*Canto a Popayán*”, denominación hecha incluso por el mismo pintor en la explicación textual de su obra, o la homónima de llamar al poema “*Apoteosis a Popayán*”. Conforme la edición impresa de las obras poéticas completas de Guillermo Valencia realizadas por la casa Aguilar de Madrid en 1948, el poema se intitula “*A Popayán*”, publicación que tuvo como referencia la londinense de **Ritos** en 1914, cuya edición ampliada en obra poética original y traducida, incorpora este poema.

una intención política de la élite letrada de Popayán, cuando configura el sentido de la identidad cultural en su representación pictórica.

Martínez regresa de España a finales de 1926. Dicha experiencia redundó a favor de la formación clásica cultivada durante su primera etapa formativa en Colombia bajo el magisterio de Coriolano Leudo. Aunque en Madrid fue celebrado como alumno adelantado, no logró nunca un lugar destacado en calidad de autor, puesto que el reconocimiento al pintor con voluntad de estilo propio fue anunciado siempre en términos de pronóstico, con los mejores augurios a su favor en virtud de las condiciones que lo convirtieron en una seria promesa del arte.

Su figuración en la historia de la pintura colombiana es hoy relegada a un caso más del academicismo del siglo XIX, ejemplo ilustre de anacronismo vigente para la época de aislamiento cultural que vivió el país³¹, y no como un artista moderno, cuya madurez estética irrumpe en pleno auge vanguardista internacional y penetra hasta la primera mitad del siglo XX. No demuestra faceta distinta de la descubierta en la etapa de formación como dibujante y retratista, ni representa algún gesto de ruptura frente a esa tradición que lo ha hecho un

³¹ El anacronismo de la pintura en Colombia encuentra en la literatura un caso similar, al considerar que la poesía del período no estableció un diálogo creativo con las tendencias poéticas de la modernidad contemporánea, como fue la vanguardia internacional –bajo la sombra tutelar del surrealismo francés– incorporada en América con los ismos latinoamericanos. Excepciones al respecto son los poetas León de Greiff (1895-1976) y Luis Vidales (1900-1990), incluidos en la más reciente antología temática (Grünfeld, 1995: 257-270, 271-280), aunque en el primero predominen los rezagos modernistas y la riqueza rítmica del lenguaje sea un modo sugestivo de la retórica, y en el segundo, la expresión contiene algo del humor que caracterizó el coloquialismo y la actitud irónica nacida al interior del modernismo en autores como Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones o Ramón López Velarde. Lo que hace concluir que en Colombia no hubo vanguardia plena, sino apenas visos, esbozos, insinuaciones poco definitorias. Esto es comprensible cuando se advierte la hegemonía de Guillermo Valencia durante el período, como canon que reguló el comportamiento poético. (Ver al respecto: García, 1999: 10-14).

emblema, puesto que no contiene una visión crítica del mundo, sino su deificación. Este aspecto es ahora sometido a una fuerte discusión que cuestiona el servilismo del autor en procura de los favores de un estamento social de poder³², y cuya autonomía artística se mantuvo relegada a sus dictados, en detrimento de la obra propia del pintor moderno que todos esperaban pero que no llegó a ser, puesto que su voluntad no rompió los vínculos atávicos con la academia.

La marginación voluntaria tomada frente al arte moderno, entendida como la ausencia de este espíritu en su obra, igual en la técnica como en su visión de mundo; fenómeno que no es fácil de entender justo cuando la época que vive en España coincide con la irrupción y pronta expansión del arte de vanguardia, y cuyo contacto era inevitable, pero especialmente cuando tiene la oportunidad de regresar a Europa (visita Francia, Italia y Bélgica de 1929 a 1930, gozando de sendas becas oficiales del estado) y lo que trae a Colombia —desde su primer viaje incorporado como aporte— es la afirmación de la tradición más clásica, lo menos indicado para una pintura requerida de rupturas y renovación. Un ejemplo claro de ello es la galería de 75 retratos de rectores que pintó por encargo³³ de la Universidad del Cauca, con motivo del centenario de su fundación en 1927, hoy expuestos en el Salón de los Fundadores del Claustro de Santo Domingo. Labor ésta que repite en Cali en 1935 con una serie de 35 retratos para el

³² El crítico Miguel González establece los más duros juicios que son retomados en el capítulo cuatro de esta investigación.

³³ Otras obras suyas del periodo donde se convierte en el retratista oficial como “pintor de la corte” en Popayán, son: El retrato de Guillermo Valencia en su hacienda Belalcázar; el de los doctores Joaquín Rebolledo, Ignacio Muñoz, Adriano Muñoz, Rafael Tello, Efraim de J. Navia; y el beato Toribio Maya. *Virtud exaltada por Valencia* (1931: 16) de la siguiente manera: “En unos cuantos centímetros de tela capta la visión del mundo geórgico, con sus atributos propios, que relleva y traduce la modalidad espiritual del retratado”.

Colegio Santa Librada y la decoración³⁴ del *foyer* del teatro Municipal “Jorge Isaacs”, con dos trípticos, uno alusivo a **María**, la célebre novela romántica y tres cuadros titulados “*Tapices Tropicales*”.

La naturaleza conservadora del pintor payanés, vuelta ya poética, y su relación con la modernidad artística como visión crítica del mundo, establecen una distancia radical. Una situación poco comprensible si se advierte que en la visión sobre Popayán el joven Martínez adopta una actitud crítica. Entonces volvemos a preguntar cómo fue esto olvidado, si luego eligió los personajes, trazó la proyección geométrica estratificada y dispuso así la jerarquía social urbana de su gigantesco óleo, dado que desde España había escrito apreciaciones como las siguientes, en 1924: “[...] Lo que pasa es que tanto tú [Ángel Bredio, su hermano] como mis paisanos, juzgáis las cosas a lo Popayán, es decir, de una manera estrecha [...]”. En otra carta del mismo período español sostiene: “[...] cuando recuerdo la gente de allá y la comparo con ésta, no sé qué es lo que siento, si tristeza o rabia y quisiera no volver [...]”⁴. Pero donde tal vez se hace evidente la conciencia crítica de la identidad cultural es cuando afirma: “[...] Nosotros los de Popayán tenemos mucha semejanza con ellos [los españoles] en aquello de la indolencia y despreocupamiento, y en aquello de vivir de las glorias pasadas sin pensar en el porvenir [...]” (Martínez, 1986: 35, 40).

Consideramos que la afirmación del estilo académico frente a la negación establecida con el arte moderno, hace de Martínez un pintor tradicional, anacrónico y, por ende, relegado al siglo XIX, cuya obra reviste sólo un valor documental histórico. Tampoco la visión crítica

³⁴ Las obras fueron inauguradas el 25 de julio de 1936, con motivo del IV Centenario de la fundación de Cali. Trabajo que le mereció ser condecorado con la medalla de Honor a las Artes.

manifiesta en sus cartas de juventud encarnó en una actitud de ruptura con respecto de la ciudad y su realidad, para entonces ya marchita por la decadencia colonial, pero engolada de lo que él mismo llamó “las glorias pasadas”.

Sin embargo, esta doble situación contradictoria e incomprensible: vivir al margen de la vanguardia artística, cuando su etapa formativa transcurre en Europa, para redundar en un tradicionalismo estético sin vigencia histórica, y experimentar un sentido crítico de Popayán y luego hacer la deificación de la ciudad sin tensión alguna, sólo se explica con la sujeción del artista a su medio, bajo las leyes del poder de un estamento social como fue el imaginario letrado de la élite republicana.

II. 2. La pintura “Apoteosis a Popayán” (1935-1955): un relato de fundación del pasado como presente

De 1935 data el inicio de la composición de “*Apoteosis a Popayán*”, de Efraim Martínez, obra realizada por encargo de la Asamblea Departamental del Cauca, con motivo de la celebración del cuatricentenario de la fundación española de la ciudad. Durante 6 años consecutivos trabaja en su ejecución y después, en forma intermitente pero constante, hasta 1955, seis meses antes de su muerte³⁵. El mural al óleo se encuentra en la pared principal del Paraninfo “Francisco José de Caldas” de la Universidad del Cauca, atendiendo así la disposición mediante la cual la

³⁵ Por esta obra, entonces inconclusa, le fue otorgada en 1939 la Cruz de Boyacá de manos del Presidente Eduardo Santos, máxima distinción del gobierno colombiano. Y en 1950 la Universidad del Cauca lo consagra con el título de Doctor “Honoris Causa” en Pintura.

obra se destinaba como reconocimiento del Departamento a la institución educativa más importante del suroccidente del país, por la formación en sus aulas de muchos de los payanes que lograron la Presidencia durante el periodo republicano.

Por la descripción que realiza Martínez de su obra (ver anexo III), los 60 personajes históricos y míticos retratados³⁶ simbolizan, según la ubicación espacial de la geometría en la composición y la orientación cronológica de izquierda a derecha, una de las cuatro edades puestas en escena como narración histórica: pre-conquista, conquista, colonia y república. Y en la jerarquía que establece la proxemia de cada figura con respecto de las demás, resultado del trazo de la

³⁶ De izquierda a derecha del espectador: En la cima y junto al roble, la figura espectral de don Quijote; en proxemia descendente la alegoría femenina del clima de la región; también sentada y con el cetro en la mano, la personificación de Popayán, y junto a ésta, la de la poesía; en el mismo escaño, pero de piedra, un grupo de 3 aborígenes; más cerca del espectador 4 preladados y a su espalda las figuras de Camilo Torres y Francisco José de Caldas en postura de sacrificio; un poco más al fondo la figura ecuestre de Belalcázar, y entre éste y los mártires payaneses de la independencia, un grupo de madres con sus hijos; viene ahora la figura viril del colono mestizo y a continuación el grupo “de la conquista, integrado por figuras representativas de las razas —la vencedora y las vencidas—”, tal y como lo escribe el pintor.

A partir de este fragmento-escena, sucede el periodo colonial con sus prácticas, roles y representantes: la evangelización en el misionero; el poder civil español en el regente y su compañera ricamente vestidos; el lujo y el ocio en el hidalgo de capa y en sus descendientes americanos, los cuatro hermanos Mosquera, la hegemonía social de un linaje; con los 3 esclavos africanos que festejan y tributan la libertad pírrica decretada por José Hilario López, se ilustra el periodo emancipador; sucede a esta escena histórica una literaria: la del esclavista y poeta Julio Arboleda que habla a su creación, la indígena Pubenza; la participación política de Popayán en el poder se retrata con José María Obando, Froilán Largacha, Andrés Cerón, Euclides de Angulo y Julián Trujillo, todos presidentes de la joven República de Colombia, que junto al General Carlos Albán y Sergio Arboleda, José Rafael Arboleda y Francisco Antonio de Ulloa, prestantes caudillos e intelectuales, Popayán se muestra al país como la ciudad sacrificada.

El desfile se cierra con un grupo numeroso y plural en sus funciones letradas: religiosos y santos, historiadores y poetas propios y otros ajenos, éstos relacionados por lejanos vínculos sanguíneos con la región como es el caso de José Asunción Silva y Rafael Pombo, descendientes de familias payanesas. Y en el extremo opuesto a don Quijote está situado el letrado mayor, Guillermo Valencia, sobre el mármol de una columna greco-romana que lo proyecta en su figura erguida y aristócrata de gran señor.

Cabe agregar que el escenario del desfile es el centro de Popayán, como eje de poderes, desde donde se observan sus símbolos arquitectónicos (la Torre del Reloj, la Catedral y la iglesia de la Ermita, entre otros) y naturales como los cerros aledaños y el volcán Puracé, junto a fenómenos climáticos caprichosos de la “tempestad y cielo azul, simultáneamente”.

composición que tiene como centro óptico la cruz latina sostenida por el misionero, encontramos una línea de interpretación que desborda la alegoría de la mera hazaña por la cual fueron elegidos para simbolizar la identidad cultural de Popayán.

De antemano señalamos aquí la función del arte académico: la diferenciación social jerarquizada en estratos desiguales, sin revelar tensión o conflicto alguno en las diferencias que oculta una estética acrítica de la realidad, donde el pintor es un simple instrumento ejecutor del poder al que rinde obediencia y tributo. Pero antes de entrar a esa línea temática que será objeto de reflexión en el capítulo cuatro, nos interesa ahora documentar el proceso de génesis de la obra, para ir estableciendo con ello puntos de contacto que expliquen, primero, la relación interna entre lenguajes y estilos estéticos (poesía-pintura³⁷), con características particulares muy definidas y, luego, los vínculos con el imaginario letrado de la élite local para la configuración de la identidad cultural de Popayán, cifrada en los símbolos que la representan desde categorías de armonía social y unidad política, aspectos ausentes y distintos de la interpretación que ofrecemos.

El autor confiesa, al respecto de la génesis de su obra, lo siguiente:

En el año de 1924 fui pensionado a estudiar en España; un diputado de aquel entonces, Luis Carlos Iragorri, en forma de broma que yo tomé en

³⁷ “A Popayán” principalmente, y “Alma Máter”, son los dos poemas de Guillermo Valencia que “inspiraron” al pintor Martínez para realizar su “Apoteosis”. Sobre lo cual se abordará la estética parnasiana que caracteriza su lenguaje y figuras literarias basadas en el adjetivo arcaico. La técnica academicista del retrato es vista como un lenguaje tradicional, bajo los parámetros de un realismo con visos naturalistas, donde la verosimilitud de las formas reproducidas mediante la mimesis de la realidad le otorgan al espectador un sentido de verdad incuestionable de lo expuesto, todo como una operación mediante la cual el imaginario letrado republicano afirma su poder y lo legitima en la sociedad.

serio, me ponía como condición, para que se me otorgase la beca, el hacer un telón de boca para el Teatro Municipal, donde estuviera compendiada toda la obra del Maestro Valencia, como la obra de Gatti en el telón del teatro Colón de Bogotá. Yo protesté, era demasiado exigir a una persona que apenas empezaba a estudiar. [...] ya tenía conciencia que para hacer una obra, verdaderamente seria, era necesaria una gran preparación e investigar demasiado, mas la idea no la deseché, por el contrario, con más vigor pensaba en el desarrollo de la obra. Leí una y mil veces el poema (“A Popayán”) del Maestro (Guillermo Valencia), procurando desentrañar su contenido, en él vi la obra que iba a interpretar y representar lo legendario, lo simbólico, lo histórico y lo artístico de Popayán. Precisada ya la idea, empezó la última etapa del boceto mental (en Martínez, 1986: 55)

Del compromiso académico que al final se cumple con los excelentes resultados como alumno adelantado en Madrid, es ahora necesario destacar la fuente literaria de la pintura en el poema de Valencia, para luego establecer las continuidades y rupturas de interpretación y especialmente el paso del plano lingüístico al de las imágenes visuales, asunto abordado en profundidad en el último capítulo.

Lo que agrega Martínez a continuación es relevante para ubicar el marco de referencia cultural y determinar también la elección del soporte técnico, los materiales y el aspecto formal de su obra, al narrar con imágenes visuales la historia de Popayán como un relato fundacional:

Mas todavía, siempre me creía insuficientemente preparado para dar comienzo. El conocimiento del arte Español, el arte Francés y por último la visión rápida del Italiano, con sus grandes murales, esencialmente decorativos, y el colorido de los venecianos que hice en París, a mi regreso de Italia, en el año de 1930, me decidieron a pintar el boceto (en Martínez, 1986: 55).

Estamos ante un proyecto de arte monumental, cuya fuente artística es declarada en los murales del renacimiento italiano, bajo los cánones por éstos establecidos que Martínez aprecia en términos de una función cosmética, accesoria acaso de la función estética de enriquecer con

las formas un sentido de la realidad del mundo y de la vida, con la que busca, y lo consigue, celebrar el espíritu épico de Popayán, a través de 60 estudios integrados en un marco urbano, sin que haya encarnado en la representación de la ciudad algún vestigio de las tensiones internas y conflictos sociales externos que apagaron su antiguo esplendor de opulencia y armonía en miseria, desigualdad y exclusión.

Cabe anotar que en el contexto latinoamericano, la pintura mural es un episodio importante de la historia plástica. Por ejemplo, en México su predominio durante las primeras décadas del siglo XX, tuvo en Diego Rivera (1886- 1957), David Alfaro Siqueiros, (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) a grandes exponentes de un arte figurativo nacionalista, vinculado tanto con el arte azteca y el maya, las doctrinas socialistas, el indigenismo, como con tendencias estéticas modernas (el cubismo y el post-impresionismo), en relación con los ideales políticos revolucionarios de la vanguardia internacional. En el caso que estudiamos, la diferencia radical no es sólo de talento o de contexto geográfico y político³⁸, sino de visión y actitud: en Martínez no se cancela la herencia académica española tradicional, para transformarse en un nuevo estilo que revele un diálogo de aceptación o rechazo con la modernidad artística y política (el cubismo o el neo y post-impresionismo, por ejemplo, o las adhesiones y simpatías políticas de compromiso social) sin lo cual fuera posible comunicar artísticamente una dimensión crítica del mundo, en una sociedad sobresaltada por la violencia sociopolítica durante todo el siglo XIX, y a partir de ello construir el sentido de las mitologías

³⁸ Es significativa la presencia de la Revolución Mexicana de 1910 en la conciencia de estos jóvenes pintores. Revolución popular de tipo agrario que en Colombia nunca tuvo lugar. El caso de Diego Rivera es particular: narró la revolución en el lenguaje del cubismo, obra en la que funde revolución política y renovación estética, dimensión artística con la que pronto rompe para sumergirse en el figurativismo de intenciones épicas y telúricas. Ver al respecto (Anónimo, sf: 2-24).

particulares, propio del artista moderno que establece una toma de posición con respecto de los estamentos de poder y con la sociedad en general³⁹.

Las circunstancias expuestas: la motivación y condición de la obra en el texto literario, las características formales de la pintura monumental de 54 metros cuadrados de óleo y su contenido deificante bajo símbolos republicanos caducos, el proyecto artístico mismo de “interpretar y representar lo legendario, lo simbólico, lo histórico y lo artístico de Popayán”, hacen de “*Apoteosis de Popayán*” el emblema cultural de la ciudad, el mayor patrimonio del presente como legado histórico para las nuevas generaciones dada su lograda intención de narrar la épica de una sociedad en crisis identitaria, donde el pasado se actualiza, cerrando por la vía estética cualquier intersticio de tensión y conflicto, para ser sólo la imagen actual de una arcadía inexistente.

³⁹ Para el caso europeo y la literatura decimonónica, con la modernidad que establece claras rupturas formales, temáticas y especialmente morales, en los casos analizados con Baudelaire y Flaubert, Pierre Bourdieu (1995) logra demostrar que la separación entre el artista y la sociedad francesa del siglo XIX es el resultado de una toma de conciencia política de éste, donde la estética de “el arte por el arte” es la encarnación de una determinación insobornable y no el culto *per se* de lo bello. Sostiene además que la consecuente marginación social del artista no consiste sólo en el rechazo unidireccional de una lógica burguesa que desprecia la bohemia como estilo de vida inmoral, sino que es el artista quien decide separarse de ésta, y con ello declara la autonomía del campo literario. El interés del poeta por el poder y del burgués por el arte se traduce en desprecio mutuo. Lo que el escritor disputa, y no accede a negociar con las instancias económicas del poder y sus instrumentos de dominación y seducción, es la libertad intelectual.

II. 3. Martínez y Valencia: *en la sociedad del mutuo elogio y la ausencia de crítica*

Nos hemos referido, sin todavía entrar directamente en ello, a la relación interna entre lenguajes y estilos estéticos de Guillermo Valencia y Efraim Martínez, en razón de lo cual “*Apoteosis de Popayán*” es una traducción pictórica del poema “*A Popayán*”⁴⁰, cuyas afinidades artísticas son también resultado del cultivo de una amistad sin diálogo crítico, que sólo intercambió alabanzas y elogios mutuos, y que fuera mantenida bajo la ley fiel del padrinazgo, propio de una sociedad heredera de los rezagos coloniales, donde el servilismo aseguró la continuidad estable del orden social y la rendición sin protesta del artista a dichos parámetros se constituyó en la posibilidad de ascenso social y prestigio artístico que por otras vías no era posible alcanzar. Lo más cuestionable es la ausencia de pensamiento crítico en la representación que hace de la ciudad, puesto que lo transmitido es la visión de la hegemonía republicana, al ser un instrumento mediante el cual la élite se reconoce y legitima su discurso en la sociedad. Martínez habla sólo a esa élite cuando pinta su retrato.

Dicha situación define la posición premoderna del artista sin autonomía de campo que ha entregado su libertad intelectual. Y justifica a su vez una actitud feudal frente al arte, ligado a instancias de poder oficial para ejecutar complaciente las tareas impuestas de legitimación social a cambio recibir sus favores de respaldo y protección.

⁴⁰ El propio pintor (en Martínez, 1986: 56) así lo afirmó: “Porque todos y cada uno de los elementos que constituyen la composición del cuadro “*Apoteosis a Popayán*”, tanto en su forma representativa, como constructiva, están en el poema “*Canto a Popayán*”. Adviértase la confusión del título de las obras.

Al considerar la declaración del pintor (ver nota al pie 40), deducimos que la impronta estética propia de Martínez, limitada al uso magistral del retrato académico, hizo que se consumiera en la laboriosidad técnica. No obstante, la dimensión ideológica de la pintura fue reproducida sin cuestionar su significado crítico ni mediar entre los textos una operación de lectura de la fuente literaria, como se demostrará en el último capítulo, donde se presenta una diferencia sustancial de visión, dado el contexto negativo que envuelve el primer poema de Valencia, lo que permite afirmar la existencia de una representación dual de Popayán, complementaria sí, pero opuesta, aunque la leyenda acepte *a priori*, sin revisar la fuente, que son una sola, al ser vertida la letra en los moldes del lenguaje pictórico.

La amistad de los artistas fue siempre cercana al ámbito familiar. El testimonio que ofrece

Álvaro Pío Valencia se refrenda en un afecto filial de padrinazgo:

[...] fue un amigo verdadero de mi padre, de mi casa, los quiso y fue amado por todos nosotros y seguimos cultivando su memoria. Los muros del “Museo Valencia”, se enorgullecen de llevar cuadros extraordinarios pintados por él [...] A Guillermo Valencia le pintó el famoso cuadro del crepúsculo en la Hacienda Belalcázar, cuando padecía una enfermedad y usaba su gorro de piel negra sobre su cabeza. Era una figura verdaderamente impresionante por la proyección de su personalidad misma. Valencia irradiaba un halo especial para comunicarse con los demás y eso atraía necesariamente al pintor y entre crepúsculo y hombre forjó una de las obras maestras de la pintura no sólo a nivel colombiano sino a nivel mundial (Valencia, 1986: 16-17).

Cuando Efraim Martínez arriba a Bogotá en 1923, lleva consigo cartas de recomendación del poeta Valencia, que le sirvieron para ser presentado en sociedad y recibir la aceptación formal en ella como el joven pintor de Popayán a quien el Maestro celebra por sus virtudes. Gesto de apoyo que se traduce en un artículo de mayor respaldo, cuando en 1931 escribe una semblanza

del pintor ataviada de adjetivos superlativos que siguen su trayectoria. Del hecho, mencionado ya en la anterior cita, cabe señalar que lo redacta mientras es retratado en un cuadro que ha sido la imagen internacional del autor de **Ritos**; es una escena patética de retribución de favores. El cuadro aludido es donde luce un gorro de cosaco⁴¹.

Sobre este mismo retrato, Rafael Gutiérrez Girardot (1989: 357) hace una crítica a la identidad cultural del poeta, cuando señala que la iconografía de cuño modernista es en él un aspecto de exotismo banal, de superficialidad egocéntrica: “la imagen más difundida de Guillermo Valencia es la que, imitando de manera muy curiosa el retrato de Goethe en Roma, lo presenta como a un príncipe ruso, con gorro y solapa de piel protectores del frío siberiano —en pleno trópico— y una capa española”.

Así como la ciudad encontró en Martínez a su pintor, Valencia hace lo propio, lo convierte en su retratista permanente. El cuadro mencionado integra una serie de al menos cinco óleos realizados en distintas épocas, siendo el de más reiterada mención el titulado “Los dos maestros”, donde Valencia posa junto a Baldomero Sanín Cano⁴².

Esta doble misión —ser el pintor de Popayán y retratista de su letrado mayor— es aceptada a cabalidad y sin resistencia alguna, máxime si dicha circunstancia le favoreció el ascenso artístico

⁴¹ La edición de las obras poéticas completas hechas por la casa Aguilar de Madrid (1948), así como la galería de fotos de los escritores del periodo en el libro **Breve Historia del Modernismo** (1954) de Max Enríquez Ureña; reproducen esta pintura, a su vez tomada de la primera edición de **Katay** (1929), cuando Valencia tradujo los poemas orientales allí publicados.

⁴² Data de 1932 e integró una exposición en el Salón Elíptico del Capitolio Nacional, la cual fuera inaugurada por el Presidente de la República, Enrique Olaya Herrera, quien ordenó la compra del cuadro con destino a la Biblioteca Nacional de Bogotá donde reposa una de las tres copias realizadas.

y le permitió gozar, si no de dinero⁴³, sí al menos de la consagración necesaria y el respectivo reconocimiento como pintor de la corte, para dedicarse a lo que definió fue su destino: deificar con imágenes pictóricas el mito Popayán⁴⁴: la arcadia colonial.

⁴³ Firmó en 1936 con el gobierno del Cauca un contrato por 6.000 pesos, destinando mil pesos (\$1000) a la compra de materiales y el resto para ser cancelados mensualmente en cuotas de doscientos pesos (\$200). Este dinero fue insuficiente para cumplir con una labor exclusiva y absorbente que le impidió durante seis años realizar otras obras. Por esta razón Martínez solicita un nuevo contrato, que le es aprobado en 1939, asignándole una nueva partida de diez mil pesos (\$10.000). (ver al respecto: "El cuadro *"Apoteosis de Popayán"*". Informe de Comisión de la Asamblea del Cauca).

⁴⁴"El pincel de Martínez recogió el alma de Popayán, la esencia de sus razas, de sus seres humanos selectos [...]" (Valencia, 1986: 18).

Capítulo Tres

EL POETA GUILLERMO VALENCIA

Gramática y Poder

III.1. El hombre y su obra:

Guillermo Valencia nace el 20 de Octubre de 1873 en Popayán, capital del Departamento del Cauca, y muere el 8 de julio de 1943 en esta misma ciudad. Sus padres Joaquín Valencia Quijano, jurista y parlamentario y Adelaida Castillo Caicedo, maestra, fallecieron cuando el poeta era apenas un niño. Su abuelo materno fue el coronel cubano Bartolomé Castillo⁴⁵, hijo de uno de los jefes del gobierno español en América, y que luego fuera ayudante de campo de Simón Bolívar.

Desaparecidos sus padres, ingresa al Seminario Conciliar de Popayán regentado por la orden religiosa de los lazaristas, donde recibió una sólida formación académica clásica aprendiendo griego, latín y un poco de hebreo⁴⁶. Estos aspectos resultan decisivos en su visión cristiana del

⁴⁵ “Mi madre, Adelaida Castillo, era hija de Bartolomé Castillo, quién vino con su hermano a Colombia en 1823 a pedir apoyo para Bolívar para la independencia de Cuba. El libertador ofreció iniciar esa nueva epopeya, pero luego manifestó que los Estados Unidos de América se oponía en forma perentoria. No pudiendo regresar a la patria, mi abuelo entró al ejército colombiano, llegó a coronel y fundó un hogar en nuestra tierra [...]” (Valencia, 1973: 30).

⁴⁶ “Entré en el molde clásico. Me enseñaron latín y algo de griego, y me aficioné a perseguir el pensamiento de los autores antiguos. Alcancé a recitar en griego algo de Anacreonte, y aquella famosa defensa de San Juan Crisóstomo al eunuco Eutropio, cuando lo arrebató en Bizancio al furor de las turbas. Me aficioné de manera especial a los Padres de la Iglesia ... Tertuliano... San

mundo, que se traduciría luego en la tensión artística entre los postulados paganos de la escuela estética del parnasianismo francés y la afirmación de su fe religiosa, así como en la contradicción teórica de unir positivismo y cristianismo⁴⁷. Sobre lo cual José Olivio Jiménez (1989: 304) sostiene:

[...] el mundo espiritual de Valencia se muestra escindido en una pugna dialéctica entre los principios negativos y positivos que rigen la existencia: la carne y el espíritu, el vicio y la virtud, la concepción pagana de la vida y los valores perdurables del cristianismo.

Sus estudios inconclusos de Derecho en la Universidad del Cauca los comparte con trabajos de subsistencia. Será luego de esta época, hacia 1897 en Bogotá, cuando concibe el poema “*Anarkos*”, de tema social, donde asume el rol de poeta civil, legado de la poesía del periodo independentista de América que retoma el modernismo con José Martí, revitalizando con su ideario ético, y que se presenta también en los primeros poemas de Darío y en otros de plena madurez como “*A Roosevelt*”. “*Anarkos*” sirvió posteriormente a los contradictores políticos⁴⁸

Jerónimo... Sentí en latín a Virgilio, Horacio y Ovidio, y también en su idioma original a los clásicos franceses del siglo XVII” (Valencia: 1973, 31)..

⁴⁷ Ver como ejemplo de lo primero los poemas “*Cigüeñas blancas*” o “*Leyendo a Silva*”, donde la estética parnasiana se anuncia como su poética: “*sacrificar un mundo para pulir un verso*” o “*¡Quiero el soneto cual león de Nubia: / de ancha cabeza y resonante cola!*” (Valencia: 1979 [1914],6-95). “*Anarkos*”, un extenso poema de juventud da cuenta de la fe cristiana como orden redentora de la clase proletaria. Pero es “*San Antonio y el Centauro*” el poema estructurado a la manera del “*Coloquio del Centauro*” de Rubén Darío, donde se libra la batalla ideológica entre el mundo pagano y el cristiano, cuya resolución es a favor del último. Véase al respecto la crítica de Andrés Holguín (1974: 150). Sus convicciones religiosas fueron también motivo de celebrados documentos académicos, como la oración de estudios que en 1892 pronunciara en la Universidad del Cauca titulada “*Influencia de la Iglesia católica en la cultura europea durante la Edad Media*” (Duarte French, 1973: 59)..

⁴⁸En un reportaje autobiográfico que le hiciera Luis Enrique Osorio en 1941, el periodista comenta el hecho: “La calumnia se dirigió contra él en todas las formas imaginables y para provocar su derrota se le llegó a acusar hasta de ateísmo” (Valencia, 1996: 165)..

de Valencia para minar la imagen del hombre público que aspiró sin fortuna a la presidencia de la República de Colombia en dos ocasiones (1917 y 1929⁴⁹).

Sostiene el biógrafo Alberto Duarte French (1973: 39) que con este poema Valencia inicia también su precoz trayectoria política. Hacia 1896, contando apenas con 23 años, llega al congreso rodeado de un sonado litigio parlamentario, en razón de su temprana edad no apta para la designación pública, cuando en ese mismo año se había disparado un tiro en el corazón José Asunción Silva. Así registró Baldomero Sanín Cano este momento del poeta de Popayán:

Una mayoría intolerante necesitaba dar el ejemplo de una votación abrumadora en que no contaban con el asentimiento de Valencia. Era menester eliminar ese voto para que no lo poseyese la mayoría. Se suscitó entonces la cuestión relativa a la edad del poeta. Querían descalificarlo porque no tenía los 25 años requeridos por la ley para vestir las insignias de representante del pueblo. (en Henríquez, 1954:306)

Al tiempo que inicia su carrera política, gesta⁵⁰ en Bogotá la creación de la mayoría de los poemas de **Ritos** (Samper Matiz, 1899), su obra fundamental y el único libro de versos original⁵¹, que contó con una edición previa el año anterior bajo el escueto título de **Poesías**. A

⁴⁹ Véase la declaración del poeta sobre las razones de la primera derrota política que juzga fue a manos del fraude electoral (Valencia, 1973: 35). La elección presidencial de 1917 arrojó el siguiente resultado: Marco Fidel Suárez 216.595 votos, Guillermo Valencia 166.498 votos. (Duarte French, 1973: 96). En la segunda ocasión su rival del partido liberal Enrique Olaya Herrera obtuvo 369.962 votos, contra los 240.284 de Valencia (Ocampo, 1995: 289)..

⁵⁰ “Antes de venir a Bogotá ya había publicado yo varios poemas; pero casi toda mi obra inicial, todos los versos de **Ritos**, los escribí en la fiebre de aquellos años de mi vida bogotana, entre el noventa y seis y el noventa y siete” (Valencia, 1973: 33)..

⁵¹ La bibliografía del autor comprende las siguientes ediciones de sus versos: **Poesías** (Bogotá, 1898), **Ritos** (Bogotá, 1899; ampliada: Londres, 1914), **Poemas selectos** (México, 1917; Buenos Aires, 1918), **Sus mejores poemas** (Madrid, 1919), **Katay** (Bogotá, 1929). **Obras poéticas completas** (Madrid: Aguilar, 1948), **Poemas y Discursos** (Madrid, 1959). Y la obra política en: **Discursos** (1915) y **Discursos patrióticos** (La Paz, 1932)..

la primera edición de sus poemas sucedió una reimpresión, ampliada, en Londres en 1914, la cual incluye un significativo número de composiciones originales nuevas entre las que figura el poema “*A Popayán*”, así como de traducciones de autores europeos modernos. A su arribo a la capital traba amistad con Baldomero Sanín Cano (1861-1957)⁵², intelectual imprescindible para el proceso de la modernidad literaria en Colombia que introduce la lectura de autores europeos contemporáneos, y de quien Valencia (1973: 32-33) hace el siguiente reconocimiento:

Entonces conocí a mi maestro queridísimo Baldomero Sanín Cano [...] Era la figura intelectual más prestigiosa de la ciudad, y el primer erudito. Entorno suyo nos reuníamos todos los muchachos ansiosos de saber, cualquiera que fuese el grupo [...]

Todos acudíamos, naturalmente, a casa de Sanín que era nuestra basílica intelectual. Allí el maestro nos informaba sobre las corrientes literarias de Europa y nos abría los ojos a las firmas más prestigiosas del viejo mundo en aquella época -(1896-1898)-: Anatole France, Bourget, Maupassant, Daudet, Emilio Zola; y en el campo de la crítica Taine, Renán, Les Maitre, Saint Beuve [...]

Sanín no circunscribía su inquietud a la mentalidad francesa e inglesa, sino que penetraba en ese gran horizonte de pensamiento de los filósofos alemanes. A través de él nos enfrascamos en Nietzsche, y en todos aquellos prestigiosos germánicos del siglo XIX [...]

En 1929 publica **Katay**, traducciones de poemas orientales —de China en gran número y cinco de temas árabes— vertidos en prosa de su lengua original por Franz Toussaint bajo el título de **La Flûte de Jade** (1879), y que el poeta payanés convierte en verso —especialmente en

⁵² José Asunción Silva, a su vez, reconoció el magisterio de Sanín Cano por el significado que tuvo su amistad en un ambiente pacato de estrechez cultural como era la Bogotá de finales del siglo XIX. Una visión sobre su obra y aportes es la que ofrece J. G. Cobo Borda (1987: IX-XLIII) en el prólogo “*Reivindicación de Sanín Cano*” para la edición del libro **Oficio de Lector**, volumen 48, de la Biblioteca Ayacucho.

romance— del francés al castellano⁵³, tomando el título que Ezra Pound dio en 1915 a unas versiones suyas sobre temas tradicionales de la poesía china. Este aspecto resulta hoy de gran importancia para las letras colombianas e hispanoamericanas, al ser uno de los mejores traductores del modernismo⁵⁴, dada la apertura cultural y la incorporación respectiva de nuevos fenómenos y ámbitos humanos que caracterizó a este movimiento. Nos recuerda José Olivio Jiménez (1989: 302) que es la década del veinte cuando, desde una postura ligada a la vanguardia, José Juan Tablada –en **Li-Po y otros poemas**; 1920 y **El jarro de flores**; 1922- o Jorge Carrera Andrade –en los poemas de **Microgramas** de 1926- se daban a trasladar a nuestra lengua los primores del *hai-kú* japonés.

Es en este contexto histórico-literario en el que se le reconoce a Valencia su aporte como poeta parnasiano⁵⁵, miembro del grupo que conformó la segunda generación modernista: Amado

⁵³ Esta faceta que acompañó siempre la edición de sus poemas originales (1898, 1899, 1914, 1948) no ha sido suficientemente estudiada en términos que permita determinar, tanto los alcances de su labor divulgativa de la poesía moderna europea y de clásicos orientales, como su impacto en la lírica hispanoamericana. Al respecto, existen dos artículos que abordan en parte esta tarea: “*La creación poética en Katay*” de Gerardo Valencia (1976: 39-45), y “*Guillermo Valencia y la poesía oriental: los retozos formales de un modernista*” de Julián Malatesta (2001: 105-113)..

⁵⁴ El escritor Germán Espinosa (1989: 115) sostiene: “sinceramente no creo que lo haya habido mejor en lengua española. Mitre es ríspido en su Comedia, Lugones, admirable, trastabillea no obstante en su versión de **El Collar de Zafiro** de Omar Khayyam. Valencia es sucinto y certero [...] Pienso que conjuga fidelidad y belleza (1989: 115). Mucho antes, en 1954, Max Henríquez Ureña (312) afirmó: “Valencia era, además, insuperable traductor. Conservaba la idea y la forma del original con fidelidad sorprendente [...] dio a conocer, por primera vez en español, a Peter Alterberg, Stefan George y Hugo von Hoffmannsthal” simbolistas alemanes que influyeron su obra poética original.

⁵⁵ Juan Ramón Jiménez (1962: 200) es categórico en señalar el carácter estético del poeta, cuando dice “Valencia es un parnasiano, así Rubén Darío empieza como parnasiano y termina como simbolista, Guillermo Valencia es un parnasiano. Su forma es perfecta, perfecta; es decir, perfecto no quiere decir nada, hay muchos grados de perfección, pero, en fin, es una forma elaborada, ceñida, en una poesía cerrada, muy dominada por el poeta; no dice más ni menos de lo que quiere decir; es un parnasiano, en suma”. Max Henríquez Ureña (1954: 307) afirma que “Por la pulcritud de la forma y por el sentido plástico de la emoción, Guillermo Valencia podría haber sido clasificado como parnasiano. En el momento, su personalidad quedó marcada por ese sello indeleble”. Por su parte Rafael Maya (1954: 241) niega la existencia del “mundo afectivo” en la poesía de Valencia y

Nervo (1870-1919), Enrique González Martínez (1871-1952), Leopoldo Lugones (1874-1938), José María Eguren (1874-1942), Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y José Santos Chocano (1875-1934), puesto que ya la primera generación había desaparecido trágicamente y sólo Rubén Darío sobrevivía en el trance de superar la etapa preciosista de **Azul** (1888) y **Prosas profanas** (1896).

La precocidad en la vida política de Colombia, afiliado al partido conservador, lo llevó a ocupar significativos cargos administrativos y a participar en el contexto internacional como diplomático⁵⁶ de reconocida oratoria⁵⁷. A los 19 años se desempeña como secretario de la

allí mismo (254-255) parece entrar en contradicción al hablar de la “pasión intelectual y la fiebre estética que estremece esos poemas”. Andrés Holguín (1947) sostiene que es un error denominar su obra toda bajo los parámetros del “*arte por el arte*”, al considerar que la poética parnasiana se desarrolla en pocos poemas. Dado el carácter sincrético y ecléctico del modernismo como restauración de metros en desuso —el romance, por ejemplo— y resurrección de otras formas poéticas —el soneto—, sumado a la incorporación de las diversas estéticas provenientes de los movimientos artísticos modernos europeos —romanticismo, simbolismo, decadentismo, parnasianismo, neoclasicismo—, es comprensible que la poesía de Valencia integra y mezcla otros registros temáticos y lingüísticos como son los elementos simbolistas distintos y opuestos del credo parnasiano, provenientes de la tradición alemana. Por su parte el profesor Otto Olivera (1976: 88) lo ratifica cuando dice: “resulta sorprendente que para un sector de la crítica la obra haya de quedar como paradigma de expresión marmórea y frigidez parnasiana”. Aspecto confirmado por José Olivio Jiménez (1989: 303) cuando sostiene “el primer parnasiano de América”, se le suele llamar frecuentemente, al repararse sobre todo en el acendrado y terso lenguaje del colombiano. Pero es acaso, por esa insistencia (y aún no siendo totalmente errónea, pero sólo en lo que atañe a la pulcritud y tensión de la forma), la que más en peligro ha puesto la recta y justa comprensión de su misma poesía, pues nada más lejano de Valencia que el ideal de impersonalidad objetiva que es definitorio y esencial en el verdadero parnasismo [...] Y ha actuado tal etiqueta como turbio cristal que impide apreciar la rica densidad simbólica, los seguros avances hacia el simbolismo que también, y con mayor significatividad, se dieron en su verso”.

⁵⁶ En la madrugada del 1 de septiembre de 1932, un grupo de militares peruanos tomaron por asalto el puerto de Leticia, en la amazonía colombiana. Esta situación llevó a una confrontación diplomática y luego armada que terminó, después de dos años de negociación y de algunos ataques como el comandado por el general colombiano Vásquez Cobo el 15 de febrero de 1933 a la población de Tarapacá, con la firma de un acuerdo el 22 de mayo de 1934, mediante el cual se reconocía la soberanía de Colombia sobre las poblaciones ocupadas. Guillermo Valencia, miembro de la comisión asesora de Relaciones Exteriores, realizó una destacada misión jurídica para esclarecer la violación del gobierno peruano del pacto Gondra, suscrito por ambos países en 1923 que trazaba los límites territoriales. Véase: **Historia básica de Colombia** (Ocampo, 1995: 290-291).

Prefectura de Popayán y luego, siendo aún estudiante universitario, es encargado de la sección de minas del Departamento del Cauca.

En 1895 de regreso de una campaña, el Presidente Rafael Reyes pasó por Popayán e invitó a Valencia para que viniese con él a Bogotá en calidad de su secretario particular, empleo que pronto reemplazó por el de diputado a la Asamblea del Cauca viejo, elegido como representante de la provincia de Palmira. Poco tiempo después ocupó la suplencia del general Joaquín María Córdoba, por Popayán, y luego la primera suplencia del general Juan N. Valderrama, a la Cámara por la Circunscripción de Facatativá. Ésta es la época de las célebres discusiones sobre la independencia de Cuba con los doctores Jorge Holguín y Miguel Antonio Caro y de las polémicas con el líder liberal Rafael Uribe Uribe.

En junio de 1899 viaja a Europa para encargarse del puesto de primer secretario de las legaciones de Francia, Suiza y Alemania, las cuales estaban a cargo del general Rafael Reyes. Su estancia de dos años le permite complementar su formación cultural y académica como asistente a diversos cursos impartidos en la Sorbona y el Instituto de Francia⁵⁸. Lo que a su vez le permitió interactuar con personalidades del mundo literario hispano como Rubén Darío,

⁵⁷ **Oraciones panegíricas**. Arboleda y Valencia, Bogotá, 1944, recoge parte de sus discursos a personalidades históricas, al igual que **Páginas inmortales de Guillermo Valencia** (1973)..

⁵⁸ Así relata Valencia (1973: 34) la experiencia de su permanencia en Francia: “Comencé a asimilar cultura con verdadera furia. Quería saber de todo, y en el afán de abarcar cuanto fuese posible perdía la noción del plan. Temeroso de que la oportunidad fuera corta, vivía día y noche en los museos y bibliotecas, oía a los catedráticos de la Sorbona [...] A veces mi cabeza trataba de estallar. Procuré al mismo tiempo relacionarme con todo lo que había de ilustre en las ciencias y las artes, y penetré en el alma francesa a través de cada uno de sus grandes hombres”.

Amado Nervo, Antonio Machado, y con escritores europeos: Oscar Wilde⁵⁹ -de quien luego tradujo la “*Balada de la cárcel de Reading*”-, Henry Bergson, José María Heredia y Federico Nietzsche. De éste sólo logra contemplar la imagen de un alucinado próximo a la muerte. Así relató su experiencia:

Cuando lo vi estaba destruido. Era un escombros, un demente. Viajando por Sajonia se me ocurrió ver a Nietzsche. La hermana que lo cuidaba tenía orden terminante de no permitir que nadie lo viera. Pero yo le expuse mi caso especialísimo y le aduje que dejaba, tras de mí, dos mil quinientas leguas, con el sólo objeto de ver a su hermano. Ante mis razones accedió, y me encontré con un Nietzsche mudo, de faz amarillenta y terrosa, con los mostachos caedizos y descuidados, que daban un aspecto crispante a su rostro anguloso. Pocos días después supe que fallecía. (Acosta, 1965: 34-35)

El regreso a Bogotá es en 1901, en plena disputa fratricida de la Guerra de los Mil Días⁶⁰ (1899-1991), cuando el país atravesaba una de sus mayores crisis políticas y sociales del periodo republicano. El conflicto armado terminó con el tratado de paz de Wisconsin, suscrito el 21 de noviembre de 1902 por los generales Nicolás Perdomo, a nombre del gobierno legítimo, y Benjamín Herrera, en representación de los revolucionarios.

⁵⁹ Manuel Paz (1973: 61-68) recoge el testimonio de Valencia cuando conoce a Wilde y éste le obsequia un libro firmado.

⁶⁰ Sostiene el historiador Javier Ocampo (1995: 259) que “el centro del problema político convergió en la constitución política para el delineamiento del estado federado o centralista. Contra la Constitución de Rionegro, defendida por los liberales radicales, surgió el movimiento de la Regeneración, hasta cuando los conservadores y los liberales se enfrentaron en una guerra civil que destruyó el país”. Los datos arrojan 180.000 muertos y en 25 millones de pesos oro los costos ocasionados por la última contienda del siglo XIX que abre el XX (Vejarano, 1997: 231). Véase al respecto el artículo de Carlos Eduardo Jaramillo (2000: 3-10) que explica el problema en una completa síntesis.

En 1903 Valencia es elegido representante, escenario político donde se discutió el problema de separación de Panamá⁶¹. Designado gobernador del Cauca durante 1905, parte luego a Río de Janeiro como representante del gobierno a la V Conferencia Panamericana y años después asiste al VI Congreso Panamericano en Santiago de Chile. A su regreso le es otorgado en Lima el título de Doctor “*Honoris Causa*” por la Universidad de San Marcos. Igual distinción académica recibió en 1922 por parte de la Universidad del Cauca. Fue miembro de la Academia Colombina de la Lengua, de la sociedad Jurídica y Literaria de Quito y correspondiente de la “*Societè de Gens de Letres*” de París, en reconocimiento de su labor divulgativa como traductor de poetas franceses (V́ctor Hugo, Teófilo Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, Paul Verlaine, José María de Heredia y Stéphane Mallarmé). Por el mismo motivo, — traducciones de Peter Alterberg, Stefan George, Hugo von Hoffmannsthal y Rainer María Rilke— el gobierno alemán le confirió la medalla “Goethe”.

La crisis política de la primera década del siglo XX que entregó un país empobrecido por la guerra, moralmente arruinado y escindida su sociedad en la exclusión étnica y cultural, llevó a la fragmentación de los gobiernos regionales en provincias subordinadas al poder central⁶². Así en 1908, como miembro de la comisión territorial del congreso, Valencia defendió la integración de las fraccionadas zonas del occidente colombiano. La unificación del Cauca —antes denominado el Gran Cauca y que fuera la misma Gobernación de Popayán— no fue posible.

⁶¹ Es en el gobierno de Marroquín cuando Colombia pierde con Estados Unidos el departamento de Panamá, frente a lo cual el Presidente expresó: “Puedo decir lo que muy pocos estadistas: recibí un país y le devolví al mundo dos” (Deas, 1993: 33)..

⁶² Esta situación tuvo su comienzo a raíz del conflicto emancipador, puesto que “al producirse la Independencia y darse el primer ordenamiento territorial de la Gran Colombia en tres departamentos, la antigua Gobernación de Popayán pasó, en su integridad, a ser el Estado del Cauca, supeditado a Bogotá y sin preeminencia alguna frente a las demás provincias pertenecientes a ese Departamento” (Zuluaga, 2001b: 253)..

Esta circunstancia derivó en la pérdida de la hegemonía política del Cauca, que ostentara Popayán durante el periodo colonial como centro administrativo entre Santafe de Bogotá y San Francisco de Quito, y al ser principal fuente de desarrollo económico por la extracción minera del oro adelantada en la zona.

Lo que antes fue esplendor se tornó en la nostalgia de los poderes perdidos que evocara la historiografía del siglo XIX. Durante el XX, el discurso oficial se propuso la afirmación de la leyenda del pasado glorioso en relatos artísticos como los poemas “*A Popayán*” y “*Alma Mater*” y la pintura mural “*Apoteosis de Popayán*”, instrumentos de representación del imaginario letrado de la República al retomar con sus símbolos la imagen del honor, sacrificio y el valor de sus élites. Mientras que la realidad social habla de una ciudad sumida en el letargo histórico y la decadencia cultural, donde los símbolos que la representan, son ahora motivo de reflexión crítica de la conciencia moderna que piensa en las razones por las cuales no fue posible la entrada de Popayán a la modernidad y su consiguiente promesa de cambio, justicia, desarrollo, igualdad, bienestar y progreso.

La primera Guerra Mundial sorprendió a Guillermo Valencia en París acompañado de su esposa Josefina Muñoz, de cuya relación nacieron cinco hijos: Guillermo León, Álvaro Pío, Josefina, Luz y Guiomar. El primero de los cuales conquistó la presidencia de la república y gobernó al país de 1962 a 1966 dentro de un proceso político denominado el Frente Nacional⁶³.

⁶³ El 1 de Diciembre de 1957 el pueblo colombiano aprobó el plebiscito que institucionalizó el gobierno bipartidista, con la alternancia en el poder de los dos partidos tradicionales, conservador y liberal, durante un período de 16 años a partir de 1958 (Ocampo, 1995: 302-307). Este pacto ha sido

La frustración política empieza en 1917, cuando Valencia lanza su candidatura presidencial por la coalición de los partidos conservador disidente, liberal y republicano, y culmina en la segunda campaña de 1929 cuando es derrotado por el candidato liberal Enrique Olaya Herrera. Había regresado al senado en 1921, pero abandonó su curul con ocasión del fallecimiento de su esposa ocurrido el 5 de agosto de ese año.

Instalado en Popayán hasta su muerte, Guillermo Valencia fue rector de la Universidad del Cauca de 1928 a 1929. A partir de esta década, su actividad literaria se liga sólo al ejercicio del periodismo y, especialmente, a la oratoria que antes lo hiciera famoso por sus intervenciones en los escenarios políticos nacionales y en los actos diplomáticos, en los cuales demostró su vocación de poeta civil que elogia sin igual la imagen de personalidades históricas. De allí, el origen de cantar en los poemas señalados, tanto a próceres y mártires decimonónicos, como ejemplo de la casta de una sociedad formada en los principios peninsulares de honor, valor y distinción.

Luego de este periodo no encontramos registro de actividades distintas del ejercicio público, limitado a un encierro voluntario en Popayán y en la hacienda de Belalcázar, salvo la escritura por encargo, para atender compromisos sociales, de composiciones poéticas menores⁶⁴.

considerado letal para el proceso democrático, puesto que excluyó a la oposición y eliminó cualquier alternativa política.

⁶⁴ La edición de las **Obras poéticas completas**, en la colección "*Joya*", realizada por la casa Aguilar de Madrid en 1948, que consta de 750 páginas, fue criticada por la inclusión, sin selección previa, de composiciones menores tomadas de cuadernos de señoritas y libros sociales, donde el poeta complació la solicitud de redactar unos versos, bien para elogiar a una persona en su cumpleaños o

Fenómeno en Colombia debido a lo que Fernando Charry Lara (1993: 628) denomina “un vicio que ha afectado de tiempo atrás las letras hispanoamericanas”. Lo cual tuvo como consecuencia final el declinar de la creación literaria, como lo señala el crítico (1993: 627):

No parece equivocada la presunción de que, tanto las dignidades públicas como la permanente política bipartidista, restringieron notoriamente su actividad poética. El joven poeta que de manera fulminante entusiasmó a los críticos iba casi a enmudecer en los años siguientes. Los servicios que le prestó al país y a su partido fueron relevantes. Pero sacrificaron al poeta, que dejó de crear obra por la cual hubiese sido más grande y permanente su recordación.

II. 2. Gramática y poder

Analizar el papel que ha desempeñado la cultura académica del lenguaje en la política colombiana de fin de siglo es un asunto de relevancia a la hora de pensar en personalidades como Guillermo Valencia, que cultivó con éxito ambas tareas, aunque la vocación política le fuera negada como presidente, y de su carrera literaria sólo sea estimada su obra de juventud.

Aquí cabe recordar que el dominio de las leyes y de los misterios de la lengua fue un componente muy importante para la hegemonía conservadora en Colombia, desde 1885 hasta 1930, y de la cual el poeta fue permanente protagonista, cuyos efectos se percibieron hace poco (Deas, 1993: 28, 42), máxime si se tiene en cuenta que en el proceso histórico la burocracia imperial española fue una de las más imponentes, y no sorprende entonces que los

en una boda, o dedicada a conmemorar con himnos ciudades, pueblos e instituciones como escuelas colegios y universidades.

descendientes americanos en el poder lo perpetuasen, como tampoco es extraño verlo asimilado por el reducto colonial americano que sobrevivió en las élites letradas de ciudades tradicionales como Popayán, donde la alianza entre lenguaje y poder permanecieron inseparables.

En la dualidad mantenida con tacto⁶⁵, Guillermo Valencia supo aprovechar el prestigio literario nacional e internacional en procurarse una imagen pública, y a su vez, las designaciones políticas se complementaron con la dignidad de su poesía, además del valor incuestionable de su obra, pese a la recepción oscilante mantenida en valoraciones que van desde la lisonja y la idolatría hasta el insulto y el desprecio, aspecto del que se brindará un ejemplo al final de este numeral.

En el autor de **Ritos** la alianza estratégica de impronta colonial entre gramática y poder fue plenamente encarnada en un estilo de vida aristócrata y en una visión de mundo jerarquizada en planos de dominación. Eduardo Camacho Guizado (1993:561) así lo muestra:

“Como en [Miguel Antonio] Caro, como en [Rafael] Núñez, en él vuelven a reunirse el poeta y el hombre público; en su figura se materializa el viejo ideal de la antigua aristocracia terrateniente: el poder y la cultura se complementan; el poeta es el portavoz de la sociedad; es el vate cantor no sólo de esa belleza “desinteresada” e idealizada que es el arte para esas élites, sino de los problemas sociales, por ejemplo, a los cuales se lleva la voz de la máxima voz moral e intelectual: la Iglesia. Otra vez, no hay en el poeta el menor asomo de rebeldía, de protesta, ni la menor fisura en sus relaciones con la sociedad patriarcal.

⁶⁵ “Bogotá consideraba como suyo el éxito obtenido por mi obra literaria en toda América y me colmaba de agasajos; y esta gloriola, que no desvinculaba al poeta del político, empezaba a influir en mi prestigio parlamentario” (Valencia, 1996: 164)..

Los nombres dados como antecedentes se complementan en políticos y gramáticos como Rafael Uribe Uribe, también militar y autor de una obra de 375 páginas titulada **Diccionario Abreviado de Galicismos, Provincialismos y Correcciones de Lenguaje** (1887). Miguel Antonio Caro, filólogo y latinista ya citado, quien con Rufino J. Cuervo publicó la **Gramática Latina**, y como autor dio a conocer su **Tratado del participio**, y **Del uso en sus relaciones con el lenguaje**, además de las célebres traducciones de cantos de la **Eneida**, las **Geórgicas** y las **Églogas** de Virgilio.

Por su parte el gramático Rufino José Cuervo publicó **Apuntaciones sobre el Lenguaje Bogotano** (1872) y el **Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana**, que escribió hasta la letra “D”, fue terminado por un grupo de más de veinte investigadores durante cerca de tres décadas, teniendo como insumo principal las notas manuscritas dejadas por el autor al momento de morir⁶⁶. Y el presidente José Manuel Marroquín dio a finales del siglo XIX su **Tratado de Ortología y Ortografía Castellana**. Otro evento de relevancia fue la fundación en 1871 de la Academia Colombiana de la Lengua, la primera en las Américas, entre cuyos miembros fundadores figuran Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín y José María Vergara y Vergara. El presidente Rafael Núñez, que designara a Rubén Darío en la legación colombiana en Buenos Aires, fue autor del Himno Nacional y de la Constitución de 1886, vigente hasta 1991.

Con estos ejemplos, el dominio del idioma llegó a ser elemento del poder político durante la República conservadora. Nos preguntamos con Malcolm Deas ¿Por qué esta generación de

⁶⁶ Labor por la cual el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá obtuvo en 1999, 2001 y 2002 respectivamente, el reconocimiento internacional de España con los premios Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades, Bartolomé de las Casas y Elio Antonio de Lebrija.

políticos se preocupó tanto por el idioma?. La respuesta se encuentra en la búsqueda de la unidad nacional, ya que la fragmentación del español y la diversidad lingüística de un territorio multicultural podría generar otra Babel después de las guerras de independencia como factor desestabilizante de la gobernabilidad. Asunto que Andrés Bello ya lo había previsto, cuando pronuncia el discurso de inauguración de la Universidad de Chile en 1843:

Si concedemos carta de naturaleza a todos los caprichos del extravagante neologismo, entonces nuestra América, en corto término, reproducirá la confusión de las lenguas, de los dialectos y de las jergas, que es el caos babilónico de la edad media; diez países perderán uno de sus más poderosos vínculos fraternos, uno de sus más preciosos instrumentos para la correspondencia y el comercio (en Rodríguez Monegal, 1969: 312).

No obstante, esta explicación se articula, por una parte, con el interés de los letrados republicanos conservadores de mantener viva y actual la conexión con el pasado español, fuente identitaria de prestigio social, y definía la clase de estado-nación que estos humanistas querían: pura de la contaminación cultural de los pueblos autóctonos y de los implantados por el colonialismo peninsular. De otro lado, el cultivo de la letra representó también la construcción, y posterior recuperación, de los mitos nacionales como la imagen del héroe, sus símbolos y emblemas traspuestos en Popayán en el discurso poético y pictórico. El historiador Malcolm Deas (1993: 49) sostiene con razón que la gramática y la filología son predominantemente conservadoras en Colombia y con ello agregamos que Guillermo Valencia es el exponente mayor de la alianza entre gramática y poder que tuvo Colombia durante la primera mitad del siglo XX.

III. 3. De la deificación al deicidio

El entusiasmo inicial que despertó la personalidad de Guillermo Valencia como hombre público y junto a esto el prestigio de su obra literaria, legitimada estéticamente en los estudios críticos dedicados así como en las historias y antologías del modernismo hispanoamericano en las que participa⁶⁷, hicieron que pronto su nombre fuera objeto de culto⁶⁸ entre los poetas colombianos y aun en el exterior donde fuera editado.

La impronta de su imagen pública⁶⁹ se convirtió en objeto de idolatría, cuando hoy leemos, por ejemplo, la siguiente descripción (Duarte French, 1973: 43):

Los salones más aristocráticos lo vieron pasearse con el desembarazo del caballero consumado que había en él. Señorial estampa, realizada por el frac elegantemente llevado; negra y nutrida cabellera; dilatada frente, que denuncia múltiples y óptimos talentos; ojos vivos, de llameante brillo; delgada nariz olfativa de aletas trémulas; espeso y bien cuidado mostacho; labios belfos y sensuales; mentón amplio y fuerte, que pregonaba una dominadora voluntad; marfileña tez; rostro de armonioso y distinguido óvalo; menudo y seguro caminar; cuerpo de proporción prolongada; engoladas maneras de refinado cortesano; gesto apenas sonreído; noble el ademán; desenvueltos los movimientos del triunfador de la palestra; y delicada palabra para galantear a las damas.

⁶⁷ Una selección rigurosa de los estudios dedicados al poeta es la que ofrece Hernán Torres (1976: 405-420) en la edición de homenaje a Guillermo Valencia en su centenario de nacimiento, donde reúne aproximadamente 200 referencias bibliográficas.

⁶⁸ Cuenta R. H. Moreno Durán (1995: 275) que Ernesto Cardenal compiló un libro titulado **Poesía Nueva de Nicaragua**, en el cual reveló al “raro” y brillante Zacarías Pallais, quien hizo una peregrinación —“a pie y en lo que fuera” — para conocer en Colombia a Guillermo Valencia, a quien admiraba”.

⁶⁹ Así lo reseña Juan Ramón Jiménez (1962: 82): “Guillermo Valencia. (Colombiano, nacido en Popayán, 1872). Pujos aristocráticos: [*Presume de abolengo español...*]”.

La aristocracia en la vida y en la poesía, que fuera un rasgo característico de los modernistas, es encarnada en Valencia conforme al postulado estético de adorar el lujo como símbolo de la belleza⁷⁰.

El vano elogio derivó luego en el insulto y la aversión que su nombre hoy produce en un sector de la crítica colombiana⁷¹ que lo señala (Jiménez Panesso, 1994: 201-210, 211-220) como el culpable del extravío de la lírica contemporánea, de tan prometedor y frustrado camino al inicio del siglo para la modernidad literaria, inaugurada por José Asunción Silva.

Pero es en 1954, cuando el poeta y crítico payanés Rafael Maya, se atreve, con respeto y lucidez, a realizar un balance personal del significado del autor de **Ritos**, y hace especial referencia del mito construido entorno de su imagen en algunos apartes aquí seleccionados; le

⁷⁰ Sobre el significado del amor al lujo y al objeto inútil como crítica del mundo, ver el capítulo “Traducción y metáfora” de **Los Hijos del limo** de Octavio Paz (1985 [1974]: 70-87). Y del mismo autor, la primera parte del ensayo “El caracol y la sirena” sobre Rubén Darío, en **Cuadrivio** (1991 [1965]: 11-28) que define el modernismo como estética.

⁷¹ Al respecto escribe Fernando Charry Lara (1993: 626) “en diversas oportunidades y con varios pretextos la poesía de Valencia ha sido objeto en Colombia de impugnaciones que llegan hasta negarle la calidad poética que otros reconocen y admiran en ella”. Quizá el primer cuestionamiento serio y certero a su obra es el ensayo crítico dedicado a discutir el valor intrínseco de la poesía de Valencia escrito por su paisano el poeta Rafael Maya (1982: 105-123). Intelectuales como Rafael Gutiérrez Girardot (1980: 445-536) han arremetido con ferocidad contra Valencia, a quien califica como representante de la “cultura de viñeta”. Una polémica significativa que logró poner en crisis la imagen del poeta de Popayán fue la animada por el entonces joven Eduardo Carranza, miembro de la emergente generación poética de “Piedra y Cielo”, cuando en 1941 escribió contra el autor de **Ritos** un artículo de prensa titulado “Bardolatría”, donde sostiene: “(Valencia) es un buen poeta al uso del Parnaso. Le faltan a su obra trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos... Son los versos de un retórico triunfante, de un frígido, culterano y habilidoso artista, de un concienzudo cincelador: producto de una asombrosa inteligencia domadora de arduidades verbales. Pero permanecen exteriores a nuestra alma, a nuestro corazón. Y es que apenas rozan las zonas de lo entrañablemente humano” (Al respecto véanse: Muñoz, 1954: 261-285 y Pérez Silva, 1980: 134-204). Polémica ésta en la que intervino con un espíritu didáctico Alfonso Reyes desde México (1993 [1942]: 219-221). Una apreciación personal del anterior suceso es la referida por García Márquez en sus memorias **Vivir para contarla** (2002: 302-304).

critica la intrascendencia de su carrera política y literaria, la impostación del dominio idiomático de las lenguas clásicas y modernas, así como el grecolatinismo de un parnasianismo académico.

Escribe Maya (1982: 107, 108, 109-110):

Valencia fue el hombre más glorioso de su época, y, aún en los años postreros de su existencia, su nombre y su persona suscitaban admiración casi supersticiosa. [...] Su prestigio político era incontrastable [...] (sin embargo) No marcó huella profunda en la política nacional, ni legó a su partido o a la República el beneficio de una reforma fundamental, ni siquiera de una página doctrinaria de valor perdurable. [...].

Desde joven, según testimonio de sus contemporáneos, logró plasmar con el ejercicio de esta envidiable facultad (la memoria), pues repetía de coro páginas enteras, algunas en otros idiomas modernos, y no pocas en alguna lengua clásica, sin conocer a fondo más que el francés [...].

Fuera de sus versos y discursos [...] carecemos de aquella obra o, por lo menos, de aquella página que pudiera colocar a Valencia al lado de nuestros grandes humanistas y pensadores [...].

La obra de Valencia tiene perfecta unidad, derivada de su unidad de tono y de motivos, pero esta unidad es una limitación que restringe su significado y la constituye idealmente a modo de una ciudadela de mármol y bronce, demasiado perfecta al lado de las villas ruidosas y variadas, hechas para habitación de los hombres más que de los dioses. [...] el parnasianismo produjo en estos países poetas de escasa genialidad, repetidores de todos los lugares comunes del grecolatinismo [...].

La actual recepción de su obra se puede medir, a modo de conclusión parcial, con lo que Germán Espinosa (citado por Jiménez, 1994: 220) deploró cuando señala: “se le hizo objeto de la deificación más sumaria, para proceder luego en él al más sumario también de los deicidios”. Aspecto que puede apreciarse con la siguiente definición que da el “pequeño diccionario del “fin de siglo colombiano”, donde las facetas desempeñadas por él son vistas como diletancia:

GUILLERMO VALENCIA

Traductor de D'Annunzio, de Baudelaire, de Verlaine y Mallarmé, de Hoffmansthal y George, de Wilde, de Goethe y de poesía china leída en francés. En otro tiempo fue el indiscutible, el maestro, el bardo por excelencia. Hoy le quedan pocos, algunos muy buenos, defensores⁷². Enamorado de su abolengo, de sus perros de caza, de su aureola de gran señor, dio a la poesía un lugar decorativo en ese mobiliario. Y la poesía tomó venganza, disecando casi todas sus estrofas que han ido quedando como mariposas en las páginas de las antologías, aún con colores pero sin vida. (Jiménez Panesso, 1994: 242)

III. 4. El autor y Popayán

Se pregunta Alberto Duarte French (1973: 15), uno de los últimos panegiristas del poeta Guillermo Valencia, si “al hacer el boceto de la personalidad de un poeta, humanista y hombre de Estado, ¿tendrá importancia, acaso, mentar con tanto empeño su ciudad materna y estampar los rasgos más pronunciados de su fisonomía?”. A lo cual responde con una cita sin referencia de su autor que: “En la América española no se ha visto otro caso de compenetración más pura entre una ciudad y un paisaje y el espíritu de un hombre culto por excelencia”. Para luego concluir: “Los nombres del poeta y de la ciudad son sinónimos” porque “Valencia es Popayán y Popayán es Valencia”. “Así ha de pensar quien contemple la urbe más linajuda de la patria y al mismo tiempo repare en el personaje que es su más evidenciada gloria y su hechura más acabada”

⁷² Al respecto ver la entrada de presentación del autor colombiano que ofrece José Olivio Jiménez en su **Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana** (1994 [1985], 301-304).

La relación filial que establece el biógrafo entre el poeta y la ciudad, mediante una fulgurante adjetivación ahora vuelta dudoso encomio, se aprecia con claridad en la siguiente cita complementaria de la imagen de un hombre que en verdad fue reconocido como su más ilustre hijo⁷³:

Las virtudes del alma de la “madre inexhausta” y de su bardo más excelso se identifican y se influyen mutuamente: noble, soberbia, sagrada, venerable, antigua, inmortal, maravillosa, colonial, invencible, sensual y fecunda aquella; aristocrático, sensitivo, nervioso, refinado, altivo e indomable éste. No sólo porque meció su cuna la princesa de Pubenza y lo aquerenció a través de toda su vida, Valencia es un poeta popayanejo: entre él y su suelo nativo se encuentran tantas y tan notables semejanzas, que con ambos vocablos —el que designa la ciudad o el que nombra el bardo— se expresan atributos igualmente airosos (Duarte French, 1973: 16).

Las razones que explican la comunión entre hombre y ciudad, en sus dimensiones natural-geográfica y físico-construida, es el fruto de una imagen literaria que idealiza la realidad del paisaje y sus ámbitos humanos, advertida ya en las referencias históricas, ahora vuelta arcadia por la imagen bucólica de la tradición letrada de la poesía pastoril que al retomar la idea de la edad de oro dota al pasado de una marca identitaria indeleble, cuando se recrea la visión de una

⁷³ Baldomero Sanín Cano (1979 [1914]: XIV) lo expresa en el prólogo a la edición londinense de **Ritos**, cuando afirma: “Estudiemos el ambiente de esta curiosa villa, a quien le ha dedicado Valencia, a más de sus anhelos de ciudadano, extrañas rimas de un sentido recóndito. Los españoles que entraron por el Sur a tierras de Nueva Granada toparon en la primera parte del curso del río Cauca con verdadero paraíso [...] Allí fundaron un pueblo, cuyas agitaciones posteriores labran hondo surco en la historia de la comarca. Ha sido un almacigo de grandes hombres. De allí han salido varones a regir la Iglesia colombiana, a llevar el peso del gobierno civil, a dirigir campañas de fama horripilante, a sacudir el candor de las multitudes cuando el fuego de la oratoria era elemento de dominio [...] Las glorias del pasado español las ha hecho propias [...] Esta ciudad ama a Valencia con un cariño exclusivo. Le llama su poeta y lo ha condecorado”. Por su parte Carlos García Prada (1959: 20) sostiene: “Las gentes acudían a él en busca de ideas y de inspiración, y él les correspondía con el ademán desinteresado y seguro de un gran señor del Renacimiento, impulsándolas a salvar la ciudad y a *re-crearla*, mejorándola en todo sentido, pero sin renunciar a sus tradiciones”.

ciudad construida desde los poderes sugestivos del signo. Lo que sucede al leer, por ejemplo, lo siguiente:

Edificada (Popayán) sobre territorio levemente ondulado, agradecido a los cuidados del agricultor; ataviado con flores y árboles hermosos; surcado por diversas corrientes, que renuevan de cosecha en cosecha su exuberancia; con un clima ligeramente tibio y un color azul intenso adueñado del cielo, de la colina y del valle, la ciudad más ilustre, culta, generosa y tradicionalista de Colombia se recata en las nemorosas interioridades andinas.

Por el estilo arquitectónico se asemeja a aquellas viejas ciudades germanas, inmutables, lejos de las rutas congestionadas de fardos y viajeros. Por su ambiente rancio y exquisito es aún hoy (1941)⁷⁴, “una ciudad española del siglo XVIII. Y aunque parece destilar poesía medioeval de andante caballería, tiene, sin embargo, mucho del alma de las ciudades mediterráneas italianas. “Ciudad condal que se aduerme entre flores”, se le ha nombrado. Evanescente lumbre oriental proyectan las tardes sobre esta urbe, “evocadora de leyendas zorrillescas”. Lo mismo podría mentársele Brujas, Tolosa, Weimar, Burgos o Florencia.

El río Cauca, de románticas añoranzas, nacido apenas en el páramo del Buey, le lame mimosamente las plantas y la arrulla en su sueño perenne de gloria. Transparente y perfumado el aire acaricia los rostros, solivianta el espíritu y ciñe pagano la canción. “La poesía gotea allí de todas las cosas” (Duarte French, 1973: 16-17)

Para este autor, tal es la identidad de la tierra con la naturaleza de sus habitantes que apoyado en la leyenda letrada sostiene lo siguiente:

Escritores de costumbres payanesas aseguran que el espíritu de los habitantes de aquella privilegiada localidad se ve influido por la disposición geológica de la montaña, siendo las ondas termoeléctricas concausa en el desarrollo de sus ingenios agudos, en la limpieza y ardentía de su sangre y en la férrea y ardorosa decisión de sus voluntades. (Duarte French; 1973, 17).

⁷⁴ Fecha de la primera edición del libro. Bogotá, Editorial Jotade.

Si se contrasta la identidad de estas imágenes, que raya en el delirio, con la ciudad cantada por Valencia en su poema “*A Popayán*”, surge la pregunta si alguna vez la arcadía colonial existió, si tuvo lugar tanta maravilla, puesto que el poeta no hace sino instar a recuperar la ciudad perdida de un presente pobre y decadente, inexistente también para él, tal y como se anota en el siguiente capítulo, donde Popayán es la representación de un mito, pero en crisis.

Capítulo Cuatro

CRÍTICA CULTURAL DE LA PINTURA “*APOTEOSIS DE POPAYÁN*”

IV. 1. Sentido de lo urbano en la representación artística

El comienzo de toda obra de arte está en su título. Por lo tanto, ante cualquier tentativa de análisis e interpretación, éste debe ser pensado como elemento de significación textual, cuyos sentidos develados permiten el ingreso en la representación artística, para intentar desde allí establecer el diálogo necesario que haga posible la comprensión de un campo de por sí vasto, complejo y problemático.

Para realizar la crítica cultural del óleo de Efraim Martínez, aquí propuesta a desarrollar como problema, el paso inicial es descomponer las unidades sintagmáticas del enunciado “*Apoteosis de Popayán*”, con el cual es designado el proyecto artístico de mayor magnitud e impacto social del pintor payanés⁷⁵. Aunque como anotaremos luego, sea la obra merecedora de las más firmes críticas (Cfr Medina, 1978: 153, Rubiano, 1980: 1360) por representar “esa sintomatología que logra el sometimiento ideológico, en la relación arte-Estado, pintura-valores académicos, imagen-ilustración idealizada” (González, 1988: 13).

⁷⁵ Con ocasión de la celebración del IV centenario de la fundación de Popayán, el 27 de diciembre de 1940, fecha de inauguración del “*Apoteosis de Popayán*”, aún inconcluso, José Domingo Rojas Arboleda escribió la siguiente crónica: “Atónitos los espectadores clavaron los ojos en el lienzo monumental, donde aparece Popayán con sus características: la Torre del Reloj, la Ermita, Belén, las redondas colinas, el níveo Puracé, el cielo ora de límpido azul, ya aborascado; la admiración fue expresada con fervido aplauso [...] (Enríquez, 2000: 13)..”

¿Qué es “apoteosis”?

Conforme a la definición del Diccionario de la Lengua Española (D.R.A.E., 2001: 126) apoteosis significa “*ensalzamiento de una persona con grandes honores o alabanzas*”. La etimología señala el origen del término en el griego como deificación o acto de divinizar.

Por el nombre de la pintura y dado el significado del vocablo, Popayán en la obra de Martínez es asumida como una entidad humana, un ser corpóreo —no ya un objeto o simple elemento material⁷⁶—, ahora dotada de personalidad (*verbi gratia*, la mujer del cetro en la mano izquierda que la personifica), cuyas características y valores son magnificados por un imaginario estético, propio de la élite republicana superviviente en la ciudad como clase social dirigente. La escena artística de sesenta personajes reales e imaginarios en cuatro actos cronológicos de nuestra historia occidental es una alegoría de la Pre-conquista, Conquista, Colonia y República. Junto a elaboraciones míticas que nutren de simbolismo la realidad representada en la figura femenina de la tempestad y la evocada imagen de don Quijote; todo en un espacio físico natural: las recreaciones geográficas esplendorosas de colinas, nubes, árboles y cielo; dentro de la geometría del espacio físico edificado: la cuadrícula de la Plaza, las calles y demás construcciones centrales; patrimonio arquitectónico colonial y emblema de la identidad urbana de la ciudad actual.

⁷⁶ La dimensión física es el referente inmediato de lo urbano. Dicho aspecto ha primado sobre la estructura social y cultural de la ciudad, que la dota de sentido en una trama de marcas y signos compuesta por normas, leyes y códigos de usos, lo mismo que por un sistemas de representaciones que la imaginan y la narran. (García, 2003: 10).

Esta primera instancia lingüística del título como enunciado base dentro de un discurso, ofrece la deificación como acto de recuperación de los símbolos y sistema de valores presentes allí, exclusivos de un sector social como es la sociedad letrada republicana, con los cuales es identificado y valorado el otro diferente (el indígena precolombino y el descendiente africano). Dicha representación del sujeto subalterno está a tono con la comunicación que el pintor establece, pues es sólo a la élite a quien le habla desde el lenguaje y los códigos de esa clase social selecta: religión católica, política conservadora y economía de producción esclavista. Por ello, la presencia del otro no será determinada como una forma de alteridad sino de exclusión, proceso mediante el cual el sujeto diferente es deformado al grado de mostrar sólo de él un estereotipo: el indio “atónito” o el negro harapiento y sumiso.

¿Y la palabra “*Popayán*”?

Esta pregunta deviene por el sentido de la representación urbana que la pintura nos ofrece. Si por el título estamos ante un ser, en los elementos de la composición⁷⁷ artística encontramos la razón que corrobora dicha definición.

⁷⁷ **Composición:** el conjunto de procedimientos mediante los cuales la obra artística se caracteriza como *Gestalt* (forma, es decir un todo cerrado, por lo general perceptible por los sentidos, el cual posee, además de las cualidades determinadas por sus partes, una cualidad de forma (*Gestaltqualität*) que lo caracteriza precisamente como cualidad). [...] En la composición se observa con claridad la diferencia entre *Gestalt* y estructura. [...] La proporcionalidad, la simetría, la concentricidad y otras propiedades semejantes de la composición no son características estructurales, aunque la estructura de la obra ejerce una influencia decisiva sobre la composición y, viceversa, el tipo de composición empleado en una obra de arte puede ser aprovechado por la investigación como uno de los síntomas de su organización estructural (Mukarovský, 1999: 231-232)..

Popayán ante todo es el conjunto social asimétrico de los 60 personajes que la representan. Suerte de encarnación alegórica, tanto de las características geográfico-naturales como de los valores simbólicos-culturales de las gentes que la pueblan con sus marcas, gestos, actitudes y formas de pensar, siempre bajo la mirada que las define en una construcción social predeterminada por el poder del signo y la letra del imaginario republicano. Todo esto en una gran escena épica de héroes consagrados por la leyenda de sus gestas y distinguidos por la condición social de su abolengo peninsular, cuyo escenario narrativo es la ciudad colonial retratada como personaje por la mano idealizante del calco académico con la técnica del retrato.

El naturalismo en el cuadro de Martínez (Fatás, 1993: 170) como tendencia artística que trata de seguir y representar lo más fielmente posible a la naturaleza, no huye del idealismo, como dicta el canon estilístico, sino que lo incorpora al máximo para representar, por ejemplo, la imagen de la tempestad en una mujer celeste que porta un aro de fuego —quizá la única creación estética autónoma en el conjunto de la composición—, formando con ello un nivel sobrenatural que conjuga los planos históricos y míticos en un modelo perfecto de armonía entre la realidad y la imaginación. Procedimiento mediante el cual se imposita la historia, se le suprime su carga política al ser eliminada la tensión social sin que exista argumentación alguna que lo justifique.

Mas el naturalismo de Martínez se acerca conceptualmente al realismo por la ausencia absoluta de crudeza en las escenas presentadas, y al no ser, contrariamente, objeto del juicio del artista sobre la realidad interpretada en la cual está ausente la tensión social y el conflicto cultural inherente a toda sociedad en formación. Puesto que la interpretación de Martínez es una

operación mimética, mera reproducción inmediata del arquetipo clásico de belleza que al exaltar el ideal de lo bello en lo bueno —lo apolíneo— condena lo distinto como fealdad, tanto en la impostación de una historia sobre la cual el pintor no dice nada, al encubrir y no revelar una visión crítica del universo representado y por el contrario, entrega la piedad como valor esencial de la moral burguesa que subyace al seno de la visión religiosa cristiana del mundo colonial. “*Apoteosis de Popayán*” no es una obra auténtica de imaginación, menos aún de subversión artística, salvo en el caso arriba descrito⁷⁸, que también es objeto de discusión sobre su verdadero valor estético.

Atrás de esta imagen teatral, propia de una puesta en escena, la ciudad se extiende en su perfecta geometría de escenario urbano, penetrando en nosotros como reflejo indeleble del relato de una verdad incuestionable, que hoy amerita ser discutida.

IV.2. Textualidad urbana: *del lenguaje poético a la imagen pictórica*

La pintura de Efraim Martínez se concibe como la ilustración del poema “*A Popayán*” de Guillermo Valencia (Ver anexo I), puesto que el propio pintor así lo afirmó al señalar, entre otros vínculos, lo siguiente:

⁷⁸ Los artistas que [...] renunciaban a esta fuente de lo real y popular encerrándose definitivamente en una torre de marfil, tratando de mantenerse celosamente en la esfera “superior”, alejados de todo lo “bajo” y “material” de la vida concreta, no logran sino obras pálidas, tiesas, acartonadas, amaneradas o epigonales ya que sin la referencia al mundo real con su inagotable riqueza de formas y fenómenos no es posible hacer nada nuevo, ningún aporte auténtico en la creación estética. Un ejemplo de ello es el academicismo pictórico de la segunda mitad del siglo XIX (Bámbula, 1993: 115)..

[...] elegí como plano horizontal, una cruz latina porque el Maestro Valencia la trae en su poema varias veces “*Del Orto al Poniente glorifica tu sino —la cruz*” o “... *Feliz en sondar el misterio/ que puso en el éter el místico Signo del Sur ...*”. Dándole así al poema el carácter cristiano e imprimiéndole el signo de martirio y desgracia que ha perseguido a la mayoría de los hijos ilustres de Popayán. (en Martínez, 1986: 56)

Este hecho de relaciones intertextuales resulta inobjetable, pero sólo desde el plano formal de la composición, como lo veremos más adelante, y no dentro de un nivel de interpretación crítico de la obra base dado por el contexto negativo que establece el primero de los poemas de Valencia dedicados a leer y escribir a Popayán como signo de identidad. Sobre los vínculos formales es abundante la documentación que recuerda la génesis de la pintura en el poema, información reproducida mediante la paráfrasis de la explicación que el autor diera de su cuadro (Ver anexo III). Leamos, por ejemplo, ésta muy reciente:

A principios de 1930 se le encomendó a un artista payanés —precisamente el que había demostrado la mayor compenetración con el espíritu de la ciudad— que pintara un gran lienzo inspirado en las estrofas que el Maestro Guillermo Valencia había escrito en su poema *A Popayán* y que se encontraban adosadas a los muros del recinto sobre losas de mármol. Martínez encaró el trabajo con el vigor de un artista del Renacimiento y dejó a la posteridad un testimonio de todo lo que este burgo había sido desde la conquista hasta nuestros días. La “*Apoteosis de Popayán*” pasó pronto a convertirse en uno de los símbolos de la ciudad y motivo de referencia para quien desee penetrar al fondo histórico de la villa de Belalcázar (González, 2000: 133).

O esta mención que quizás pudo ser la primera en documentar el hecho en 1953, a cargo del historiador José María Arboleda Llorente (s.f., 19. Ver anexo IV):

El tema de este hermoso cuadro al óleo que el notable artista payanés Efraín Martínez pintó para que exorne el Paraninfo de la Universidad, donde se halla ocupando todo el muro de la cabecera del salón, se ha inspirado en el **Canto a**

Popayán de Guillermo Valencia, cuyo texto —desarrollado por él después en su poema **Alma mater**, de bella forma popular, puede leerse grabado en láminas de mármol, distribuidas a uno y otro lado del cuadro.

Frente al hecho es ahora importante pensar en el proceso de mediación artística, que por la lectura de un texto (el poema, objeto verbal) se hace el otro texto (la pintura, objeto de imágenes visuales). El paso dado no sólo consiste en el cambio de lenguaje artístico sino en el sentido que está en juego, puesto que recrear un poema con imágenes pictóricas supone — como todo acto de lectura— la interpretación y posterior resignificación del texto de referencia.

En el caso particular, tenemos entonces que el sentido de la pintura ha sido construido bajo un procedimiento de mediación artística que posibilita dar una significación diferente —nueva u otra— de la contenida en el texto verbal. La pregunta que asalta consiste en pensar si lo expresado en el cuadro es una traducción literal del poema, o por el contrario, es ya una transformación como recreación artística, fruto de la lectura que hizo el pintor para llevar a cabo su obra teniendo en cuenta la intención comunicante del texto base.

IV.3. Una ciudad y dos textos: ¿doble lectura de Popayán?

Por lo anterior, se evidencia que frente a la representación artística de Popayán contenida en los poemas de Valencia (Ver anexo I y II) y en la pintura de Martínez, existen dos lecturas de la ciudad, como el signo leído e interpretado por los lenguajes que la significan: el verbal y el

pictórico. Ahora bien, la pregunta arriba formulada se replantea en el siguiente interrogante para abrir el horizonte crítico: ¿hay correspondencia entre las lecturas artísticas de representación urbana, y por lo tanto es una la ciudad creada e interpretada? o ¿por no ser la pintura una obra literal del poema, y como resultado de un proceso de creación artística, Popayán es dos textos diferentes, fruto de dos lecturas distintas? Otro modo de enunciar lo planteado es pensar ¿qué ciudad es la cantada por Valencia? y ¿cuál la pintada por Martínez?

José María Arboleda Llorente (s.f.: 19-29. Ver anexo IV) traza una lectura intertextual con la historia, entre el poema y la pintura, que documenta con mayor amplitud lo dicho por el pintor (Ver anexo III), pero que al momento de su enunciado no permite hacer la distinción sobre lo que nosotros hacemos énfasis, puesto que los temas del primero y los motivos presentes en el segundo son ligados y traducidos así:

Popayán, desde su fundación, hase abrevado en las “gélidas aguas de amargo sabor”, a que alude aquel Canto. Evocándola, el cantor de Oyón exclama: “La desgracia también, con mano inquieta, meció su cuna y marchitó su sien”; y es que la cruz signó siempre su derrotero a través de los tiempos, hasta el punto de haber sido llamada por el Libertador, a causa de lo mucho que sufrió en la gesta emancipadora, la ciudad atormentada: diez y seis veces fue entonces “ocupada y desocupada alternativamente por las tropas contendientes y por los opuestos gobiernos”, según el documentado biógrafo del martirizado Arzobispo Mosquera, excelso payanés. Dijérase que quiso significarse la vida de Popayán en las tres cruces que se alzan al oriente de su población en el Cerro de la Eme, y en las cruces del Cementerio, al occidente. De aquí que Valencia, aludiendo a estas circunstancias, escribiera en su bellissimo poema:

“¡Del Orto al Poniente glorifica tu sino —la cruz!”

Y que Martínez, interpretando a maravilla, dispusiese en forma de cruz latina el plano horizontal del cuadro, y en el vertical situara tomándola por eje céntrico, la cruz del misionero, estilizada; la cual es también el centro dinámico de toda la composición de ese hermoso poema trazado por su pincel, con la intervención por

él solicitada del egregio autor del Canto, cuyo metro —el hexámetro⁷⁹ latino— ha tenido en cuenta el artista para la agrupación de las figuras y demás elementos de su magnífico óleo (pp. 19-20).

Todo el registro restante se ciñe a documentar, conforme la explicación textual de Martínez, la vida y obra de los personajes del cuadro; es decir, un acto letrado de legitimación del imaginario de la élite colonial y republicana cuyo pasado se actualiza en un sistema de valores destinados a significar la sociedad actual. No existe interpretación alguna que permita inferir un atisbo de pensamiento crítico sobre el contenido de la pintura, como universo humano en formación social, y por ende, con fisuras, sobresaltos y crisis. Cada frase de Arboleda Llorente ensalza las figuras del cuadro, cuyas acciones celebran, una vez más, el espíritu de sacrificio, justicia y honor, valores de la élite republicana para fortalecer el mito de la nación al operar sobre la identidad cultural. Lo que acaso hoy distorsiona y pierde al espectador-ciudadano que no logra reconocer tanto pasado ilustre frente a la notoria ausencia en el presente del antiguo esplendor, en la medida que se toma conciencia de la historia como escenario de las confrontaciones políticas internas y los intereses económicos que llevaron al derrumbe de la República.

En este ejemplo, como antes con el historiador Arroyo y el panegirista Duarte French, estamos nuevamente a merced de la operación simbólica mediante la cual la estética ha construido el mito “Popayán”, sosteniéndolo con una vigencia que actúa sobre el imaginario con la fuerza social de ser la continuidad de una tradición sin crítica. Así la hegemonía artística de ser el

⁷⁹ “El Pinciano dedicó varias páginas de su *Filosofía antigua*, 1596, a demostrar la posibilidad de imitar el hexámetro clásico mediante la correspondencia de las sílabas fuertes y débiles del Español con las largas y breves de los latinos” (Navarro, 1983: 275). Los hexámetros castellanos, derivación del latino, según Pinciano podrían haber servido para la poesía épica, tal y como Guillermo Valencia lo emplea en este poema.

proyecto de la élite letrada, emblema de identidad de toda una sociedad a través del tiempo, se robustece al dotar con sus símbolos el sentido ausente de un presente vacío de historia, y despolitizado el conflicto social de la representación pictórica carente de símbolos propios, en tanto que toda heredad es patrimonio destinado a significar el hoy, sin cuya presencia los valores de pertenencia individual y cohesión social desaparecerían.

De esta manera la sujeción al pasado marca el carácter conservador de la ciudad con la idea estable de ser una arcadía colonial, cuya armonía es el orden social jerarquizado por la geometría urbana del cuadro, inmodificable, puesto que estamos ante una obra inmóvil, estática, en cuanto no es posible alterar su composición sino es a través de la lectura crítica de su interpretación tradicional.

En el historiador Arboleda Llorente prima la lectura apologética sobre el valor épico del sacrificio, puesto sólo al servicio del mito de una historia de sobresaltos resueltos, donde las caídas y las penas robustecen la grandeza de la ciudad, para al final deificarla sin crítica alguna al orden social en conflicto. Este es un elemento constitutivo del metarelato colonial de nuestro imaginario: frente a la edad de oro de la Gobernación de Popayán unir el espíritu de sacrificio de los próceres republicanos, para hacer del pasado el origen, la esencia única y verdadera del presente, mostrando así una imagen pulcra y armónica de una sociedad falsamente reconciliada. No obstante, en “*Alma mater*”, Guillermo Valencia (1955: 422) ya había registrado esta condición negativa vuelta dignidad heroica:

Nueva Salem, tu extinta grandeza nos exalta ...
Aunque tu pueblo un día vague al azar disperso,
de haberte desoído no purgará la falta:

con él irán tus fastos al fin del Universo.

Así el poeta incita⁸⁰ a la construcción de un presente, que advierte en decadencia por la crisis política del siglo XIX que desligó el Gran Cauca de los centros de poder, para recuperar lo bello de un pasado perdido y también para él ya inexistente. Y es aquí donde la línea de continuidad de los poemas como fuentes del cuadro da un giro no advertido por el pintor en su representación, para convertirse en ruptura, asunto que es retomado luego de las siguientes consideraciones.

“*Alma mater*” (Ver anexo II) igual sirvió de motivo a Martínez para ilustrar con algunos de sus pasajes el “*Apoteosis de Popayán*”, dada la mención directa a personajes como don Quijote, símbolo de libertad; Belalcázar, héroe épico de la conquista; Torres y Caldas, próceres de la independencia; o bien en escenas como la del colono de torso desnudo, cuyo pie calzado con recia bota se apoya en el tronco vencido mientras, en pose de victoria, sostiene satisfecho con su mano derecha el hacha del trabajo⁸¹, herramienta con que fuera despejado el campo para el poblamiento civilizatorio de la letra.

⁸⁰ ¡Patria mía! no inclines tu señoril cabeza/ con el marchito gesto de los siervos cansados./ ¡Pára sobre nosotros el sol de tu grandeza! ¡Tu porvenir de gloria no abolirán los hados!. (Valencia, 1955: 421).

⁸¹ Acción tan ajena al carácter del hidalgo criollo que por el principio de su estilo de vida ociosa y refinada huye de toda faena que implique un mínimo de esfuerzo físico, para implantar mediante la dialéctica del ser y el parecer, la ficción de toda una sociedad que hundía sus raíces profundas en la estructura feudal del servilismo (Cfr Romero, 1975: 115)..

IV. 4. “*Nostálgico pozo de olvido*”

Cabe volver sobre las características que ligan los dos textos, y preguntarnos por la naturaleza de cada uno como campo autónomo de representación y significación urbana, puesto que el trazado de la composición espacial de la pintura se encuentra en el orden de los signos que impone la lectura del poema “*A Popayán*”. Así la cruz estructura la obra como el eje de una cartografía mental, un mapa simbólico de la ciudad se impone al espectador. El espacio social y natural está perfectamente jerarquizado y normatizado por una idea religiosa del mundo a la cual debemos sumar la presencia estratificada de los diversos estamentos de poder allí reunidos: el civil, militar, cultural, social, político y económico, adenda del eclesiástico. No obstante, las virtudes estéticas del retrato, que impiden palpar la diferencia y mimetizan la exclusión con la imagen impostada de una sociedad igualitaria y armónica, hace de “*Apoteosis de Popayán*”, la representación de la ciudad española diferenciada de los pueblos de indios y de las gentes de “*todos los colores*”.

La presencia social en el cuadro se advierte como un problema propio de la estrategia republicana de construir, a través de símbolos y emblemas patriotas, identidades nacionales homogéneas, para garantizar con ello una gobernabilidad hegemónica desde la exclusión, puesto que la ruptura de los vínculos de dependencia política de los territorios coloniales con España nunca supuso demoler los privilegios de las élites regionales. Así lo sostiene Guido Barona (2001: 245): “la Independencia no fue una revolución (social) en el territorio granadino”.

De tal modo la diferencia cultural en la diversidad étnica de la pintura, no encarna el conflicto de una sociedad en formación como fue la Popayán de la primera mitad del siglo XX, puesto que omite cualquier atisbo de tensión social, al estar ausente de la representación artística una visión crítica del mundo que indague y cuestione el estatuto de lo real.

Ahora bien, las correspondencias continúan en las obras (poemas y pintura) tejiendo nuevas relaciones menos profundas por ser realidades objetivas, mas significantes, como es el caso de la personificación femenina de la ciudad en una joven mujer, dado el sentido alegórico que la define en el poema “*A Popayán*” como legado de los valores de una virgen-madre, aunque sin los atributos reales de la naturaleza que el verso celebra: *¡fecunda Ciudad maternal!*. Al respecto cabe señalar que la poca visibilidad histórica de la mujer en la consolidación del poder social colonial y luego en la fase republicana⁸², encuentra en el cuadro de Martínez una trasposición artística que cambia su condición real por una imagen ideal, propia del imaginario letrado con sus valores aristócratas y patriarcales, al convertir el atributo de la fertilidad femenina en un decorado grecorromano de diosas, en clara distorsión, que aunque busca celebrar sus virtudes, comete el error de significar el rol de la mujer y su identidad desde un estereotipo cultural exógeno, cuya vertiente es libresca y de espíritu machista, puesto que reproduce, ahora en la escena de las madres que conducen a sus hijos hacia la contemplación de las deidades tutelares, el ideal masculino de la mujer en las virtudes del orden y el recato, la obediencia y sumisión, la pureza y la castidad. Esto en directa relación con la idea del honor, pilar de la identidad masculina tradicional.

⁸² El problema de la ausencia femenina en la memoria histórica colonial y republicana, tanto como la posición y función de la mujer en dichos sistemas de dominación masculina, así como la representación de su identidad es abordado por la profesora María Teresa Pérez en su artículo “Las mujeres caucanas: de la Colonia a la República (2001: 219-235).

Las demás ilustraciones del texto literario figuran en el cuadro como meras traslaciones escénicas de las ideas verbales, al poblar el espacio del cuadrante con imágenes visuales plenas de formas y color, cuando el lenguaje poético modernista resulta a nuestra sensibilidad harto difícil de comprender por la proliferación de arcaísmos oscuros, adjetivos librescos y referencias culturales clásicas cuya enunciación se torna en extrañamiento y distancia. ¿Acaso será la frialdad grecorromana con que fue tildado el mejor parnasiano de la poesía hispanoamericana?

Por lo señalado y conforme a la recepción pública de la pintura, queda claro inferir que el poema es la fuente estética de composición formal, que traza a su vez la directriz ideológica con que Popayán ha sido representada y vuelta el símbolo artístico máspreciado del imaginario letrado de la élite republicana como instrumento de legitimación social de sus valores aún vigentes. No obstante, propondremos elaborar una lectura contraria del hecho a saber.

Habíamos preguntado ¿qué ciudad es la cantada por Valencia? y ¿cuál la pintada por Martínez? Para saberlo es necesario, primero, comprender la intención del poema “*A Popayán*” escrito en 1906 e incorporado a la edición londinense de **Ritos** de 1914, en cuyo prólogo, de Baldomero Sanín Cano (1955: 23), se lee el siguiente comentario que nos permite encontrar una delgada línea de pensamiento crítico sobre la ciudad y sus pobladores:

La ciudad tiene vínculos de hierro con el pasado, a tiempo que carece casi de medios de comunicación con el resto del mundo. Su situación, la mentalidad de sus hijos, la riqueza ubérrima de la comarca, la han convencido de que se basta a sí misma. Las glorias del pasado español las ha hecho propias, y el espíritu maleante de sus vecinos

ha señalado en su recinto la piedra que cubre los restos inmortales del Ingenioso Hidalgo.

El mito “Popayán” como arcadía colonial nos insta a pensar que en el simulacro de grandeza la ciudad se autocomplace, pese a la realidad amenazante de la cual el poeta es conciente cuando, al comenzar la segunda estrofa del poema “*A Popayán*”, exclama:

¡Extática, lúgubre, las procelosas cuadrigas
tu sueño sacuden, nostálgico pozo de olvido

De la anterior cita es valiosa la lectura externa de Sanín Cano como diagnóstico de una situación ya problemática: la incomunicación y aislamiento a la que empezaba a ser sometida la ciudad, dado el giro de las coyunturas y las circunstancias sociopolíticas que cambiaban para siempre su estadio geórgico de estancia al de ciudad marginal y periférica de la geopolítica del desarrollo. Visto esto no sólo como el empobrecimiento inexorable, sino también como la ruina moral y la decadencia cultural de una élite absorta contemplándose en una imagen falsificada de sí misma.

Otro aporte capital ofrecido es la relación atávica con el tiempo, puesto que Popayán construyó desde entonces su identidad en razón del culto a la memoria del pasado colonial, a la tradición cultural española aclimatada en el estilo hidalgo de una vida de gustos aristócratas, y en las gestas épicas del proyecto emancipador que la minó al desconocer su “sacrificio”. La fijación del imaginario letrado en estos factores identitarios le han impedido avanzar hacia la conquista del presente como espacio propio. Tarea en la cual los símbolos que la contienen deben ser sometidos a la crítica. Aspecto sobre el cual Valencia reacciona, pues es conciente de

la exposición constante del tiempo que atenta contra el mundo interior, y ve en la ciudad “*un nostálgico pozo de olvido*”.

Este verso ha sido tratado como un caso de ambigüedad y contradicción, al ser objeto de múltiples interpretaciones, puesto que el *pozo* al tiempo de connotar oscuridad es una fuente para beber. Lo propio sucede con la unión de contrarios cuando se piensa que el olvido puede ser además nostálgico. Dianne Coon (1976: 266), siguiendo al crítico Robert J. Glickman, elabora la siguiente aplicación: “Popayán, ciudad ya faltante de la suficiente vitalidad necesaria para seguir adelante en la misma forma en que vivió en el pasado, ofrece precisamente la oportunidad al hombre de hoy de no olvidarse de ese pasado tan lleno de vida y de elementos que pueden servir para alimentar las esperanzas del futuro”

En la lectura del poema “*A Popayán*” (Valencia, 1979: 125-127) no encontramos tan sólo la celebración gratuita de las glorias pasadas, como sí ocurre con la pintura de Martínez, aunque al interior del texto la exaltación de la ciudad sea un recurso permanente de protección frente al letargo del presente como una manera extrema —por ello el énfasis retórico— de llamar la atención de un peligro creciente: la decadencia moral de la ciudad es la crisis del mito. El poema es una vuelta al mundo particular de lo propio como estrategia de reconocimiento de aquello vital, ahora amenazado por la ruina del tiempo histórico que todo lo acaba, y donde las referencias clásicas a Grecia, Roma y Oriente —rasgo vigente del exotismo cosmopolita del modernismo hispanoamericano— se oponen a la afirmación del suelo natal, rico en virtudes propias.

Este rasgo de “americanidad” es destacado como argumento frente a la crítica que lo tildó de afectado por el estereotipo modernista de lo foráneo, cuya pasión nacionalista de lo hispanoamericano fuera más prolifera en su faceta de orador y que responde a la visión republicana de los símbolos nacionales de fundar una identidad cultural desde el reconocimiento del territorio, donde la tierra, el suelo natal, fue la concreción más sentida de la patria.

Valencia abre y cierra su poema emblemático sobre Popayán con las mismas dos iniciales estrofas, donde está presente la conciencia crítica que advierte la crisis de la ciudad, traducida en una visión desolada y desconcertante, donde los símbolos de una grandeza civilizatoria es un estado anterior irrenunciable como sistema de valores de una tradición, pero ya no compartida ni vigente por la ruina moral del presente.

Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
 ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
 y guarden leones de tranquila postura triunfal,
 ni erectas pirámides —urnas al genio propicias—
 magníficamente tu fama dilatan, sonora,
 con voces eternas, ¡fecunda Ciudad maternal!

La ambigüedad tensa el texto al grado de no entregarse de manera fácil por las contradicciones temporales y síquicas. Tanto pensamiento y sentimiento se mezclan en un lenguaje adjetivado de afirmaciones y negaciones, al punto de convertir el poema en un brote prolongado, enérgico y sonoro de protesta contra el tiempo. La identidad de la ciudad se sienta aquí en la separación de los símbolos arquitectónicos de grandeza con que son reconocidas las civilizaciones de oriente y occidente. La relación temporal con los referentes históricos es a lo que apela para decir “ya no somos eso o lo otro”, pero “sí lo fuimos”. La permanencia de un sentimiento

arraigado en la historia personal del poeta sobre el pasado es la visión predominante, donde es la antigüedad un afecto y no una dimensión material como vestigios de una memoria propia, mas amenazada de olvido.

Es por ello que en el poema entrega, como respuesta a un presente donde el pasado identitario se evapora, una dimensión fundamental del ser urbano: la naturaleza femenina, y más claro aún, el alma maternal de Popayán, donde la “*fecunda ciudad*” es la casa del ser como refugio del mundo externo, puesto que la lucha es contra el hoy carente del sentido anterior que fundamenta la narración del mito colonial como origen y esencia. Valencia advierte en la realidad de Popayán un estado de agonía, de lenta desaparición de la tradición como peligro ante el cual levanta su voz para pedir erguirse del suelo en busca de la reconquista del sentido perdido, donde el pasado se actualiza en presente:

Tu vives del pasado. Púrpura de razas soberbias
 En prófugo instante volaba quemando tus hombros,
 Y en púberes gajos te reían las pomas de miel...
 ¡Levanta! ¡la túnica fulge de honor y heridas!
 Acudan tus buenos, y el ostro marchito restauren,
 ¡y mullan tus sendas con hojas de nuevo laurel!

La condición expósita de la ciudad del presente en el poema no es tomada en cuenta por Martínez. Tampoco es incorporada a la pintura el contexto negativo que ronda la conciencia crítica de Valencia, cuando advierte el paso destructor del tiempo como el signo real de una crisis existencial que lamenta como designio para una historia, antes rica de significados. Este comienzo negativo en el poema, al cabo de las diez estrofas interiores se torna en exaltación y deificación literaria de ese tiempo ausente por el cual se debe emprender la conquista del pasado histórico. No obstante, el pensamiento crítico vuelve a cerrar la obra como señal de

una presencia real, que figura desaparecer bajo la cosmética parnasiana del lenguaje poético, abigarrado de retórica como recurso para llenar el vacío de la realidad destructora del mito. Aunque sea una visión no advertida por el pintor Martínez, estamos ante la constatación de la crisis del mito “Popayán”.

La personificación que lleva a cabo Martínez bajo las formas perfectas de la anatomía del retrato, en el poema, es la manera de un diálogo que a cada nuevo periodo estrófico reincide para entregar múltiples respuestas a la pregunta del ser de la ciudad: “*Tú vives del silencio [...] Tú vives del pasado [...] Tú vives de tus glorias [...] Vives de tus dones [...] Y vives de imposibles [...] Tú vives del martirio [...] Y vives del orgullo [...] Y vives con tu cielo [...]*” dice el poeta al convertir así la ciudad en persona gramatical. El *tú* de cada estrofa que la define en su esencia y con carácter propios del lugar natal, nos entrega una dimensión nunca antes enunciada para el propósito de definir la identidad cultural de Popayán mediante la representación artística. Es un ser con voz, personalidad y carácter e historia por supuesto, a imagen y semejanza del ideal letrado republicano que inventó la arcadia colonial, con la rigidez y hegemonía de su orden social.

Tenemos que pese a la dificultad interpretativa del poema, se obtiene, entre otras maneras de marcar simbólicamente la ciudad, la naturaleza de su espíritu femenino, definida por el poeta como una ciudad maternal, y aunque suene redundante, es también fecunda, pródiga. Dimensión ésta que luego fuera la pintada por Martínez con la imagen de una joven mujer, desprovista de su función vital, al estar bajo las formas de un decorado, al modo de una deidad greco-romana. Este rasgo simbólico dota a la representación artística de un sentido próximo a uno de los símbolos privilegiados de pertenencia a la república como fue la familia. Al carecer de tensión social y no encarnar el conflicto cultural, el “*Apoteosis de Popayán*” presenta una

puesta en escena de una falsa armonía, propia del retrato familiar —ahora comunidad imaginada—, donde la pose es el amaneramiento con el cual cada uno de los personajes históricos actúa como hijo de la “*fecunda ciudad maternal*”.

De igual modo, como ser la ciudad es lenguaje —en el poema forma gramatical— que comunica una visión de mundo, propia del imaginario letrado del poeta aristócrata que fuera Valencia en su modo de vida y su visión estética. Sin olvidar por ello que la exaltación de “*A Popayán*” está rodeada por un comienzo y un final negativos, que parece reincidir con cada periodo estrófico, cuando la identidad cultural de la ciudad es marcada por la pulsión temporal del pasado, el presente y el futuro, constituido como las fuerzas en pugna de un conflicto heredado sin resolución.

En la fisiología corporal y espiritual de la ciudad cantada, la alabanza se arraiga como una conciencia que advierte el letargo de su realidad contradictoria al ser ya un “*nostálgico pozo de olvido*”. En esa medida, el poema es también un llamado a restaurar lo perdido por el tiempo, para entonces como para Martínez, también objeto de añoranza.

IV. 5. ¿Interpretación?, ¿distorsión?

Afirmar el poder que la letra tuvo como instrumento legitimador del imperio colonial y sus prácticas de dominación cultural y política, en la configuración de una identidad transculturada de las sociedades americanas, es un hecho ya explicado con lucidez histórica y documental por

Ángel Rama (1984)⁸³. Al respecto es preciso consignar que el sitio ocupado por la pintura de Martínez y las estrofas del poema “*A Popayán*”, esculpidas en losas de mármol en las paredes laterales del Paraninfo “Francisco José de Caldas”; aula máxima de la Universidad del Cauca, está ubicado a su vez en el Claustro de Santo Domingo, justo en el eje principal del sector histórico de Popayán como punto geográfico del poder central de la ciudad que se asume como un lugar privilegiado de enunciación del imaginario letrado de la élite republicana.

La memoria histórica encuentra allí un escenario sagrado de evocación de la leyenda del pasado y sus glorias, puesto que tanto los signos (la letra y la imagen pictórica) y la arquitectura colonial del monumento, se robustecen mutuamente con el intercambio de prestigios, uno simbólico y otro material. Los signos narran la magnificencia del mito de la arcadia colonial de Popayán, a su vez, lo arquitectónico y el uso social que ostenta como centro de conocimiento, antes asiento de una congregación religiosa, ahora de la Facultad de Derecho, hacen que el cuadro, el poema, el Paraninfo, el Claustro de Santo Domingo, y en fin, el centro histórico urbano, sea el eje de un sistema orgánico de poder, cuyos efectos en el imaginario de los habitantes se traduce en la formación de la identidad cultural.

El caso presentado al investigar la representación artística del imaginario letrado de la élite republicana en Popayán a mediados del siglo XX, en los poemas mencionados y en la pintura que los mimetiza en el aspecto formal de la composición, y no tanto en el campo ideológico negativo de Valencia, no es posible de entender sin pensar el rol de los signos y la imagen en la configuración de la identidad cultural urbana.

⁸³ La fundación de las ciudades en América fue regida por una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico traspuesto a un orden distributivo geométrico. En este proceso la participación de la letra se explica al regir dicha razón desde el poder de los signos.

El poema como narración cuenta una historia sustraída por la objetivación del pintor, cuya visión dio formas y colores a los sonidos y las palabras del poeta, en gran parte desconocidas por el uso oral, dado el léxico cultural parnasiano tan lejano y ajeno de lo vernáculo. De otro lado, la composición de la pintura, la disposición de su orden y contenidos, es una labor de autonomía artística que no está sometida a la subordinación de un mero ilustrador, pues debemos reconocer que la lectura del poema no proporciona un esquema gráfico. De tal suerte que estamos ante dos textos que dialogan sin ser uno el resultado cabal del otro, su consecuencia obligada, más bien el fruto de un ejercicio de lectura, imaginación e invención o ¿acaso de una errónea interpretación, de distorsión?

La ciudad fue leída en su dimensión semiótica como texto verbal, para luego ser interpretada y elaborada artísticamente en un discurso cuya representación cifra nuevos sentidos distintos ya de la referencia de la que parte, pues el contexto negativo y la conciencia del tiempo amenazante con que Valencia abre y cierra su poema no son incorporados en el cuadro. En ambas obras, como lenguajes artísticos de representación otorgantes de sentido, la ciudad es diferente como construcción cultural histórica al ser imaginada por el sujeto artista. Los textos –poema y pintura independientes– se constituyen sí en relatos de fundación, en narraciones de identidad de una sociedad, dado el tema de los orígenes que enuncian. Los materiales de estas dos representaciones de ciudad son de naturaleza simbólica. De ahí el carácter emblemático y hasta sagrado que alcanzan para la mentalidad tradicional de la ciudad que los asume como el

signo mayor de su identidad cultural como construcción del imaginario⁸⁴ letrado de la elite republicana aún vigente en ella.

IV.3. Estética, ideología y poder

De la pintura de Martínez impresiona su perfección formal, dada por sus dimensiones: 9 x 6 metros, es decir, 54 metros cuadrados de lienzo que le ha valido el insulso pero llamativo honor de ser el óleo más grande del mundo, como si ello permitiera homologar el tamaño en criterio de valor estético. Impresiona además la factura técnica de la escuela pictórica del academicismo del siglo XIX que Martínez cultivara gracias al talento innato como artista, y debido también a la educación que recibió en Europa durante los años de permanencia en España y Francia antes ilustrada.

Esta condición artística inicial es hoy fuertemente cuestionada. Con Martínez parece suceder lo ocurrido al payanés Rafael Maya, cuando en 1930, con la publicación de **Coros del mediodía**, descolló como una promesa vanguardista de la poesía colombiana, pero la contención de su fuerza creativa lo mantuvo ligado a formas tradicionales anacrónicas, sin vigencia incluso para el momento mismo de su mayor reconocimiento. El crítico Miguel González sostiene que el desarrollo de los movimientos vanguardistas de los años 30 y 40 en Colombia, no afectaron su

⁸⁴ La definición conceptual sobre el fenómeno aplicado a lo urbano la realiza Armando Silva en el capítulo "*Ciudad imaginada; imaginarios urbanos*" del libro **Imaginarios Urbanos** (1997: 85-89). Al respecto señala: "*lo imaginario afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuele en todas las instancias de la nuestra vida social*" (90).

pintura que continuaba apegada al iluminismo y recurriendo a la alegoría para conmover al espectador (1988: 13). Es conocida la anécdota por la cual Guillermo Valencia argumenta a favor de Martínez la relación artística de éste con Puvis de Chavennes, el academizante pintor francés, supuesto rival estético de los revolucionarios Impresionistas, ya que Martínez en mitad de los años treinta todavía estaba fascinado por el iluminismo (González, 1988: 12).

Por la grandeza formal de la obra, el “*Apoteosis de Popayán*” es un caso de arte monumental, cuyo efecto inmediato cabe ahora mencionar: reducir al espectador al dominio del tamaño. Así, por las dimensiones de la obra, se crea un efecto de poder sobre quien observa. El tamaño de la pintura encuentra una razón que lo justifica por el tema épico tratado. La historia como metarelato requiere de una narración amplia, desmesurada, mas armónica y verosímil en el espacio que la contiene como tiempo detenido e inmodificable de una versión despolitizada de la historia de la ciudad como arcadia colonial. La narración de las imágenes visuales nos habla de las gestas del periodo de Conquista, Colonia y República configurada en un relato hegemónico por la letra y la imagen que lo inmortaliza. En la pintura hay una correspondencia entre extensión e intención, ya que el “*Apoteosis de Popayán*” busca ser el gran relato de una historia grande. Es una obra finita, con límites espacio temporales, pero inmortal en su pretensión de grandeza épica. Al respecto Guillermo Valencia dijo sobre la intención de su poema escrito en hexámetros latinos:

Quise cantar sus glorias valiéndome de ritmos clásicos, de los mismos con que Horacio entonó su canto secular a la grandeza del pueblo romano. La escogencia de este metro, el hexámetro, era de suyo un compromiso, que aparejaba grandes dificultades por razones técnicas en la vida fonética de las dos lenguas como por la escasez de sílabas breves en la castellana. Para evitar la sequedad inherente a la falta de consonantes regulares, apelé al

agudo de dos sílabas, que en el léxico poético aprovechable es muy limitado también. (Cruz Santos, 1928)

De igual manera, la afectación estética se liga con la dimensión simbólica del poder y el discurso de las ideas políticas conservadoras de la élite republicana encarnada en el ideal estético de Valencia y Martínez. Al respecto afirma Miguel González (1988: 14) que:

Si bien la obra de Martínez, numerosa y al servicio de las creencias que una sociedad en formación requería: retratos (de políticos, intelectuales, damas de sociedad, familiares, o amigos), paisajes (a las diferentes horas del día y en especial del Cauca y del Valle), alegorías (en sus máximas realizaciones), no estremece con sus aportes la definición de arte que hay en esos momentos en Colombia, sí es muy sintomático de la dependencia que puede alcanzar un pintor en su relación con la sociedad de su tiempo. El artista enfrentado a ese conflicto debe optar por la estrategia de la indiferencia, que en las primeras cuatro décadas del siglo significaron los ismos. Al no llevarse a cabo, se cae en la mimesis, que consiste en la no-vanguardia, en la simulación de lo nuevo, en la adivinación de lo que la sociedad requiere. Martínez con su profusa obra, ilustra espléndidamente esta segunda estrategia, con la cual nos denuncia —sin proponérselo— toda la decadencia de un gusto social [...]

Lo anterior surge de la pregunta que piensa el porqué la técnica de Martínez es un naturalismo académico y, por el contrario, el no uso de alguna de las técnicas del arte moderno, puesto que no se advierte voluntad de transformación o reelaboración de la percepción real, sino la acción de lo evidente, lo próximo natural y no su transfiguración estética, creativa. Este interrogante tiene pertinencia puesto que sabemos de los años de formación cuando en Europa ocurre la expansión de las estéticas de vanguardia y, paradójicamente, lo que importa al país como novedad es el academicismo obsoleto.

Sobre la técnica académica cabe recordar que su predominio durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, fue el resultado del proyecto artístico establecido por la aristocracia

colombiana que utilizó el retrato como medio legitimador del poder⁸⁵, ya que de otro lado el afianzamiento de la élite burguesa exigía el reconocimiento de su realidad física y tangible, cercana a un determinado acontecer cotidiano, y una manera de hacerlo fue a través del retrato de prosapia aristocrática⁸⁶ (Sánchez, 2001: 35,39).

Así, retratar fue el único acto artístico de Martínez. Producir a través de su cuadro un efecto de realidad tal, que el espectador asume como verdad lo representado: la jerarquía social que estratifica el espacio urbano. Lo artístico aquí vulnera la conciencia política, nos rinde por su efecto seductor de ver sin pensar, perversión estética que hace del efecto naturalista del cuadro una verdad incontestable. Lo que sumado a la ausencia de conflicto cultural y tensión social en la representación, hace que la armonía de la composición pase por ser la armonía inexistente de una sociedad en constante disputa y choque, pero que fuera evocada bajo los preceptos de la élite letrada que buscó inmortalizar la arcadia colonial y así falsifica también la historia presente. El principio establecido fue el de afirmar el orden social de un imaginario que por medio de la letra y luego de la imagen pictórica, se legitimó en la autoridad de lo simbólico.

Un ejemplo del efecto estético ejercido como dominación sobre el espectador es constatar que la pintura nos mira, y no nosotros a ésta, por ejemplo, a través de los ojos de algunos de sus personajes (*verbi gratia*, dos preladados ilustres nativos de Popayán). Y al ocurrir enseña lo que busca mostrar: el jerárquico desfile social de una élite letrada urbana, como el relato de la gesta

⁸⁵ Para una mayor comprensión de este proceso en Colombia ver el capítulo tres: "*Triunfo de la República, nacimiento de la burguesía. El retrato como documento de clase*" del libro **Historia abierta del arte colombiano** (1984: 61-85) por Marta Traba.

⁸⁶ Esta práctica fue definida en el mundo antiguo, cuando Pitágoras, al ocuparse de la educación de los aristócratas, es el creador de una línea de vida hermosa mas que de pensamiento, de una especie de obra de arte viva, de un partido aristocrático: la élite. (Bayer, 2001: 29).

y fundación de una clase centrado en el poder del signo: la letra y su imagen. El operar primero de este episodio puede ser entendido a la luz de la siguiente cita de Fredric Jameson (1999: 334-335) cuando se refiere al fenómeno del ver:

Convertir a otra gente en cosas a través de la *mirada*, pasa a ser la fuente proto-política de la dominación que se supera devolviendo la *mirada*. Este momento es el de la mirada colonial o colonizante, de la visibilidad como colonización. En tanto tal, la mirada es ya esencialmente asimétrica; por lo tanto, no puede ofrecerle al Tercer Mundo ocasión alguna para su apropiación, sino que debe, más bien, ser radicalmente revertida por este último.

Otro aspecto técnico de la composición artística para analizar en el “*Apoteosis de Popayán*” es la dimensión geométrica como manejo social del espacio estético en relación con la proxemia de las figuras dentro del cuadro, visto en términos de textualidad de una narración. Tenemos así que la geometría artística es la manera cómo la estratificación social se recrea y dispone por la jerarquía del poder. Geometría estética significa desigualdad social, puesto que cada uno de los personajes y personas de esta narración pictórica de colores y formas ocupa un lugar distinto, único y particular en la escenografía de la ciudad, representando a su vez un momento determinado de su historia, entendida la puesta en escena social como un mapa, tanto de sus clases sociales como de la cartografía simbólica de sus imaginarios.

Esto que podría concebirse como un deseo de igualdad, al incluir diversas figuras que representan los componentes étnicos, sociales, culturales, económicos, religiosos y políticos de la sociedad payanesa, resulta ser todo lo contrario. La geometría artística designa posiciones sociales en el espacio de la narración pictórica, lo cual crea y demarca diversos tipos de distancia, especialmente simbólica (corporal y gestual), y estos tipos de distancias a su vez designan diferencias, que sin hacer el reconocimiento como tales, llevan a la exclusión. Pero

una exclusión muy particular por ser invisible al encubrir el conflicto y las tensiones sociales que la desigualdad genera en toda sociedad. Este procedimiento es una táctica de la inteligencia del poder, puesto que se basa en la representación no generada por un proceso de alteridad. La proxemia en la pintura como figuración de las diferencias sociales no reconocidas, es la manera subrepticia de ocultar al otro mostrándolo a través de formas de representación que desconocen al sujeto y lo deforman hasta desfigurar su ser con falsas identidades: el indio “atónito” con plumas, al peor estilo del *western* cinematográfico estadounidense o del imaginario antropológico francés que inventara al indígena como categoría académica, para acaso encontrar al negro sumiso, débil y harapiento, que agradece con un gesto de infantil emotividad la libertad pírrica que decretara el General payanés José Hilario López, mientras a su costado derecho, en total equilibrio, el poeta esclavista Julio Arboleda parece seducir a la tímida indígena Pubenza, protagonista de su poema épico inconcluso **Gonzalo de Oyón**. El “*Apoteosis de Popayán*”, con sus sesenta personajes y personas, y en su condición material y simbólica, es la construcción social de la ciudad letrada republicana.

Los poemas de Guillermo Valencia y la pintura de Efraim Martínez, como representación artística del imaginario letrado de la élite republicana en Popayán, que la signan en un emblema cultural identitario, hacen de la ciudad la imagen de un espejismo. Tanto por impostar la realidad al eliminar las tensiones sociales, como por reproducir los símbolos del estado-nación para cohesionar en el imaginario a un país escindido en la desigualdad y la exclusión.

Mas el ejemplo se presenta con los personajes históricos del cuadro, porque éstos ya no existen, sino como representación simbólica de una idea carente de valor, actualidad y sentido. Al ser todos retratos de muertos, que pese al reconocimiento de su identidad histórica y su

prontuario como mártir, prócer o intelectual (Ver anexo III y IV), son meros símbolos de un estamento, un oficio o una clase social, según sea el rol desempeñado en el desfile urbano de la puesta en escena en que toda ciudad se convierte como espacio humano donde la vida acontece.

Tenemos entonces que al desaparecer la referencia de la identidad del personaje como sujeto sólo queda su fantasma, el espectro colorido de un ausente, cuyo nombre no es suficiente para evocar y transmitir su gloria pasada como historia plena. Es así como por virtud de la técnica académica del retrato las personas reales se mudan en personajes de un relato histórico en crisis: bien en próceres anónimos o ya en leyendas olvidadas. Sin contar con la anécdota real de que muchas de las figuras retratadas fueron modelos quienes definieron su identidad a la luz del personaje evocado. Todo como la manera de perpetuar con la letra —ahora imagen— una visión hegemónica de un estamento social y, por ende, jerárquica y excluyente del mundo. Es así como el presente se evapora y se torna pasado, mera narración antigua que niega la existencia de los sujetos actuales y reales que observamos la pintura. Nuestra entidad como sujetos del presente está en relación con el pasado contenido en el conjunto del cuadro del que no se atina un sentido más que la impostación de la historia.

Al habitar entre fantasmas que roban la entidad de los sujetos vivos, la ciudad de la pintura nos anula como observadores de ella, puesto que no permite el reconocimiento ni menos la participación de quien es espectador de una historia donde nunca tendrá lugar porque ya fue escrita y donde a cada nueva mirada opera su actualización por medio de la observación entrampada en lo monumental y en el eficiente efecto de verosimilitud del retrato. Al ser la

imagen algo fijo, real en un espacio, es inmortal la narración, inalterable, no se puede modificar al interior de la misma, porque la obra está concluida.

Lo que el cuadro cuenta fue una manera de escribir el destino, al pensarlo e imaginarlo en formas y colores, bajo el ideal colonial de la arcadia. Por ello, la obra pictórica es también escritura. La presencia agobiante de la letra, que como hemos visto ha operado tanto como interpretación o distorsión del lenguaje plástico, con todo el poder de que el orden de los signos posee.

Conclusiones

I. El mito “Popayán”: *la arcadía colonial*

Las virtudes del clima, la riqueza de los recursos naturales y la atracción de la geografía poblada de paisajes bucólicos, fueron interpretados por los conquistadores como señal de elección para llevar a cabo la fundación española de Popayán.

Este fue un rasgo estético que, a través de los cronistas, historiadores y poetas, nace y luego se transforma en relatos de origen, donde prima la visión idílica sobre la realidad social como parte fundante de la identidad cultural de la ciudad. Lo que asociado a la alta dignidad histórica adquirida por ser Popayán uno de los más importantes focos civilizatorios de la colonia como centro de hispanización y cristianización del imperio, dio lugar a la conformación de una élite letrada de comportamientos señoriales, con prácticas religiosas católicas y un estilo de vida aristócrata de amor al lujo y el ocio, en una sociedad escindida y jerarquizada en dos repúblicas: de “españoles” y otra de “indios” y de “gentes de todos los colores”. Todo en relación al poderío económico de Popayán que, basado en la producción minera del oro y en la explotación esclavista, significó la consolidación de la ciudad como sede política y administrativa durante los tres siglos coloniales. Época durante la cual Popayán vive su edad dorada.

Una vez las guerras de independencia contra la monarquía española se convirtieron en los numerosos conflictos fratricidas de lucha interna por el poder local de los nuevos gobiernos americanos, Popayán sería desplazada como nodo político, económico, administrativo y cultural en el nuevo orden del estado nación, desagrado durante el siglo XIX por el debate entre un sistema de gobierno federal o central. Y es aquí donde los anteriores factores identitarios de belleza y riqueza naturales, de poderío económico y clase social prestante, se convierten en la memoria urbana usada como el principal argumento con el cual la invención del mito “Popayán” como arcadia colonial adquiere sentido de cohesión social para el imaginario letrado republicano, doliente del despojo de todos sus poderes, que convirtió en relatos la leyenda del pasado glorioso de belleza, riqueza y honor. Mecanismo de defensa de la élite frente a una realidad de pobreza económica y moral, marcando con su visión de mundo e imponiendo en ella su poder social de clase, la identidad cultural de la ciudad por medio de los símbolos de las representaciones artísticas.

La respuesta frente a la crisis de los acontecimientos históricos que impidieron la conservación de los atributos y privilegios coloniales, y la entrada digna de Popayán en el nuevo sistema territorial republicano como orden moderno, fue de carácter simbólico al encubrir y enmascarar con la dimensión estética natural y urbana la realidad social de la ciudad, para al cabo construir ficciones de nostalgia sobre el tiempo desde una percepción acrítica de lo real. Al igual que la operación mediante la cual se inculcó la nueva identidad del sujeto nacional, la élite republicana apeló al pasado próximo de las gestas épicas de liberación de la patria y sus emblemas colectivos como fuente de identidad para forjar el presente. La doble ficción de Popayán sobre la realidad del siglo XX consistió en acudir primero a la dimensión estética del territorio natural y urbano, luego a los poderes materiales de la arcadia colonial, para

convertirse en la representación sublimizada de una sociedad armónica sin conflictos ni tensiones. De tal modo que los símbolos, arquetipos, emblemas y alegorías republicanos en las representaciones de los poemas “*A Popayán*” y “*Alma Mater*” de Guillermo Valencia y la pintura “*Apoteosis de Popayán*” de Efraim Martínez que los ilustra, son un resultado del efecto imaginario de adhesión a una ciudad letrada, a sus prácticas culturales y, especialmente, a la visión de mundo que reproduce un estado de orden impostado, cuyas imágenes naturalistas predominantemente masculinas son las del mártir y los prohombres en sus distintos roles letrados como funcionarios de Estado, jerarcas religiosos, caudillos militares, juristas, científicos y escritores.

La invención del mito “Popayán” como arcadia colonial fue una idea gestada por y para la élite letrada republicana gracias al poder de sujeción de los signos que configuran en representaciones simbólicas el cosmos de lo imaginario. Las formas de esta imagen manipulada de la realidad se constituyó en la configuración de obras artísticas como relatos fundacionales de la nueva identidad, con sus prejuicios coloniales vigentes de exclusión del otro diferente. Por ello la textualidad urbana de la pintura de Martínez (basado sólo en el aspecto sublimizante de los dos poemas de Valencia sin tener en cuenta el contexto negativo del primero de estos) ilustra la naturaleza femenina de la ciudad, el carácter épico y trágico de los próceres, y ofrece una historia despolitizada, una memoria vacía de sentido histórico, al rendir honor a la leyenda del pasado glorioso y a la dimensión mítica que la deifica como el principal significante cultural de identidad contemporánea en detrimento de la memoria social de tensión y conflicto humanos.

2. La dimensión temporal de la ciudad: *triunfo de la tradición y ausencia de modernidad*

La escisión histórica de Popayán en un antes vital, digno y glorioso frente a un después pasivo, pobre y vacío puede entenderse como la crisis —ausente de la representación pictórica, puesto que el artista no muestra dicha separación por carecer de conciencia crítico— producida por el conflicto de la dimensión temporal de la realidad. Lo que también puede ser traducido en la querrela de los sujetos antiguos con los modernos, donde la aceleración del tiempo histórico, centro de gravedad que marca la noción de cambio, es la evidencia de la confrontación ideológica que propone la modernidad a los pueblos tradicionalistas fundados en la visión mítica del tiempo.

Los dos poemas de Valencia y la pintura de Martínez —representaciones emblemáticas del imaginario letrado de la élite republicana y de la identidad cultural en Popayán a mediados del siglo XX— son la afirmación de la tradición de una sociedad afianzada en los valores de lo antiguo, y por ende, en la negación del presente como categoría identitaria que sólo toma sentido en relación con el pasado que la significa. En el cuadro de Efraim Martínez sólo existe un antes, no un después ni un ahora.

Pese a encontrar en “*Apoteosis de Popayán*” la narración histórica completa de la ciudad en escenas que van en sentido cronológico ascendente de izquierda a derecha, de la preconquista a las primeras décadas de la república colombiana, la pulsión temporal entre cada fase no marca rupturas ni establece la separación o el desprendimiento de la disputa social del orden antiguo que busca crear un sistema más justo a través de la conciencia revolucionaria de cambio. Por la

continuidad de la trama sin fisuras el cuadro no se constituye en la imagen de transformación de lo nuevo, propia de la conciencia moderna, sino que apuntala la unidad social, inexistente, y asegura la visión homogénea de la identidad de cada sujeto bajo el símbolo cristiano de la cruz como eje estructurante de la composición artística que le otorga equilibrio y armonía, sin alteridad ni contradicción social, y con ello se disuelve la tensión de las realidades humanas diversas y heterogéneas. La reconciliación del mundo pagano con el cristiano, por ejemplo, o de los sujetos subalternos frente a la élite letrada, se efectúa a través de este procedimiento por el cual se evita el enfrentamiento de los contrarios que elimina el reconocimiento de la diferencia.

Además de significar lo estable y lo eterno del tiempo mítico, la cruz ordena el cosmos de la representación bajo la directriz ideológica de la revelación, rasgo definitorio de las sociedades tradicionales que confían en el signo sin cuestionar el sentido de un orden desigual y excluyente, bajo las formas geométricas perfectas del trazado urbano estratificado en jerarquías sociales sin tensión dentro de la diversidad cultural que puebla con sus marcas la puesta en escena artística de la historia de una ciudad colonial en el siglo XX.

Referencias

- Acosta Polo, Benigno
1965 **La poesía de Guillermo Valencia.** Imprenta Departamental del Atlántico, Barranquilla.
- Anderson, Benedict
1991 **Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.** Fondo de Cultura Económica, México.
- Anónimo
Sf **Rivera.** Editorial Cinco, (Colección Genios de la pintura, fascículo 16), Bogotá.
- Arboleda Llorente, José María
1966 **Popayán a través del Arte y de la Historia.** Talleres Editoriales Universidad del Cauca, Popayán.
- s.f. *“Apoteosis de Popayán. El cuadro del Parainfo”*. **El Parainfo “Francisco José de Caldas”**. Taller editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Bámbula Díaz, Juliane
1993 **Lo estético en la dinámica de las culturas.** Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali.
- Barona Becerra, Guido
1995 **La maldición de midas en una región del mundo colonial. Popayán 1730-1830.** Editorial Universidad del Valle, Fondo Mixto de Cultura del Cauca, Cali.
- 2001 *“El Cauca en la nación”*. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca.** Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 237-251.
- Bayer, Raymond
2001 **Historia de la estética.** Fondo de Cultura Económica, México.
- Bejarano, Jesús Antonio
1997 *“El despegue cafetero (1900-1928)”*. **Historia Económica de Colombia.** José Antonio Ocampo (Compilador). pp. 231-279.
- Beagini, Hugo E.
2002 *“La problemática identitaria”*. **Cuadernos hispanoamericanos** (627), Madrid. pp. 37-44.

- Bourdieu, Pierre
1995 **Las reglas del arte.** Anagrama, Barcelona.
- Buenahora Durán, Gonzalo
1999 “La ruta y las acciones de los primeros conquistadores por el suroeste de Colombia, una apuntación necesaria”. Documento inédito.
- Camacho Guizado, Eduardo
1993 “*El modernismo*”. **Manual de literatura colombiana.** Procultura, Planeta, Bogotá. pp. 519-578.
- Carrera Andrade, Jorge
2000 “*Microgramas*”. **Obra poética.** Acuario, Quito. pp. 105-123.
- Castrillón Arboleda, Diego
1998 “*Hacia el Dorado*”. **Popayán. Guía ciudad histórica.** Ministerio de Cultura, Bogotá. pp. 14-39.
- Cobo Borda, J. G.
1987 “*Reivindicación de Sanín Cano*” (Prólogo). **Oficio de lector.** Biblioteca Ayacucho, Barcelona. pp. IX-XLIII.
- Colmenares, Germán
1979 **Popayán: una sociedad esclavista. 1680-1800.** Historia económica y social de Colombia, Tomo II. La Carreta, Bogotá.
- Coon, Dianne
1976 “*La visión de Popayán en Guillermo Valencia*”. **Estudios. Edición en Homenaje a Guillermo Valencia 1873-1973.** Edición de Hernán Torres. Carvajal, Cali. pp. 249-278.
- Cruz Santos, C.
1928 “*La influencia del medio ambiente en la carrera literaria de Guillermo Valencia*”. **Repertorio Americano.** San José, Costa Rica, 13 de junio.
- Charry Lara, Fernando
1993 “*Guillermo Valencia*”. **Manual de Literatura Colombiana.** Tomo I. Procultura, Planeta, Bogotá. pp. 623-638.
- Darío, Rubén
1954 **Poesías Completas.** Aguilar, Madrid
- Deas, Malcolm
1993 *Miguel Antonio Caro y amigos: Gramática y Poder en Colombia*. **Del Poder y la Gramática.** Tercer Mundo Editores, Bogotá. pp. 25-60.

- Díaz López, Zamira
1994 **Oro, Sociedad y Economía. El sistema colonial en la Gobernación de Popayán. 1533-1733.** Banco de la República, Bogotá.
- 2001a “*Creación de dos repúblicas: de Españoles y de “Indios”*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca.** Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 125-151.
- 2001b “*La sociedad decimonónica*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca.** Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 187-203.
- Duarte French, Alberto.
1973 **Guillermo Valencia.** Biblioteca Colombiana de Cultura, Popayán.
- Enríquez Ruiz, Guido.
2000 **Historia de las artes plásticas en el Cauca en el siglo XX.** Taller Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Espinosa, Germán
1989 **Guillermo Valencia.** Procultura, Bogotá.
- Fatás, Guillermo. y Borrás, Gonzalo. M.
1993 **Diccionario de Términos de Arte.** Alianza Editorial, ediciones del Prado, Madrid.
- García Márquez, Gabriel
2002 **Vivir para contarla.** Norma, Bogotá.
- García Prada, Carlos
1959 “*Valencia, el clásico payanés*”. **Guillermo Valencia. Poesías y Discursos.** Biblioteca de Autores Hispanoamericanos Vol. I. Ediciones Iberoamericanas, S. A. “EISA”, Madrid. pp. 7-38.
- García Quintero, Felipe
1999 “*Para leer a Guillermo Valencia después de Guillermo Valencia*”. **Huellas**, (11): 10-14.
- 2003 “*Apuntes de ciudad*”. **Trueque**, (032): 10-14.
- González Mosquera, Guillermo Alberto
2000 **100 Caucanos del siglo XX.** CMYK Diseño e Impresos Ltda., Bogotá.
- González, Miguel
1988 “*Efraim Martínez Retrospectivo*”. **Magazín Dominical**, (271): 12-14.
- Grünfeld, Mihai
1995 **Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935).** Hiperión, Madrid.

- Gutiérrez Girardot, Rafael
1989 “*La literatura colombiana en el siglo XX*”. **Hispanoamérica: imágenes y perspectivas**. Temis, Bogotá. pp. 347-410.
- Jameson, Fredric
1999 “*Imágenes y posmodernidad*”. **Proyectar la comunicación**. Compilación de Jesús Martín-Barbero y Armando Silva. Tercer Mundo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. pp. 333-361.
- Jaramillo, Carlos Eduardo
2000 “*La última guerra del siglo XIX, la primera del XX*”. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, (54): 3-10.
- Jiménez, Juan Ramón
1962 **El Modernismo. Notas de un curso (1953)**. Aguilar, México.
- Henríquez Ureña, Max
1954 **Breve historia del modernismo**. Fondo de Cultura Económica, México.
- Jiménez, José Olivio
1994 “*Guillermo Valencia*”. **Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana**. 4ª edición. Hiperión, Madrid. Pp. 301-330.
- Jiménez Panesso, David
1994 **Fin de Siglo. Decadencia y Modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia**. Instituto Colombiano de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Kalmanovitz, Salomón
1985 **Economía y Nación**. Siglo XXI Editores, Bogotá.
- Holguín, Andrés
1947 “*Guillermo Valencia y el Parnasianismo*”. **La poesía inconclusa y otros ensayos**. Editorial Centro, Bogotá.
- 1974 **Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)**. Biblioteca del Centenario del Banco de la República, Bogotá.
- Malatesta, Julián
2001 “*Guillermo Valencia y la poesía oriental. Los retozos formales de un modernista*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca**. Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 105-112.
- Martí, José
1994 “*Nuestra América*”. **Antología de textos literarios**. Carlos Alberty y otros (Editores). Editorial de la Universidad de Puerto Rico. pp. 89-97.

- Martínez, Harold
1986 **Apoteosis a Popayán: vida y obra de Efraim Martínez Zambrano.** Ediciones Andinas, Bogotá.
- Maya, Rafael
1954 “*Guillermo Valencia*”. **Estampas de Ayer y retratos de hoy.** Editorial Kelly, Bogotá.
- Medina, Álvaro
1978 **Procesos del arte en Colombia.** Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Morales Benítez, Otto
2000 “*Prólogo*”. **100 Caucanos del Siglo XX.** CMYK Diseño e Impresos Ltda., Bogotá. pp. 9-31.
- Moraña, Mabel
1998 **Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco.** UNAM, México.
- Moreno Durán, R. H.
1995 **Como el halcón peregrino.** Aguilar: Bogotá.
- Mukarovský, Jan
1999 “*El arte como totalidad*”. **Proyectar la comunicación.** Compilación de Jesús Martín-Barbero y Armando Silva. Tercer Mundo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. pp. 229-241.
- Muñoz Obando, Genaro
1954 “*El caracol y los cangrejos. Una polémica con los “piedracielistas” sobre la obra poética de Guillermo Valencia*”. **Voces.** Imprenta Departamental, Popayán. pp. 261-285.
- Navarro Tomás, T.
1983 **Métrica española.** Editorial Labor, Barcelona.
- Ocampo López, Javier
1995 **Historia Básica de Colombia.** Plaza y Janés Editores, Bogotá
- Olivera, Otto
1976 “El dolor de vivir en Guillermo Valencia”. **Estudios. Edición en Homenaje a Guillermo Valencia 1873-1973.** Edición de Hernán Torres Carvajal, Cali. pp. 85-130.
- Orejuela Gómez, C. Álvaro, Tello, José Antonio, Vejarano, José Antonio.
1939 **El cuadro “Apoteosis de Popayán”. Informe de Comisión de la Asamblea del Cauca.** Talleres Editoriales del Departamento, Popayán.

- Paz, Manuel
1973 “*Wilde y Valencia*”. **Popayán**, (295): 61-68.
- Paz, Octavio
1985 **Los hijos del limo**. Editorial La Oveja Negra. Bogotá.
1991 **Cuadrivio**. Joaquín Mortiz, México.
- Pérez, María Teresa
2001 “*Las mujeres cancanas: de la Colonia a la República*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca**. Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 219-235.
- Pérez Silva, Vicente
1980 “*La bardolatría y una polémica sobre el caracol y los cangrejos. Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia*”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol 17, Bogotá. pp. 134-204.
- Rama, Ángel
1984 **La ciudad letrada**. Ediciones del Norte, Hanover.
- Real Academia Española
2001 **Diccionario de la lengua española**. Espasa, Madrid.
- Reyes, Alfonso
1993 “*Perennidad de la poesía*”. **La experiencia literaria**. Fondo de Cultura Económica, México. pp. 219-221.
- Rodríguez Monegal, Emir
1969 **El otro Andrés Bello**. Monte Ávila, Caracas.
- Romero, José Luis
1976 **Latinoamérica: la ciudad y las ideas**. Siglo XXI, México.
1988 “*Pensamiento político de la emancipación*”. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1. Época Colonial**. Editorial Crítica, Barcelona. pp. 216-221.
- Rubiano Caballero, Germán
1977 “*Aproximación crítica del arte en Colombia*”. **Historia del arte colombiano**. Vol 5. Salvat, Barcelona. pp. 1341-1360.
- Sánchez, Eugenio
2001 “*Artes plásticas en el siglo XX*”. **Territorios posibles**. Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 35-62.

- Sanín Cano, Baldomero
1955 “*Prólogo*”. **Obras poéticas completas** (de Guillermo Valencia). Tercera edición. Aguilar, Madrid.
- Silva, Armando
1997 **Imaginario urbano. Cultura y comunicación urbana**. Tercer Mundo Editores, Bogotá
- Tablada, José Juan
1965 “José Juan Tablada”. **Antología de la poesía hispanoamericana**. Aguilar, Madrid. pp. 826-828.
- Traba, Marta
1984 **Historia abierta del arte colombiano**. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Valencia Llano, Antonio
1994 “*De la sociedad de conquista a la sociedad colonial*”. **Historia del Gran Cauca**. Universidad del Valle, Cali. pp. 37-44.
- Valencia, Gerardo
1976 “*La creación poética en **Katay***”. **Estudios. Edición en Homenaje a Guillermo Valencia 1873-1973**. Edición de Hernán Torres Carvajal, Cali. pp. 39-65.
- Valencia, Guillermo
1929 **Katay**. Poemas orientales. Librería Colombiana Camacho Rolda y Compañía, Bogotá.
- 1931 “*Efraim Martínez*”. **Popayán**, (146): 10-21.
- 1944 **Oraciones panegíricas**. Arboleda y Valencia, Bogotá.
- 1955 **Obras poéticas completas**. Tercera edición. Aguilar, Madrid.
- 1973 **Páginas inmortales de Guillermo Valencia. Discursos**. Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- 1973 “*Autobiografía de Guillermo Valencia*”. **Popayán**, (295): 30-35.
- 1979 “*A Popayán*”. **Ritos**. Carvajal, Cali. (edición facsimilar del original publicado por Wertheimer, Lea & Cia, Londres, 1914).
- 1996 “*Guillermo Valencia*”. **La autobiografía en la literatura colombiana**. Compilador Vicente Pérez Silva. Biblioteca Familiar Presidencial de la República, Bogotá. pp. 151-166.

- Valencia, Álvaro Pío
1986 “*Esencia de una raza*” (Prólogo). **Apoteosis de Popayán. Vida y obra de Efraim Martínez**. Ediciones Andina, Bogotá. pp. 13-18.
- Wilches-Chaux, Gustavo
1999 “*Las procesiones de Popayán: un sentimiento colectivo*”. **Semana Santa en Popayán**. Villegas Editores, Bogotá. pp. 25-117.
- Zuluaga, Francisco
2001a “*Conquista y primeras fundaciones*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca**. Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 117-123.
- 2001b “*El Cauca y las Guerras Civiles: 1829-1863*”. **Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca**. Tomo II. Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp. 253-270.
- Zuluaga Valencia, Julián
2002 **Símbolos ambientales urbanos. Una interpretación del medio ambiente en la ciudad. Caso Popayán, Colombia**. Tesis de Maestría en Medio Ambiente y Desarrollo. Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Manizales. Investigación inédita.

VII. ANEXO 1. •

A POPAYÁN¹

¡glorificate la Città feconda!
GABRIELE D'ANNUNZIO

Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
Ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
Y guarden leones de tranquila postura triunfal,
Ni erectas pirámides —urnas al genio propicias—
Magníficamente tu fama dilatan sonora,
Con voces eternas, ¡fecunda ciudad maternal!

• A continuación se ofrece el poema de Guillermo Valencia anotado por Carlos García Prada (1959: 113-118), cuyas glosas al pie ilustran algunos pasajes del texto, siendo lo de más interés actual la visión ofrecida por el comentarista que resalta el valor estético formal del poema como retrato perfecto de la ciudad y su “*ethos* caballeresco”, alimentando así, ya en 1959, la imagen de la arcadia colonial.

¹ “De los cantos de Valencia, *A Popayán* era su predilecto. Lo compuso en 1906, y fue el primero — no el único— en que logró dar una nota de americanidad no por otros igualada: “La profunda admiración de lo propio —dice Sanín Cano—, el sentido íntimo de la vida, de la patria y del terruño” nadie más “los ha expresado en Hispano América con esa perfección y el hálito épico armonizan en toda la extensión del poema con su contenido espiritual”.

El tema de esta oda lo trató Valencia más tarde en *Alma Mater*, poema de más amplia inspiración y de ejecución más libre, aunque no tan depurada y sintética. A Popayán es un prodigio de plasticidad y de equilibrio. Aunque es tan rica en perspectivas ideológicas, parece un fresco luminoso en que el artista logró pintar la ciudad —sus gentes, su cielo, su volcán, sus colinas, sus ríos, su campiña, sus tempestades—, y logró interpretar su *ethos* caballeresco, sus leyendas, sus glorias, su orgullo, sus aspiraciones y sus más íntimos afectos y dolores. Ahí no falta nada de lo que a Popayán le pertenece, ni siquiera la temperatura y el sabor de sus aguas ni los dramáticos colores de sus crepúsculos...

A Popayán constituye uno de los esfuerzos más felices para adaptar a la versificación castellana los metros clásicos. Según lo explicó Valencia, para esta oda utilizó “los ritmos con que Horacio cantó las grandezas del pueblo romano”. Sin embargo, algunos eruditos hallan en ella ecos de Chenier y otros de Carducci, el de las *Odas seculares* en general, y en particular el de *Nell'annuale de la fundazione di Roma*.

A Popayán es un monumento a la ciudad que, a su vez, se ha ido convirtiendo en un monumento a su poeta. En el Paraninfo de su Universidad la oda está grabada en mármol, y su tema y líneas y colores aparecen en un cuadro del pintor Efraín Martínez, cuadro inmenso que sigue su admirable geometría: se ven allí la ciudad y sus aledaños, en su aspecto físico y edénico, y su espíritu halla interpretación plástica en las figuras de Luz Valencia, hija del poeta, que simboliza a la “fecunda ciudad”, y en las de Don Quijote, Belalcázar, los Mosqueras, los Arboledas y demás payaneses ilustres, inclusive Guillermo Valencia y Rafael Maya, su discípulo y panegirista.

¡Extática, lúgubre, las procelosas cuadrigas
 tu sueño sacuden, nostálgico pozo de olvido!
 Abejas de Jonia melifican del árbol en flor
 Que nutres, y al águila, ébria de luz y viento,
 Las garras febriles y el pecho tremente de luchas,
 Aplacan tus gélidas aguas de amargo sabor.

Tú vives del silencio... cércante vigilantes colinas,
 Do el monte puro bajo el azul destella.
 Sofrenas tu río, alma viva del gesto fugaz,
 Y el ánfora esbelta, rica de sangre augusta,
 Perenne derramas, al brillo de estrellas insomnes...
 ¡y brotan las bélicas palmas en lírico haz!

Tu vives del pasado. Púrpura de razas soberbias
 En prófugo instante volaba quemando tus hombros,
 Y en púberes gajos te reían las pomas de miel...
 ¡Levanta! ¡la túnica fulge de honor y heridas!
 Acudan tus buenos, y el ostro marchito restauren,
 ¡y mullan tus sendas con hojas de nuevo laurel!

Y vives del futuro. Las árticas brumas del Tiempo
 Rasgas; con ojos sabios interrogas la Noche;
 Tus hijos epónimos magnifican el prístino azur
 Con trémulos halos, y miras tu raza ventura
 Feliz en la fuerza, feliz en sondar el Misterio
 Que puso en el éter el místico Signo de Sur...

Tus vives de tus glorias. En himno sin término vuelan
 Tu soberbia esperanza con alas de Victoria,
 Tus bruñidos escudos, tu gladio de fosco metal.
 Con numeroso verbo tus triunfos el ágora enalba,
 Y, castálida fuente, sólo por ti mormulla
 Del héroe aquilino la pródiga voz de cristal².

² El "héroe aquilino" es don Julio Arboleda (1817-1862), guerrero, político, orador y poeta, autor de *Acentos republicanos* y *Gonzalo de Oyón*, largo poema en el cual se intenta interpretar filosófica y poéticamente la conquista de América por los españoles y se canta al Valle de Pubenza, a la Nueva Granada (Colombia) y a la raza, en versos cristalinos de inspiración romántica y corte renacentista. Don Julio fue un mártir de su causa, y murió asesinado en la montaña de Berruecos, no lejos del lugar donde, treinta y dos años antes, lo fuera el Gran Mariscal de Ayacucho, don Antonio José de Sucre.

Y vives de tus dones. Tú mísera gente africana
 Por ti las manos muestra, sin hierros, a la Vida,
 Y, en férvido ahinco, monumentos de forma sin fin
 Erige con el bronce vivo de sus progenies
 Que en móviles grupos, de toscas o nobles figuras,
 Relievan tu hazaña —¡del uno hasta el otro confín—...

Y vives de imposibles. Al óptimo, audaz Caballero³,
 Señor de la Mancha, de escuálida, triste figura,
 Sepulcro le diste, bajo un roble de añosa virtud.
 ¡Patético hidalgo! de prez tus armas brillan:
 dos veces tus pares probaron al orbe su temple:
 en trágico golfo, tu yelmo; tu lanza, en Cuaspud.

Tu vives del martirio. Monótono arroyo de sangre
 Afluye de tu pecho al ávido mar sin orillas...
 ¡Del Orto al Poniente glorifica tu sino —la cruz!
 Al ara fatídica llevan, cual eterno holocausto,
 Su genio, tu procer: el múmero torso, Camilo⁴;
 Tu víctima sacra, sus púdicos lirios de luz...

Y vives del orgullo. Colérica tribu de azores
 Tus marchas preside. Las vívoras mudas se tuercen
 Al golpe moroso de tu cetro de insigne marfil.
 A tí los relámpagos ciñen radial corona;
 A tí las tempestades rinden sus espadas de oro;
 Conquistas evoca tu rostro de fiero perfil.

Y vives con tu cielo, libélula errante, cogida
 Entre las redes que urde la luz de monte a monte.

³ Dice una leyenda que en Popayán recibió sepultura Don Quijote de la Mancha. Valencia amaba y veneraba tanto al “óptimo audaz caballero”, que vió su espíritu encarnado en siete paladines payaneses sucesivos, cuyas hazañas canta aquí. El mismo se creyó la séptima encarnación, a juzgar por su soneto *Nihil*, y por ciertas declaraciones hechas para explicar su poema *La razón de Don Quijote* y el espíritu de la hispanísima ciudad de Popayán.

⁴ Estos versos se refieren a tres payaneses: a don Francisco José de Caldas (1770-1816), matemático, astrónomo, naturalista y gran escritor, fusilado por los españoles por hallarse comprometido en la guerra de la Independencia; a don Camilo Torres (1776-1816), el “Verbo de la Revolución”, el “más respetable ciudadano de la Nueva Granada”, al decir de Bolívar, decapitado por iguales razones; y al ilustrísimo don Manuel José Mosquera (1800-1853), culto y virtuoso Arzobispo de Bogotá y Jefe de la Iglesia colombiana, muerto en el destierro a causa de las pasiones políticas que destrozaban entonces a la patria.

—La tarde se mustia... Figuras ceñidas de tul
 agrúpanse pávidas... Arde implacable hoguera:
 el cóncavo cruzan torbellinos de nácares y oro,
 y el Rey degollado, mil veces púrpura el azul...

En lóbregas simas tu savia la plebe concentra
 Como el carbón sepulto, la chispa molenaria.
 Tus bíblicas madres, cual espigas al beso de abril,
 Inclínanse grávidas... ¡Fluyan eternamente,
 Como las aguas mudas entre las selvas mudas
 Tus próceros gérmenes de fausto vigor juvenil!

Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
 Ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
 Y guarden leones de tranquila postura triunfal,
 Ni erectas pirámides —urnas al genio propicias—
 Magníficamente tu fama dilatan sonora,
 Con voces eternas, ¡fecunda ciudad maternal!

¡Extática, lúgubre, las procelosas cuadrigas
 tu sueño sacuden, nostálgico pozo de olvido!
 Abejas de Jonia melifican del árbol en flor
 Que nutres, y al águila, ébria de luz y viento,
 Las garras febriles y el pecho tremente de luchas,
 Aplacan tus gélidas aguas de amargo sabor.

GUILLERMO VALENCIA

VII. ANEXO 2.

ALMA MATER

Cantemos a la virtud en nuestros himnos mejores, pues ése es el único honor que aproxima los hombres a los inmortales. ¡Las bellas acciones parecen cuando se hace el silencio en torno de ellas!

PÍNDARO

¡Patria mía! No inclines tu señorial cabeza
con el marchito gesto de los siervos cansados.
¡Pára sobre nosotros el sol de tu grandeza!
¡Tu porvenir de gloria no abolirán los hados!

Don Sebastián fulmina desde tus francas lomas
Y abre como un sudario la enseña de Castilla:
Como caen del árbol las invioladas pomas,
Rodaron los mancebos de tu naval gavilla.

Desde ese instante, un sino devorador y amargo,
Te sella para el duelo, villa de Belalcázar.
Fosco río de sangre despéñase a lo largo
Del tiempo, desde el muro de tu batido alcázar.

Breve es tu reino. El agua, como vivaz cintillo,
Ata la verde túnica de tus sedeños campos,
Y fulge entre tus sienes con azulado brillo
El encendido cráter de temblorosos lampos.

Cuando el poder oculto que velan tus entrañas
Hace temblar las vértebras cancrosas de los montes,
Dijérase que empujas legiones de montañas
A conquistar la meta de ajenos horizontes.

No eres la pampa muda que se resigna. El grito
De tu ser turba el sueño de las Eternidades:
Por tu volcán rebelde le hablas al Infinito,
Para arrullar la Gloria cantan tus tempestades...

Nueva Salem, tu extinta grandeza nos exalta...
 Aunque tu pueblo un día vague al azar disperso,
 De haberte desoído no purgará la falta:
 Con él irán tus fastos al fin del Universo.

Un misterioso filtro nos prende a tu regazo,
 ¡oh madre! Nadie pudo librarse del hechizo.
 Tal vez la Muerte sepa desanudar el lazo
 Con que ligó las almas tu faz de Paraíso.

¿Cómo olvidar las horas en que el hidalgo fiero
 domaba rudas tribus, en pérfida canoa,
 sin más sostén que el filo de su templado acero
 y un nombre: Belalcázar, Collantes, Figueroa?...

¿Cuando al tenaz empuje de sus robustos brazos
 rendían las florestas su pompa a las ciudades,
 y en el caballo estoico, roído de flechazos,
 cruzaban héroes-dioses las verdes soledades?

¿Cuándo a su tosco lecho de musgos y de ramas,
 bajo la luz piadosa de los astros amigos,
 el oro, cual un monstruo de fúlgidas escamas
 iba a turbar su sueño doliente de mendigos?

Después... el triunfo, el gesto, la pompa. Ríos de oro
 Afluían sin término, de mágicos filones,
 Y dos razas vencidas, en dolorido coro,
 El treno concertaban de sus desolaciones.

¡Qué fausto! ¡Qué de tocas, hebillas y gorgueras,
 yelmos empenachados, corazas y espadines!
 Rimaban dulcemente las risas placenteras,
 Los leves abanicos, lo áureos espolines.

De entre doseles mórbidos y regias colgaduras,
 Indómitos abuelos, “al vivo retratados”
 —ceño adusto, ojos fieros, intrépidas posturas—
 miraban con su noble franqueza de soldados.

“Ellos partieron mares y conquistaron mundos
 para formarles nido a su amor y a su anhelo,
 y les pagó la lucha con gajes infecundos.
 ¿A qué verter la sangre y a qué escalar el cielo?”

murmura el criollo. (Entonces era infeliz colono.)
 sus iras siente un día fluir en larga vena.
 Reta al Borbón. Combate, y ante el caduco trono
 Parte, de rudo hachazo, la secular cadena.

Como un crisol entre ascuas. América palpita.
 La libertad sonrío pálida y sin laureles.
 Tú, madre, te apresuras a la tremenda cita
 Llevando lo que saben los corazones fieles.

Avientas al abismo tus rútilas coronas,
 Tu pompa, tus blasones, tu porvenir, tu ensueño,
 Y en bélicas falanges tus hijos eslabonas,
 Y su vivir le rindes al inmortal empeño.

¡Sacrifícale! Rugen. Irónicas guirnalda
 teje la chusma. Te irgues, soberbia entre ruinas
 El Pretorio... Un procónsul que les entrega a Caldas...
 ¡El era la República coronada de espinas!

Donde pensar es brújula y el heroísmo ejemplo
 Donde el amor redime, tú, sin parar, acorres.
 Tú alzaste mil columnas del portentoso templo
 Y entronizaste en ellas sus cúpulas y torres.

Tú el grito heroico diste que despertó la raza,
 Por la encendida boca del ático tribuno:
 —¡Figuráos a Hércules con su pujante maza
 majando un tronco—: ¡A Torres no superó ninguno!

Al apuntar el alba de la inmortal victoria
 Tu trono era un sepulcro; tu clámide un sudario,
 Y en torno de los gajos que te dejó la Gloria,
 Las salpicadas cruces de tu gentil Calvario.

¡Y así viviste un siglo! Tus máximos guerreros
 traían a tus labios el disputado fruto;
 un bosque de laureles segaron sus aceros
 para vestir tus aras, como filial tributo.

Dos veces, pueblo altivo mancilla tus selladas
 Puertas: en claros sitios le vences y le rindes.
 Horas en que al futuro dijeron tus espadas
 Por donde van, ¡oh Patria! tus sacrosantas lindes.

Sobre tu playa mística los siglos amontonan
 El lujo de sus antros, en férvido oleaje;
 Los himnos que inspiraste de perlas te coronan,
 Y tus escollos velan con sábanas de encaje.

Tus lacerados valles tiñéronse mil veces
 Con el carmín de libres y audaces corazones;
 Aquí el febril ensueño se rescató con creces
 Entre cantar de gesta y rugir de leones.

Aquí saltó la fuente que enloqueció las almas
 Cuando beber sabían el trágico delirio:
 Soberbiamente bellas se irguieron como palmas,
 Soberbiamente erguidas las deshojó el martirio.

¡Náufragos que impelidos por la corriente loca
 dejaron, al pasar, con la mano sangrienta,
 su huella inextinguible sobre la muda roca
 donde el piélago negro del olvida revienta!

Sobre tu altar fulgura la nieve de un cayado,
 El tricolor que un día cruzara nobles pechos,
 La lira, ya sin voces, del poeta soldado
 Que enalteció tus glorias y nos legó sus hechos.

Mil héroes no sabidos, que al sucumbir fulgieron...
 (Aves que dio Camoens a sus islas desiertas,
 cuyos plumajes de oro los árboles no vieron
 posar, y el nauta sólo las admiraba... muertas.)

Un aflictivo surco ciñe tu frente casta;
 Pliega tus labios mustios una sonrisa triste;
 Si huyó tu sangre en olas, ¿cómo no ser exhausta?
 ¿Cómo reír gozosa si todo lo perdiste?

Nada guardaste, pródiga, con gesto soberano
 Vacíaste el áureo cofre de tu final preseña.
 Tu mano parecía una encantada mano...
 ¿qué te resta? ¡*Yo misma!* Clamas como Medea.

Tú misma, lo que flota, lo que morir no debe,
 el sueño incombustible y el ideal con alas;
 la fe que muda montes; la audacia que se atreve
 aun a asaltar a Júpiter con frágiles escalas...

Tu misma, la que siempre soltaba su galera
 Para el audaz empeño, para el heroico brote.
 ¡Tú misma! ¡La magnánima, la pulcra, la sincera,
 Meca de los ensueños, tumba de Don Quijote!

Sacra cisterna muda y umbrosa de palmares,
 que abriste para todos tu manantial de vida:
 ¿a qué te lanza el raca guijarros a millares
 si tú jamás devuelves la piedra parricida?

No es el simún estéril, ni la triunfal diadema,
 Ni la conquista bruta, ni el paladín perverso
 Lo que perdura. Kronos con sus antorchas quema
 La efímera corteza que viste el Universo.

Sólo el martirio salva de la inmortal carcoma.
 Las ideas son remos para el naufragio triste.
 Pudrióse como un hongo la esplendidez de Roma,
 Pero el insomne faro de su pensar subsiste.

No olvides que a tus puertas el *Triste Caballero*,
 Con extraviados ojos y retador talante
 (tus guardas no dejaron pasar al escudero)
 vino a llamar, al trote senil de *Rocinante*.

Apronta la galera, como en lejanos días,
 Para el audaz empeño, para el heroico brote.
 Sal a retar ceñudos leones cual solías
 Con el arrinconado lanzón de Don Quijote...

¡Triunfa! ¡Mientras tus hijas dilaten la proeza
 que sublimó tus hechos y conquistó tus lauros,
 de sus robustos pechos destilará grandeza
 con que nutrir más héroes y alimentar centauros!

GUILLERMO VALENCIA

VII. ANEXO 3.

EXPLICACIÓN DE LA PINTURA “*APOTEOSIS DE POPAYÁN*”

POR EFRAIM MARTÍNEZ.

A la izquierda del espectador, la figura sedente vestida de blanco, que apoya la mano en un cetro, personifica a la ciudad de Popayán. A ella concurre toda la acción del cuadro. Delante de esta figura, la personificación de la poesía coronada, tañe una lira de oro. Detrás, la primavera arroja flores sobre el desfile que llega a rendir tributo a la ciudad.

Después de la primavera, en la parte más alta, el espíritu de Don Quijote, junto al simbólico roble, vela por Popayán. Un grupo de tres aborígenes, escalonados y atónitos, representa la pre-colombia. Las figuras de Camilo Torres y de Francisco José de Caldas, de rodillas delante de las gradas que sirven de base al pedestal de Popayán, simbolizan el sacrificio. En primer término, el grupo de prelados ilustres nativos de Popayán, arzobispos Ignacio León Velasco y Manuel Antonio Arboleda y obispos Pedro Antonio Torres y Juan Nieto Polo, representa el carácter religioso de la ciudad, expresado también en la iglesias del fondo. Al lado opuesto, lo civil está representado por la figura ecuestre de Belalcázar, quien mira hacia el futuro. El grupo de madres que conducen a sus hijos alude a una de las estrofas más bellas del poema Canto a Popayán, por su poderoso significado. Sigue el grupo de la conquista integrado por figuras representativas de las razas —la vencedora y las vencidas— que realizaron entonces una labor titánica con la ayuda de la religión, representada por un misionero que lleva la Cruz, eje del cuadro y que completa este grupo. Esta figura podía ser la del payanés Francisco de Figueroa, llamado “el Ángel de las Misiones”, decapitado por los indios cuando evangelizaba entre el Apena y el Huallaga (1666).

Viene después la Colonia, representada por una pareja ataviada con los suntuosos trajes de la época; el caballero es Don Joaquín de Mosquera y Figueroa⁸⁷, payanés, quien llegó a ser Regente de España. La dama completa la estampa colonial con su gracia y coquetería, que entonces como ahora son el encanto de la ciudad. El hidalgo que viste la capa española y que significa la transición entre la Colonia y la República, es Don José María Mosquera y Figueroa, hermano del anterior, denominado el “Fecundo” y a quien Bolívar llamó “el primer ciudadano de América” y de quien dijo que, si muerto su padre le fuera dado elegir uno, habría escogido al ilustre payanés. Este ofrece a sus cuatro hijos: el Arzobispo Manuel José (“la víctima sacra”); el Gran General Tomás Cipriano de Mosquera, cuatro veces Presidente de la República; don Manuel María, el hábil diplomático; y don Joaquín, también diplomático y Presidente de la Gran Colombia.

⁸⁷ Décimo Gobernador de Popayán en 1564, año de un terremoto que dejó en ruinas la ciudad.

El grupo de José Hilario López y los esclavos se ciñe a los versos que en el Canto a Popayán exaltan, con plasticidad insuperable, la trascendental obra de este hijo de la ciudad, el cual con la abolición de la esclavitud realizó uno de los ideales de Bolívar. Julio Arboleda, “el poeta soldado”, conduce a la tímida Pubenza, protagonista de su poema épico Gonzalo de Oyón; viene detrás José María Obando, llamado “el Edipo Americano”. Entre Arboleda y Obando están los otros payaneses que ocuparon el solio presidencial: Froilán Largacha, Andrés Cerón, Euclides de Angulo y Julián Trujillo. Entre los últimos grupos figuran: Carlos Albán, cuya hazaña de “el Lautaro” le valió que el Maestro Valencia lo inmortalizara en su canto, en símil estupendo; Sergio Arboleda, José Rafael Mosquera, el Conde de Casa Valencia, poeta y prócer de la independencia, Manuel José Castrillón, apellidado “El Estoico” por su impasibilidad durante el martirio a que lo sometieron los españoles y Francisco Antonio de Ulloa, compañero de Caldas en el martirio.

Al fondo en actitud de dibujar, don Alfonso Dueñas, ilustre pintor y arquitecto más estimado todavía, quien dio fisonomía a la ciudad. Detrás de éste, los historiadores Jaime Arroyo, Presbítero Manuel Antonio Bueno y Gustavo Arboleda, a quienes se habrá de consultar siempre que se trate de la historia de Popayán. terminando el desfile y al pie de la fonda de otro roble simbólico (el árbol nuestro), Rafael Maya, consagrado hace mucho tiempo en el exterior y en nuestro país como uno de los poetas más recios y mejor preparados de América; José Asunción Silva y Rafael Pombo, de ancestro payanés, quienes figuran en ese cuadro como una alusión a esa vena poética y a ese sentimiento del paisaje que son la característica de los hijos de Popayán, y que persisten aún después de varias generaciones y en ambientes completamente diferentes del nuestro. La última figura es la de don Toribio Maya, el santo de cuyas virtudes excepcionales todos tenemos muy fresco el recuerdo, y cuya causa oficial de beatificación se viene adelantando en la actualidad en Roma, en cabeza de Reverendo Padre agustino Fernando Rojo Martínez en su condición de Postulador.

En el extremo derecho, en primer término, de pie sobre la piedra angular de un edificio de líneas de reminiscencia clásica, está la figura del Maestro Valencia, en actitud contemplativa, mirando el lento desfile, evocado por la fuerza y grandeza de su inspiración.

Sirve de fondo a esta composición la Ciudad Solitaria, “Nostálgico pozo de olvido”. Más lejos las colinas culminan en el Puracé, bañado en luz crepuscular. Sobre la ciudad se cierne la tempestad, personificada en la espectral figura de mujer que cruza encendida el espacio, portando la radial ofrenda. El cielo presenta ese contraste caprichoso y frecuente de nuestro fenómeno atmosférico: tempestad y cielo azul, simultáneamente...

VII. ANEXO 4.

”APOTEOSIS DE POPAYÁN”. DESCRIPCIÓN HISTÓRICA.

Por JOSÉ MARÍA ARBOLEDA LLORENTE.

El tema de este hermoso cuadro al óleo que el notable artista payanés Efraim Martínez pintó para que exorne el Paraninfo de la Universidad, donde se halla ocupando todo el muro de la cabecera del salón, se ha inspirado en el “Canto a Popayán” de Guillermo Valencia, cuyo texto —desarrollado por él después en su poema “Alma Mater”, de bella forma popular— puede leerse grabado en láminas de mármol, distribuidas a uno y otro lado del cuadro.

Popayán, desde su fundación, hase abrevado en las “gélidas aguas de amargo sabor”, a que alude aquel Canto. Evocándola, el cantor de Oyón exclama: “La desgracia también, con mano inquieta, “meció su cuna y marchitó su sien”; y es que la cruz signó siempre su derrotero a través de los tiempos, hasta el punto de haber sido llamada por el Libertador, a causa de lo mucho que sufrió en la gesta emancipadora, la ciudad atormentada: diez y seis veces fue entonces “ocupada y desocupada alternativamente por las tropas contendientes y por los opuestos gobiernos”, según el documento biógrafo del martirizado Arzobispo Mosquera, excelso payanés. Dijérase que quiso significarse la vida de Popayán en las tres cruces que se alzan al oriente de su población en el Cerro de la Eme, y en las cruces del Cementerio, al occidente. De aquí que Valencia, aludiendo a estas circunstancias, escribiera en su bellissimo poema:

¡Del Orto al Poniente glorifica tu sino —la cruz!

Y que Martínez, interpretándolo a maravilla, dispusiese en forma de cruz latina el plano horizontal del cuadro, y en el vertical situara tomándola por eje céntrico, la cruz del misionero, estilizada; la cual es también el centro dinámico de toda composición de ese hermoso poema trazado por su pincel, con la intervención por él solicitada del egregio autor del Canto, cuyo metro —el exámetro latino— ha tenido en cuenta el artista para la agrupación de las figuras y demás elementos de su magnífico óleo.

La cabeza de la cruz que forma el cuadro, la constituyen tres figuras sedentes tras de las cuales y sobre la central —que personifica a Popayán— se alza enhiesta con el de los hijos gloriosos de la ciudad, se ha dicho que está sepultado en ella, y se lo ve allí recostado en el “simbólico roble” recordando la estrofa inmortal del Poeta:

Y vives de imposibles. Al óptimo, audaz Caballero,
Señor de la Mancha, de escuálida, triste figura,
Sepulcro le diste, bajo un roble de añosa virtud.

De las tres figuras dichas, la del centro —Popayán—, empuña un cetro en mayestática postura y hacia ella confluye toda la acción del cuadro; la colocada a la derecha, simboliza la

Primavera —evocadora del clima de la comarca— arrojando flores sobre el desfile que tiene delante, y la que está a su izquierda mano, pulsando una lira, la Poesía: estas figuras (para las que sirvieron de modelo, como para otras posteriores, distinguidas damas de la ciudad) interpretan a la perfección lo que sugiere el Canto en su verso:

Abejas de Jonia melifican del árbol en flor
Que nutres ...

Es decir, de la poesía ambiente que entraña su eterna primavera.

A uno y otro lado de la cabeza de la cruz, vense, en el de afuera, tres figuras de indios —escalonados— sentados sobre un peñasco, mirando atónitos a Popayán y la tempestad que se avecina: estos indígenas representan a la raza aborigen y complementan la composición y el paisaje, que del otro lado ofrece a la vista la plácida serranía que rodeando a la ciudad, asciende hasta perderse en el Puracé, “bañando de luz crepuscular” bajo un cielo azul, y a la cual se refiere Valencia cuando dice:

Tú vives del silencio... cércante vigilantes colinas,
Do el monte puro bajo el azul destella.

Azul que en Popayán cambia constantemente de sitio sin dejar jamás de presentarse a los ojos, ni siquiera en medio de las tormentas que estremecen el espacio; movimiento azul que en verano mágicamente se realza con las irisaciones del sol poniente, de donde brotan esas portentosas gamas de arrebales, que indujeron a cantar el armonioso bardo payanés:

Y vives con tu cielo, libélula errante, cogida
Entre las redes que urde la luz de monte a monte.
—La tarde se mustia... Figuras ceñidas de tul
agrupanse pávidas... Arde implacable hoguera:
el cóncavo cruzan torbellinos de nácares y oro,
y el Rey degollado, mil veces púrpura el azul...

Y sobre ese paisaje, haciendo ver cómo en ella “todo en contraste seductor encanta”, según expresión del poeta americano, una figura serpeante, en forma de mujer, que cruza el cielo tormentoso en dirección a Popayán, portando la radial ofrenda, simboliza la Tempestad, de acuerdo con estos versos de nuestro eximio poeta:

¡Extática, lúgubre, las procelosas cuadrigas
tu sueño sacuden, nostálgico pozo de olvido!

Y con estos otros:

A tí los relámpagos ciñen radial corona;
A tí las tempestades rinden sus espadas de oro;

Tal es la tierra, en cuyas lucientes páginas de historia mírase el espléndido desfile de varones gloriosos que forma los brazos y el cuerpo de la Cruz, figurada por el pintor, como se ha dicho. En los brazos, adviértase al lado de allá, a Belalcázar sobre erguido corcel, de frente hacua el desfile que se dirige a Popayán, como interrogando su porvenir, y al lado de

acá, el grupo de cuatro prelados, originarios de la fecunda ciudad, que representan su carácter religioso: Juan Nieto Polo (el de vestido más oscuro) provisor y vicario general, que fue, de Popayán, y que siéndolo en 1743, pasó a ocupar la silla episcopal de Santa Marta, y más tarde la de Quito, donde murió; Pedro Antonio Torres (el que lleva la mano sobre el pecho (famoso capellán castrense del Libertados, herido en una de las batallas de la Independencia, cuando auxiliaba a un moribundo; obispo, primero, de Cartagena, de 1850 a 1855, y después de Popayán, del 55 hasta su muerte acaecida en Cali el 18 de diciembre de 1866; Ignacio León Velasco, jesuita (que es el que allí aparece vuelto de espaldas) obispo de Pasto, de 1883 a 1889, y desde este año hasta el 91, arzobispo de Bogotá, y Manuel Antonio Arboleda, insigne lazarista, que ciñó la mitra de esta arquidiócesis de 1907 a 1923.

Y en el campo donde las líneas se cortan entre los brazos, para formar el cuerpo de la Cruz, hállase las dos figuras descollantes de Popayán —Francisco José de Caldas y Camilo Torres— de hinojos ante ella para ofrendarle sus vidas: la del sabio que hasta última hora anheló conservarla por la ciencia, figurada en el libro que lleva en la mano y la del político jurisperito cuya prodigiosa cabeza puso el Derecho al servicio de la Libertad, y separada de su tronco tiñó de púrpura su túnica: vidas que, como la del Arzobispo-mártir, son fiel trasunto del vía de esa metrópoli a la cual dirígese el inspirado vate diciendo:

Al ara fatídica llevan, cual eterno holocausto,
Su genio, tu procer: el múmero torso, Camilo;
Tu víctima sacra, sus púdicos lirios de luz...

Mas los recios caracteres y la brillantez de aquellos varones excelsos tienen su razón de ser en la savia ancestral que los nutrió, y por eso viene enseguida el grupo de las madres, que allí se ven —una de ellas con saya y manto negro a la antigua— ofreciendo a su tierra natal los renuevos de su ser, y a las cuales consagra el Aedo sus mejores versos:

En lóbregas simas tu savia la plebe concentra
Como el carbón sepulto, la chispa molenaria.
Tus bíblicas madres, cual espigas al beso de abril,
Inclínanse grávidas... ¡Fluyan eternamente,
Como las aguas mudas entre las selvas mudas
Tus próceros gérmes de fausto vigor juvenil!

Después, el mago del pincel, interpretando al orfebre de la palabra que entraña bellamente el pensamiento, recuerda las épocas de la historia de Popayán: el pasado remoto, el pasado próximo y el presente, y en aquel, la época de la Conquista, la que representa con figuras de las tres razas: la del colono español, titán de los bosques, con el torso desnudo y el hacha sobre el tronco tendido bajo su planta, y la de un esclavo de “la mísera gente africana” y un aborigen, sujeto también entonces al trabajo forzado, a los cuales contempla con mirada protectora el misionero, que al asistir a esa colaboración de conquistadores y conquistados en lo obra colonizadora, concluida con la fusión de tales razas, eleva ante ellos la cruz redentora, eje de la conquista hispánica y eje también del cuadro comentado. Esta figura del misionero, en que se evoca la memoria del “Ángel de las misiones”, el Padre Jesuita Francisco de Figueroa, nieto de Dn. Francisco de Mosquera y Figueroa y promártir nuestro decapitado en 1666 en las selvas amazónicas por los indios que evangelizaba, es a la vez, por su hábito blanco de mercedario y el cerquillo que peina la figura del Capellán de

Belalcázar, Fray Hernando de Granada fundador en 1545 del Convento de la Merced de Cali, el primero de religiosos establecido en toda la Gobernación de Popayán.

A este grupo sigue inmediatamente el representativo de la Colonia y de la Independencia, cuando

... Púrpura de razas soberbias
En prófugo instante volaba quemando tus hombros,
Y en púberes gajos te reían las pomas de miel...

De las figuras que significan aquel tiempo, es la primera según descripciones de su autor “una pareja ataviada con los suntuosos trajes de la época”. El caballero es Dn Joaquín de Mosquera Figueroa, payanés que llegó a ser Regente de España. La dama completa la estampa colonial con su gracia y coquetería que entonces —como ahora— son el encanto de la ciudad”; luego, Dn. Joaquín aparece en el lienzo arropado con amplia capa española, presentando sus cuatro hijos a la ciudad materna: don Joaquín, último presidente de la Gran Colombia; don Manuel María, famoso diplomático y hombre de letras; don Tomás Cipriano, titulado Gran General, vencedor en Cuaspud y cuatro veces presidente de la República, y don Manuel José, “la víctima sacra” ilustre y santo prelado granadino.

Don José María Mosquera es la figura escogida aquí, con gran acierto, como expresión del período de transición entre la Colonia y la República: prototipo del español americano y realista en un principio, durante la Independencia, fue ganado después a la amistad y admiración de Bolívar, quien llegó hasta decir de él que lo habría tomado por padre si le hubiera sido dado escoger uno, después de muerto el suyo; y sus cuatro hijos representan los primeros periodos históricos de Colombia, así como los tres famosos payaneses que vienen enseguida:

El primero, el General José Hilario López, en traje militar y con la banda de los presidentes: él vinculó su nombre a la libertad de los esclavos, acelerando su cumplimiento y por ser oriundo de Popayán dio pie a Valencia para exclamar, refiriéndose a ella:

... Tú mísera gente africana
Por ti las manos muestra, sin hierros, a la Vida,

En cuya posición hubo el pincel de figurar dos esclavos negros que “en férvido ahínco” levantan el gorro frigio y los signos que simbolizan la libertad y los derechos del hombre, de cristiano origen, proclamados por la Revolución; mientras una pareja de la misma gente, en actitud sumisa y agradecida, de rodillas a los pies del General, se la ve como repitiendo la noble frase que el negro Marcelino dirigiera a su amo con aquella ocasión: “cuando fui esclavo era libre, pues ahora que soy libre seré su esclavo”.

Luego, Julio Arboleda, el poeta-soldado, cabal tipo cabelleresco de la época, aquilino por su rostro y por sus hechos, caído en Berruecos bajo las balas asesinas, y autor del poema épico de argumento autóctono “Gonzalo de Oyón”; adviértase allí vestido de civil, con la capa suelta, llevando por el brazo a Pubenza —bella creación indígena de su poema— hacia la insigne ciudad que él pintó “sola, camello abandonado en el desierto ... cual en su última edad Jerusalén”. Descríbelo el otro bardo payanés, su admirador, en estos nítidos versos:

Con numeroso verbo tus triunfos el ágora enalba,
 Y, castálida fuente, sólo por ti mormulla
 Del héroe aquilino la pródiga voz de cristal.

Y por fin el llamado Edipo Americano, General José María Obando, alanceado y muerto en Cruzverde, y cuya estampa, que se destaca maravillosamente en el cuadro, parece recoger en el semblante las sombras del belicoso tiempo en que vivió, y que el Canto insinúa cuando dice:

Tus vives de tus glorias. En himno sin término vuelan
 Tu soberbia esperanza con alas de Victoria,
 Tus bruñidos escudos, tu gladio de fosco metal.

A Obando se le ve descendiendo las gradas del edificio que limita el desfile, con adornada chaqueta militar, pantalón blanco, botas de montar, espada al cinto y al pecho la banda presidencial, y con capa de vueltas rojas caída sobre la espalda. Entre él y el Poeta-soldado, míranse los otros payaneses que ocuparon la Silla de los presidentes: Froilán Largacha, Andrés Cerón, Euclides de Angulo y Julián Trujillo los tres primeros, como encargados del Despacho Ejecutivo de febrero a mayo de 1863, mientras se expedía la Constitución; por febrero de 1862, en el gobierno revolucionario de Mosquera, y del 14 de abril al 20 de mayo de 1908, durante el periodo de Reyes, respectivamente, y último, en su calidad de titular de la presidencia, de 1878 a 1880. Tras Obando están Sergio Arboleda, el varón probo, noble escritor, periodista, maestro estadista, autor de La República en la América Española, y el General y Doctor Carlos Albán, hombre de letras y de ciencia, acometedor de imposibles, como el “patético hidalgo”, a quien lo asocia Valencia, unido al Gran General, en aquellos versos que aluden, en estupendo símil, a su trágica muerte en el Golfo de Panamá:

¡Patético hidalgo! de prez tus armas brillan:
 dos veces tus pares probaron al orbe su temple:
 en trágico golfo, tu yelmo; tu lanza, en Cuaspud.

Detrás de las figuras enunciadas, muévense las de José Rafael Mosquera, el famoso constitucionalista de su tiempo; el Conde de Casa Valencia, poeta y prócer de la Independencia; Manuel José Castrillón, el Estoico, que sufrió impasible las torturas a que lo sometieron los españoles, y Francisco Antonio de Ulloa, el ilustre Secretario de la Junta Suprema de Popayán, compañero de Caldas en el Cadalso. A continuación álzanse los historiógrafos Payaneses, cuyos libros serán siempre consultados por todos los que escriban sobre nuestra patria: Jaime Arroyo, a quien débese la Historia de la Gobernación de Popayán y la Cronología de sus Gobernadores; Pbro Manuel Antonio Bueno, quien redactó la Historia de la Diócesis de Popayán, y Gustavo Arboleda, autor de muchas y variadas obras sobre historia nacional.

Y delante de los tres historiadores, bajo otro roble, árbol espontáneo de nuestra tierra, cuya amargada existencia copia en sus amargos frutos y es símbolo de fuerza y perennidad, destácase la figura de Don Adolfo Dueñas, pintor de admirable pincel y arquitecto, que con la cúpula de la Catedral ha realzado embelleciéndola, la faz de la ciudad, donde ha construido altares y torres y reparado templos; vésele en aptitud de dibujar, solo, al fondo del cuadro, y detrás de él, el otro lado y bajo las frondas del roble, los poetas, que trascienden los patios lindes, Rafael Maya, consagrado por la fama, prosista a la vez admirable por la musicalidad de su frase, y gloria nuestra; José Asunción Silva y Rafael

Pombo, de ancestro payanés, como dice el autor del cuadro, “quienes figuran en el como una alusión a esa vena poética y a ese sentimiento del paisaje que son la característica de los hijos de Popayán y que persiste aún después de varias generaciones y en ambientes completamente diferentes al nuestro”; Pombo, además, nació en Bogotá a los tres meses de llegados allá sus padres, procedentes de Popayán de donde eran ellos y todos sus ascendientes.

Cierra el desfile la figura de nuestro apóstol de la caridad, Don Toribio Maya, cuyo recuerdo perdura aún entre nosotros y será imborrable por las virtudes excepcionales que lo adornaron.

Mas el célebre autor de este hermoso poema pictórico, púsole el sello, colocando en el extremo derecho, “de pies, sobre la piedra angular de un edificio de líneas de reminiscencia clásica”, según expresión del mismo, la apuesta figura del Maestro Valencia, cubierta con la elegante capa española, que solía usar y como meditando a la hora de las ensoñaciones del crepúsculo, en el movimiento histórico y en diversas peculiaridades de la *città feconda* que el evoca en su poema, y de las cuales, el ser la cruz el signo representativo de su vida generosa, desde que, ausente su fundador, la afligieron gran desolación y ruina por la pasiva resistencia de sus aborígenes, hasta la era de nuestras revoluciones que no sólo la redujeron a ella a menos, sino que obligaron a muchos de sus hijos a abandonarla y a no pocos los condujeron al sacrificio, como a Caldas, y a Torres, y al santo Arzobispo Mosquera, y al caído Cruzverde, y al cantor de Oyón —quién veía en los patios anales “siempre la flor guardada por espinas” — y a Albán y a tantos otros ...; el ser su sino la cruz, repito, arranca al Maestro su profética estrofa:

Tu vives del martirio. Monótono arroyo de sangre
Afluye de tu pecho al ávido mar sin orillas...
¡Del Orto al Poniente glorifica tu sino —la cruz!
Al ara fatídica llevan, cual eterno holocausto,
Su genio, tu procer: el múmero torso, Camilo;
Tu víctima sacra, sus púdicos lirios de luz...

Y entre ese desfile de glorias y la gloria de la serranía de este “Valle feliz”, ha captado el artista el sector de la ciudad donde se hallan los más típicos edificios que concentran su historia: los viejos Portales y la Torre del Reloj —nariz de Popayán al decir del Maestro—, como vestigios de las primeras edificaciones de la población, recuerdos del pasado heroico: la Ermita de Santa Catalina y Santa Bárbara o de Jesús Nazareno y la de Nuestra Señora de Belén, que mantienen viva la memoria de aquellos tiempos de sencilla fe religiosa; las Monjas, en cuyos muros aún palpita el alma de la mujer payanesa, toda llena de piedad y de heroísmo; y la Catedral y su cúpula, obra de nuestra época, que ha venido a completar la fisonomía que le imprimiera a la ciudad la Torre del Reloj.

Además, en el ambiente del cuadro, en la armonía de su colorido, en la perfección del dibujo, en el acabado de los trajes, en todo palpase la mano maestra que lo ejecutó, uniendo su nombre a los de los hijos gloriosos de Popayán, cuyos retratos él ha perdurado allí con su maravilloso pincel, digno del excelso Canto que interpreta y de la tierra, en la cual:

Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
Ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
Y guarden leones de tranquila postura triunfal,

Ni erectas pirámides —urnas al genio propicias—
Magníficamente tu fama dilatan sonora,
Con voces eternas, ¡fecunda ciudad maternal!

Únicamente la perdurable floración en la Historia de sus vástagos selectos la enaltece,
trasmitiendo a la posteridad, como los mármoles, los muros y las pirámides, la espléndida
constancia de la fecundidad de su: savia inagotable.

JOSÉ MARÍA ARBOLEDA LLORENTE.
Popayán, 1953.