

El germen incendiario: El Tríptico de Salas y la llama heroica

JUAN CRISTÓBAL CASTRO
UNIVERSIDAD PONTIFICIA JAVERIANA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: By analyzing Tito Salas's painting Bolivarian Triptych, this article seeks to make a double reflection. On the one hand, it will try to demonstrate the historicism of the national cult of the heroes of independence (their monumentalization), and on the other hand, it will seek to counterpose that grandiloquent narrative of national history —converted into a mega-narrative defining Venezuelan modernity— to elements of the image that are still opaque or resistant to allegorization. In this sense, this study will focus on assessing some singular details of the painting that open another dimension to evaluate the work of the important Venezuelan painter.

Key words: Tito Salas, Bolívar, image, fire, heroism, painting.

Resumen: A partir del análisis del cuadro de Tito Salas, Tríptico Bolivariano, este artículo busca hacer una tarea de reflexión doble. Por un lado, tratará de evidenciar el historicismo del culto nacional de los héroes de la independencia (su monumentalización), y por otro lado, buscará contraponer esa narrativa grandilocuente de la historia nacional, convertida en una mega-narrativa para definir la modernidad venezolana, con elementos de la imagen que resultan todavía opacos o renuentes a la alegorización. En este sentido, este estudio se concentrará en valorar algunos detalles singulares de la pintura que abren otra dimensión para valorar la obra del importante pintor venezolano.

Palabras clave: Tito Salas, Bolívar, imagen, fuego, heroísmo, pintura.

I

A veces las imágenes nos interrogan de formas insospechadas. Nos dicen cosas más allá de lo que vemos, revelando una dimensión inconsciente del período en el que surgieron, una zona afectiva de la historia oculta o negada. Quien se acerque al trabajo de Tito Salas, *Tríptico bolivariano* (1911), realizado como homenaje al movimiento de liberación que hubo en América durante el siglo XIX, puede evidenciar esta realidad en un detalle curioso que cobra, a mi modo de ver, un valor sintomático sobre una época en la que empezaba a imponerse la llamada hegemonía andina en Venezuela bajo un nuevo culto heroico.

Hablo concretamente de la figura del humo que surge al lado del cuerpo exánime de Bolívar en el tercer panel de la obra del pintor caraqueño. Ahí la vemos elevarse sobre lo que antes fue una llama, y desplegarse a todo lo largo del firmamento, resucitando los cuerpos de la batalla de la independencia. En esa particularidad de la pintura veo escenificarse rastros opacos, espectrales, en donde coexisten varias pulsiones contradictorias que se mueven entre las fantasías sociales de un nuevo tiempo político de promesas y cambios, y los miedos y peligros de épocas que no han sido superadas del todo.

Algo hay allí que sobrepasa la escena del cuadro, que bien podría decirnos más cosas del tiempo en el que se pintó. Para mostrar esta dimensión opaca que veo en esa imagen en apariencia insignificante, propongo recorrer a continuación la obra en diálogo con otros elementos.

II

No deja de ser curioso ver elevarse sobre una vela extinguida una humareda justo al lado del Libertador, como si fuera su alma la que se levanta. Como sabemos, en las alegorías nacionales hay toda una trama con el imaginario de la luz. Podemos recordar cómo en *La victoria de Junín* (1826) de José Joaquín Olmedo se habla de un fuego donde ardía hasta el mismo poeta (6). Por otro lado, en la *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco se menciona la “llama invisible” que viven los inflamados espíritus de la nación al escuchar el grito de libertad (XI). De igual modo en el celebre madero encendido que sostiene Ricaurte antes de inmolarse en el cuadro de Antonio Herrera Toro *La muerte de Ricaurte en San Mateo* (1889) el fuego está por aparecer en el acto de la detonación, por no hablar de la inmensa columna de humo que muestra en pleno combate Martín Tovar y Tovar en su *Batalla de Carabobo* (1887).

Ahora bien, sabemos que en el trabajo de Tito Salas hay un cambio, pues ya no es el fuego vivo, sino muerto, el que surge del humo de una vela. De hecho, la llama apagada muestra un traslado de la escena del incendio: ya no es explosiva y anárquica, sino precisa, detallada, circulando en contornos delimitados bajo una dimensión inmaterial, espiritual; ya no es un producto de un hecho fáctico, físico, que transcurre en el tiempo de la representación, si no pareciera ser una herencia latente que se alza para capitalizar el porvenir.

Para entender este cambio, se hace necesario explorar la misma narrativa que hay detrás del detalle mencionado. Las escenas que vemos en la obra pintada para el Capitolio Federal con motivo de la Celebración del Centenario de la Declaración de Independencia de 1911, en un acto que entronizaba al dictador Juan Vicente Gómez en el poder, revelan al padre de la patria en lugares distintos. El primer acto es su juramento en el monte Capitolino en Roma y frente a su maestro Simón Rodríguez, quien escucha adusto su proclama. El segundo es el Paso de los Andes, en el que aparece franqueando la cordillera con una población diezmada; sentado en su caballo, se ve enjuto, cabizbajo. En el último, lo vemos ya muerto, cubierto por un paño que se cierne sobre su rostro.

Hasta ahí las escenas no parecen sino una reconstrucción por-menorizada de la vida sacrificada del Libertador. Sin embargo, algo hay más allá de las figuras mortales de las imágenes, algo que desborda los criterios de tiempo y espacio de la representación. Me refiero a ese detalle que nos interroga de forma curiosa y que se encuentra reviviendo la batalla por la independencia de manera espectral. Aparece bajo cuerpos borrosos con espadas y trajes militares que se enredan con las nubes, mostrando otra realidad más allá de la dimensión fáctica de los hechos. Con ello la lucha liberadora pareciera así volverse inmortal, infinita, entrando en otro espacio que sale del cuadro. Lo curioso es que este lugar no es del todo luminoso, sino más bien se presenta de forma opaca, turbia, dudosa. ¿Qué querrá decir esto?

Los testimonios son algo insatisfactorios. En el *Libro del Centenario* (1912) y sin indicación de autor, se describe nuestro detalle como compuesto por una “cargas de lanceros y montañas y nubes y ciudades” (378), donde hay una “humareda que se alza de la luz extinta” y en el que “van revelándose las visiones magníficas de los días pretéritos: cabalgatas heroicas, las batallas de nombres perdurables y sonoros” (112). Rafael Pineda lo ve como una “Cabalgata de la Gloria” que se “asoma entre nubes borrascosas” (130). Por su parte, el reconocido

historiador Roldán Esteva-Grillet lo interpreta como un “recurso fantástico, como de visión futurista de inspiración cristiana muy propia de la iconografía hagiográfica” (63).

Ciertamente, como vimos en la obra, pareciera darse una especie de cesura o corte entre lo visible de los cuerpos mortales heroicos y lo visual de sus figuras espectrales que rompe con el marco de la temporalidad cronológica, con el pacto de representación y su efecto iconológico de realidad, para abrirse a la latencia expectante de futuras realizaciones en el firmamento.¹ Pero es bueno apuntar también que los dos planos guardan cierta relación cuando revisamos con cuidado el imaginario nacional, pues el vapor o bruma nos lleva a otra dimensión de la hazaña heroica como promesa futura, legado para las próximas generaciones. No otra cosa es lo que varios críticos e historiadores han ido señalando como esa manera de entender la patria como un “quehacer permanente” que consiste en “hacer real y vigente el pensamiento de Bolívar,” tan propio de lo que Luis Castro Leiva vio como “historicismo bolivariano” (“Para pensar a Bolívar,” 71) y que el poeta José Antonio Ramos Sucre precisamente viera por esas fechas en uno de sus textos al hablar del ideario de El Libertador como “germen de futuras evoluciones grandiosas” (“Tiempos heroicos,” 16).

De este modo, lo que pareciera ser momentos diferentes en el tiempo del plano mortal de la obra, guardan una continuidad no sólo con la progresión de la vida de Simón Bolívar, sino con la de su ideario, que sigue al parecer en ese firmamento brumoso; como dice el crítico Rafael Pineda, en la pintura “la causalidad se convierte en acción” (125). Lo corpóreo y lo incorpóreo conjugan una belleza a la vez realista y sublime donde “quedan conformes la Historia y la poesía,” para decirlo en términos del poeta Rubén Darío, quien influyera en el pintor con su *Canto a la Argentina* (634). El sacrificio mortal valió la pena, parecieran sugerirnos las imágenes, pues la deuda y herencia del trabajo liberador seguirán acumulándose sobre los venezolanos desde un horizonte de promesa infinita.

¹ Sigo aquí la distinción que hace Louis Marin, desde una perspectiva estructuralista, entre la figurabilidad del misterio y la figuración de la representación en su “Stating a Mysterious Figure,” pero sobre todo la que establece Didi-Huberman entre lo “visible” como “objeto exhibido o encuadrado” (28) y lo “visual” como “acontecimiento” que guarda un elemento “virtual” (29).

III

Pero hay algo en ese detalle irrepresentable que pareciera interrogarnos. Es obvio que se nos aparece en el horizonte inmortal, mostrándonos que la lucha por la liberación seguirá en las futuras generaciones, pero lo curioso, lo extraño, insisto, es que las formas de este compromiso futuro, de este legado o deuda, sean nebulosas, oscuras. Pienso que esa des-realización, por más que tenga un valor alegórico que busca la continuidad de la emancipación en las futuras generaciones, no deja de ser de alguna manera sintomática de un cambio de paradigma nacional, de una transformación del *arché* patrio que genera cierta zozobra escondida, cierta angustia e incomodidad colectiva de los tiempos por venir.²

Cuando vemos la obra, entendemos bien que no deja de ser importante la estructura de tríptico para poner en evidencia una narración visual que transmite mejor esta lógica historicista, este ascenso moral, virtuoso, pero también temporal, de la empresa emancipadora. En el primer cuadro vemos a Simón Bolívar en pose solemne, mirando a su maestro. Al fondo está una Roma derruida, que ha quedado atrás respecto al lugar de ascenso en el que se encuentran nuestros héroes patrios. En el mismo texto de juramento, atribuido al protagonista de la imagen, se reconoce que se está frente al “pueblo de Rómulo y Numa, de los Gracos y los Horacios, de Augusto y Nerón, de César, de Tiberio y Trajano,” es decir, frente a su historia, y se afirma además que esa cultura ha “dado para todo, menos para la causa de la humanidad” (Bolívar 4). Lo dice justo después de enumerar varios casos de decadencia para sobredimensionar más la distancia, tanto temporal como moral. Hay así un gesto de desdén hacia un momento histórico fracasado, que se mira en el cuadro en contrapicado por la superación en una especie de *Aufhebung* hegeliano que se resolverá en el nuevo destino americano.

La verdadera libertad está por venir en el nuevo mundo, en la promesa del juramento, pero detrás de ello se esconde un terrible *fatum*,

² Sobre el cambio de paradigma del *arché* republicano me refiero a la apuesta de los positivistas Laureano Vallenilla Lanz, José Gil Fortoul, Pedro Manuel Arcaya, Vicente Lecuna, entre muchos otros, cuyas obras venían trabajando desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX una nueva historiografía nacional con implicaciones culturales y sociológicas importantes para la legitimación de la hegemonía andina. Sabemos, por otro lado, que su apuesta de un “gendarme necesario” para modernizar al país obedeció a una visión pesimista de la historia nacional. Esta tesis es la que sostiene, entre otros, Augusto Mijares en *La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana*.

una economía del deseo y la fatalidad, donde el sacrificio de una vida es la única garantía para cumplir lo prometido. Por eso, en el cuadro de Tito Salas, la empresa de emancipación se eleva por los aires fuera de su marco histórico para abrir otro destino que deje atrás la misma cultura romana, con el costo del esfuerzo que ello trajo sobre el itinerario del cuerpo desfalleciente de un Libertador apocado.

El vocablo “tríptico” proviene del prefijo griego *tri-*, que significa “tres veces” y *ptychē*, que quiere decir “pliego” u “objeto plegado”; es decir, se trata de algo “plegado en tres” que facilita una progresión narrativa desde el punto de vista visual en las pinturas. Esta forma fue usada en el cristianismo antiguo como retablo que mostraba imágenes divinas, entre ellas la de la misma Trinidad, detrás de los altares de las iglesias.³ Además, muchas grandes obras en trípticos correspondieron a anunciaciones, como las del Greco, Rogier van der Weiden, Robert Campin, entre otros. De hecho, a sus paneles laterales se les vio como puertas y con ello se le asoció toda una simbología relacionada con el acto de entrar a otro lugar, es decir, como rito de paso o transición a otras esferas celestiales. Quizás por eso en el cielo la imagen de la gloria heroica que vincula los tres cuadros de Salas se concentra en el panel del medio, fin último de la entrega al más allá.

Lo anterior también explica por qué la figura humana de El Libertador no pareciera ser tan protagónica como en otros retratos que también pintaran Martín Tovar y Tovar, o el mismo Cristóbal Rojas, sin obviar su carácter sacrificial. En este trabajo surge desde un ángulo en el que se ven mejor otros actores y donde el escenario (y el movimiento) cobran también especial relieve: en la primera escena, está con su maestro de la infancia; en la segunda, queda detrás con pose cabizbaja, siguiendo una masa anónima de sujetos heterogéneos; y, en la tercera, su mismo rostro muerto termina oculto bajo un pañuelo. Por eso, para Mariano Picón Salas, Bolívar luce aquí “exangüe y quijotesco” (35). Lo importante por lo visto no es tanto su cuerpo histórico, sino más bien su cuerpo simbólico: su ideario.

Si pensamos por ejemplo en ese famoso cuadro de Arturo Michelena *El panteón de los héroes* (1898) notaremos las diferencias con la pintura de esa época. Mientras que en la obra de Michelena vemos claramente la centralidad de la figura de un Bolívar dispuesto en una silla de forma rígida, rodeado de los diferentes héroes de la independencia, blancos criollos, en la de Salas el héroe se confunde con

³ Para un estudio más pormenorizado del tríptico en la pintura occidental, véase Jacobs, especialmente 1-32.

el pueblo en una perspectiva no tan agraciada; mientras que en el de Michelena en el mismo plano de los protagonistas está la estatua y la encarnación de la alegoría de lo nacional en forma de una mujer vestida de blanco con la bandera del país, dispuestos en un mismo espacio temporal y espacial —cosa que lo diferencia por cierto de un Arturo Herrera o Martín Tovar y Tovar, donde el registro alegórico se difumina y entrelaza con el histórico— en el *Tríptico* de Salas lo alegórico por el contrario sube al nivel del firmamento, distanciándose de la representación mundana de las figuras humanas, hecho que evidencia una especie de fractura entre los dos planos, una necesidad de evidenciar una escisión.

Lo importante entonces no pareciera ser precisamente lo que se ve, sino lo que queda como resto o vestigio de esa lumbre apagada al lado de ese cuerpo fenecido: la promesa de un juramento de liberación que rompe con el esquema pictórico cronológico, atravesando la representación de cada escena, cruzando por igual los tres paneles. Contrasta así los rasgos realistas, casi fotográficos, de los rostros y emociones, con el marco historicista que los dispone en el firmamento como en un orden alegórico; la representación humana y real coexiste así con la representación inmaterial de la gloria guerrera, que sobrepasa el cuadro como un sueño. Una economía simbólica se reparte de este modo en un doble movimiento: entre el descenso corpóreo (de la montaña pasa al caballo para terminar en la cama) y el ascenso incorpóreo (de la cama pasa a la batalla continua en el espacio inmaterial del onirismo alegórico que sube a los cielos). Al final todo se integra en el firmamento del panel central, precisamente como lugar de ascensión a donde se entra por las puertas del *Tríptico*.

No resulta exagerado ver el cuadro precisamente como una forma de ascensión o resurrección, siguiendo los motivos de los famosos trípticos del renacimiento, que seguro Tito Salas examinó con detalle en su viaje a Italia antes de trabajar en el cuadro. La obra muestra dos planos: uno real y otro espiritual que se da en el Cielo, y a su vez se ve el motivo del ascenso, tal como vemos en el tercer panel cuando hay una especie de resurrección de la figura de El Libertador en forma de lucha eterna.⁴

⁴ Los motivos religiosos de la anunciación, la resurrección, la asunción y la ascensión, pese a sus especificidades, muestran por igual los dos planos de lo divino y lo terrenal. Didi-Huberman en “La historia del arte en los límites de su simple práctica” explica cómo la potencia de lo virtual que marca el pigmento blanco del cuadro del pintor Fray Angélico muestra una revelación cristiana que rompe con el marco histórico de su representación y abre una cesura entre lo visible y lo visual. En la escenificación de ese pigmento blanco que se esparce en una zona del cuadro está no

En ese sentido Tito Salas sigue una tradición de pinturas como las que hicieron en la Europa republicana en donde, para enaltecer los valores de las nacientes repúblicas, se valieron de recursos iconográficos parecidos, pero sustituyendo el imaginario religioso por el civil.⁵

IV

Pero faltaría mencionar otro elemento para corroborar mejor lo que vengo comentando. Me refiero a lo que hay detrás de otros dos detalles del cuadro. Uno de ellos tiene que ver con el rostro de Bolívar, el cual sigue el modelo de la “vera efigie” del célebre retrato de Bolívar que hizo José Gil de Castro en 1825. Como señala Tomás Straka, “el muchacho que a los veintiún años jura en el Monte Sacro liberar América frente a su maestro, tiene la cara del estadista de cuarenta y dos años” y por ende “no aparece el hombre de bigotes, bronceado por el sol de los llanos” que otro pintor retrataría para mostrarlo durante ese período (153). El segundo detalle tiene que ver con la representación en el firmamento del Libertador, que no es más que una reproducción de la estatua ecuestre de Bolívar realizada por Adamo Tadolini. Así, mientras que los demás componentes de la pintura tratan de ser lo más realistas posibles con gestos de dolor o constreñimiento en sus personajes, el líder bolivariano en estos casos termina representado desde cierta atemporalidad arquetípica, destacando su valor alegórico por encima de su encarnación real.

sólo “la potencia soberana de lo que no aparece de forma visible” (29), sino el “Verbo que se encarna con una intensidad luminosa” (38). En Tito Salas vemos a la vez estos dos órdenes, y el firmamento también emula una dimensión de lo irrepresentable. Sin embargo, si ese otro lugar se revela en el pigmento blanco del cuadro de Fray Angélico, en el cuadro de Salas se da más bien en el color ocre o negro, acaso producto de la influencia del trazo de los pintores españoles que tanto admiró, o quizás de lo que aprendió con uno de sus maestros, Lucien Simon (1861-1945). Con ello se introduce un elemento de incertidumbre, que no está contemplado en los motivos de la resurrección de la iconografía cristiana. No dudo que quizás, al ser una figuración de la historia y no del mundo celestial, el autor decidió apostar por colores más oscuros, pero igual eso es significativo como gesto a interpretar. Sigo pensando por ello que ese detalle puede corresponderse a cierta duda que se estaba viviendo. Es probable que todavía hubiese serias reservas sobre el futuro de la nación con el régimen de Gómez, siendo un año donde se iban haciendo más claras sus intenciones dictatoriales, y más cuando Tito Salas regresaba pronto a vivir a su país. Si bien el pintor declaró su apoyo incondicional al dictador, no puede descartarse que en el fondo abrigara algunas dudas.

⁵No en balde el crítico Robert Rosenblum decía que en ellos se habían resucitado temas de la cristiandad y de la antigüedad (77).

Sabemos que la trayectoria de Tito Salas fue vasta. Las primeras obras antes de su viaje a Europa, tan significativo en su formación y experiencia personal como pintor, todavía se mueven cargando las viejas herencias del siglo XIX con motivos heroicos y helénicos, tal como vemos en *La Fragua del Vulcano* (1902) o en la *Batalla de la Victoria* (1903). Luego en su estadía en Francia empezará a valorar las representaciones más expresivas de los acontecimientos mundanos, valorando las dimensiones del pueblo en sus prácticas cotidianas, como bien podemos ver en su famoso cuadro *La San Genaro* (1907). Durante ese tiempo se confronta con la experiencia pictórica que le darán dos viajes fundamentales para sus exploraciones, como será el de su visita a Italia, donde tomará nota de las representaciones de motivos cristianos monumentales, y el de su estadía por dos años en España, donde su pintura adquirirá un valor más bien realista, sombrío. Con el *Tríptico* inaugura su etapa institucional en la que resurgen motivos que ya había trabajado antes, pero que ahora adquieren mayor densidad y espesor. Salas se consolida como pintor oficial del Estado y gran cultor de la epopeya bolivariana, sobre todo porque poco después pinta en la Casa Natal del Libertador y el Panteón Nacional trabajos que siguen la narrativa independentista. El *Tríptico* resulta paradigmático, a mi juicio, para entender una línea que desarrollará en toda su pintura de este período donde las relaciones entre lo mundano y lo trascendental, entre lo real y lo ideal, van cobrando un relieve distinto a la iconografía de la historia patria del siglo XIX, por eso creo que analizarlo significa tomar en cuenta al mismo tiempo una tendencia importante de su proyecto estético.

Asimismo, la obra guarda una línea de continuidad con muchos de sus trabajos de corte histórico, pero también una línea de diferencia que no hay que desestimar frente a sus realizaciones posteriores. Como muchos otros han señalado, la figura de Bolívar sale representada en sus creaciones siempre desde una dimensión más mundana, menos solemne y mucho más expresiva.⁶ En *El terremoto de 1812* (1929) lo vemos inclinado hacia el frente con gesto furioso; en *Abordaje al bergantín Intrépido* (1927) se ve a un Bolívar con postura en tensión presto a combatir, o en *Batalla de Araure* (1927) aparece su cuerpo flexionado hacia atrás, en suspenso. Al igual que el *Tríptico*, contrasta su rostro impávido, sin expresividad y siguiendo el modelo de la vera efigie, frente a la cara de sus compañeros de acción con claras señales de emotividad.

⁶ Véase Straka, *La épica del desencanto*.

Ahora bien, si es verdad que esta línea de su pintura destaca una visión menos solemne, más mortal y patética del Libertador, eso no quiere decir que dentro de ella no se dé a la vez otra línea que inscribe por el contrario una suerte de hiato que escinde las relaciones entre una dimensión de la historia más alegórica sobre una dimensión más real. Eso lo vemos en *Apoteosis del Libertador* (1930), en donde se representa al líder en una cima y detrás de él las figuras de los héroes; en *Mi delirio sobre el Chimborazo* (1939), donde junto a un Bolívar solitario en una cumbre aparece la figura nítida de un ángel; en *La libertad de los esclavos* (1950), en el que se distinguen en el cielo los trazos de los caballos de los héroes en combate, o en la *Apoteosis del Libertador* (1942) que recubre la nave central del Panteón Nacional, en el que se muestra un carruaje que transporta al héroe pasando por el firmamento.

Como podemos suponer, lo que distingue el cuadro del *Tríptico* en este aspecto es que la escena del firmamento cobra un tono opaco. No sólo rehúye de la visibilidad que adquiere en las representaciones posteriores, pintadas con trazo más claro y detenido, sino que además no guarda ninguna luminosidad. De este modo, junto a esta especie de escisión entre el marco de la representación realista y el marco de la representación alegórica, vemos alzarse el poder de cierto valor sombrío en esta dimensión ideal del firmamento donde Bolívar reemprende la batalla. De nuevo entonces, volvemos a nuestra pregunta: ¿qué significa esa decisión sobre la luz?

V

El detalle del cuadro pareciera por lo visto mostrar lo irrepresentable de una época en donde conviven a la vez los sueños utópicos de un porvenir iluminado y las sombras de un tiempo lleno de ansiedades e incertidumbres. Si en las convicciones de Tito Salas y los positivistas de la época daba la impresión de imponerse la primera tendencia, en los pigmentos oscuros de ese cielo del cuadro, pareciera más bien imponerse la segunda, detrás de la cual se abrigaba una convicción no del todo consoladora, y quizás por eso proclive a ser reprimida; pareciera entonces intuirse, usando las palabras de Tomás Straka, una “épica del desencanto.”⁷

⁷ La tesis que esgrime Straka es que detrás del desmedido culto bolivariano y de los héroes independentistas se ocultaba una lucha contra el desencanto que produjo sus frutos insatisfechos, algo que ya estaba en lo que Rafael Rojas llamó “discurso de la frustración republicana” (24) de los primeros intelectuales de la independencia.

Detrás de ello está también el mismo imaginario heroico que a la vez muestra cierta elasticidad en su recurrencia para adaptarse y replantearse. Creo que este asunto lo podemos considerar como una especie de sobrevivencia no sólo circunscrita a cierto lenguaje figural, a ciertos rasgos y energías, sino también a un archivo de figuras que (re)aparecen tanto en los textos escritos como en los visuales, en las metáforas para hablar de la nación y su personificación. Olmedo al ver al Libertador como el Dios Marte, Eduardo Blanco al compararlo con un “Alejandro, César, Carlo Magno” (86), o el mismo Laureano Vallenilla Lanz, quien lo verá como un César o un Napoleón (“Centenario” 155), son simples ejemplos dentro de una larga constelación. En esta necesidad de mitificar la empresa del líder se acude con recurrencia sintomática a un repertorio de imágenes de cierta memoria cultural, a un archivo inconsciente, fantasmático.

Sin embargo, la figura bolivariana subsume todo ello en un solo ideal, imponiendo una jerarquía en el ordenamiento de las figuras del cuadro. Pero aún así, la empresa resulta algo infructuosa, pues quedan algunos materiales visuales disonantes. La presencia del fuego, vinculada en otros tiempos al cambio entusiasta de esa luz de la gloria que tanto desea revivir el lienzo de Tito Salas, es un buen ejemplo de ello. Si en la obra de Eduardo Blanco, referente de la generación positivista, el fuego mueve a los cuerpos heroicos y los penetra en su deseo de libertad, en el cuadro de Salas su forma es otra: el fuego adquiere una latencia, una espera potencial y sin horizonte claro.⁸ Las figuras en el cuadro, marcadas por su elevación, no dejan de ser también confusas. Primero, el origen de la estela de la vela apagada se confunde con el hálito mortal del Libertador. Segundo, los mismos personajes parecen tan angelicales como endemoniados, por no hablar del humo que es una traza de algo fenecido, acabado. En muchos escritores de la época vemos la misma ambivalencia. En Ramos Sucre la presencia de la llama está asociada tanto al “sacrificio de la sangre hermana” (9) del heroísmo en el poema “Plática profana,” como al poder de los villanos en la toma de la Torre del poema “Los Lobos del yermo.” El fuego vivo, tan exaltado en el siglo XIX, se verá negativamente tanto en el incendio de la casa de Don Fernando y Doña Inés en *Las lanzas*

⁸ Vallenilla Lanz, quien como vimos celebra el ideario bolivariano bajo el trabajo de la herencia, en otro pasaje vincula, sin embargo, la metáfora del fuego con la condena a seguir repitiendo las guerras intestinas del país: “Todos aquellos movimientos eran simplemente la continuación de la misma lucha iniciada desde 1810, la propagación del mismo incendio, oculto a veces bajo las cenizas o elevando sus llamas hasta enrojecer el horizonte” (“Los partidos históricos,” 139).

coloradas de Arturo Uslar Pietri (1933), como en las ruinas del pueblo donde pelearon los ejércitos de Juan Parao, tal como sale retratado en *Cantaclaro* de Gallegos (1936).

Así, al contrario de lo que el historicismo positivista y el mismo Tito Salas deseaba, la herencia heroica es ilegible en esta dimensión del cuadro. No por casualidad Ramos Sucre, en “Tiempos heroicos” —uno de sus pocos textos con referentes históricos nacionales— asevera que Bolívar “depositó en el seno fecundo y misterioso de los tiempos el germen de futuras evoluciones grandiosas” (16), quizás entreviendo que ese sustantivo, tan resaltado por la biopolítica positivista del momento, remite a un doble destino: en castellano, “germen” no sólo está asociado con lo que florece y brota de forma “fecunda,” sino también con lo que contamina y enferma de forma peligrosa.

Agradecimientos

Roldán Esteva Grillet, Gabriel Guevara y Eduardo Tovar.

Obras citadas

- Aguilera, Delfín y Landaeta Rosales, Manuel (comp.). *Venezuela en el Centenario de la Independencia 1810-1911*. Caracas: Tipografía Americana, 1912.
- Blanco, Eduardo. *Venezuela heroica: cuadros históricos*. Caracas: Imprentas Saenz, 1881.
- Bolívar, Simón. *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Castro Leiva, Luis. “Sobre la absolución de la historia.” *Usos y abusos de la historia en la teoría y en la práctica política*. Caracas: Editorial Idea, 1988, pp. 108-162.
- . *Para Pensar a Bolívar*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello y Fundación Polar, 2005.
- Darío, Rubén. “A propósito de Tito Salas.” En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001. pp. 632-634.
- Didi-Huberman. *Ante la imagen*. Trad. Francois Mallier. Madrid: Cendeac, 1995.

- Esteva-Grillet, Roldán. *Las artes plásticas venezolanas en el Centenario de la Independencia 1910-1911*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2010.
- Gil Fortoul, José. Gil Fortoul, José. *Discursos y Palabras*. Caracas: Imprenta Nacional, 1915.
- . *Historia Constitucional de Venezuela*. Caracas: Parra León Hermanos, 1930.
- . "Cartas a Pascual." *El Cojo Ilustrado*. Caracas, 1 de enero 1895.
- Jacobs, Lynn. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2012.
- Marin Louis. "Stating a Mysterious Figure." En *Mimesis in Contemporary Art*. Ed. Ronald Bogue. Philadelphia: John Benjamins, 1991.45-64.
- Mijares, Augusto. *La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1952.
- Olmedo, J.J. *La victoria de Junín*. Londres: Imprenta Española de M. Calero, 1826.
- Picón Salas, Mariano. "Perspectiva de la pintura venezolana." En *Las formas y las visiones*. Caracas: Universidad Católica, 2007. 19-42.
- Pineda, Rafael. *Tito Salas*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969.
- Ramos Sucre, José Antonio. *Obra poética. Edición crítica*. Ed. Alba Rosa Hernández Bossio. París: UNESCO, 2001.
- Rojas, Rafael. *Las repúblicas del aire: utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. México: Taurus, 2009.
- Rosenblum, Robert. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1986.
- Straka, Tomás. "Integrismo y restauración: Política, Iglesia y pensamiento en el entresiglo venezolano (1890-1916)." En *Memorias de las II Jornadas de Historia y Religión*. Caracas: Publicaciones UCAB, 2002.
- . *La épica del desencanto*. Caracas: Alfa, 2009.
- Vallenilla Lanz, Laureano. "Los partidos históricos." *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. 133-49.
- . "Centenario de Boyacá." *Revista Cultura Venezolana*. Caracas. Número 8, Julio-Agosto 1919.pp 157.
- . *Obituario sobre muerte de Eduardo Blanco*. 1912. MS n° XII. Archivo de Vallenilla Lanz, Saint-Germain-en-Laye, Carnet de.

