

6.

El impacto de los estudios de Luis Alberto Acuña en la estética de su plástica y la influencia de los pintores muralistas mexicanos

Figura página anterior.

Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993) *Las bañistas*.
1945. Pintura (Óleo / Tela). 69 x 59 cm. Colección:
Museo Nacional de Colombia, reg. 6897. Fotografía: ©
Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.

Las bañistas del Zulia. Acrílico y carboncillo sobre
madera. Luis Alberto Acuña. (1981) Fuente. Colección
privada. Fotografía: Martín Acuña



En “Notas para un ideario autobiográfico” (1957-1958), Acuña afirmó que, cuando terminó sus estudios en Europa, regresó a Colombia y que, una vez se familiarizó con la realidad nacional (refiriéndose al estudio de la problemática colombiana, y más exactamente, a lo que atañe al proletariado y al sector del campo), comenzó a sentir lo que denominó “el llamado de la tierra”. Y que, a causa del paso del tiempo, “esta selección de elementos” obtenidos de lo vernáculo y del diario vivir, se enriquecieron mediante el estudio de los textos de los antiguos cronistas, en busca de información sobre las creencias ancestrales, la pervivencia de los mitos de la cosmogonía y los enigmáticos templos de los chibchas y caribes.

[...] desde mi punto de enfoque y dentro de mi radio de acción, este resultó ser mi modo de colaborar con el común anhelo de exaltar y redimir al ente de las clases inferiores. Algunos años después, y merced a este sentimiento indigenista y terrígeno, germinaba en mí una firme preocupación por todo lo tropical americano. (190)

Acuña sabía que, para crear un lenguaje plástico y ser parte de las soluciones que buscaban los diferentes manifiestos y movimientos latinoamericanos de carácter nacionalista, que tenían como objetivo romper con la academia y crear un nuevo tipo de arte que respondiera a una expresión americana, era necesario investigar y divulgar teorías propias que coadyuvaran a solucionar las problemáticas planteadas.

Después de una estancia de dos años, en 1941, Acuña deja México, y dieciséis años después de esa experiencia, reflexionó sobre el tema de la americanidad y sostuvo que la pintura de la gran América, de la América tropical y de nuestra América, le permitió observar su historia, mitos y símbolos. Afirmó, además, que las imágenes plasmadas por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron el resultado de un ejercicio sobre una temática eminentemente americana, la cual se realizó mediante un certero lenguaje plástico. Aseveró que tal lenguaje, expresado por medio del dibujo, el color, la composición y la técnica, se originó exclusivamente de Europa. Sin embargo, dejó totalmente claro que, cuando este lenguaje era expresado por artistas americanos, sufría de una modificación importante al asumir ciertas particularidades, puesto que esa historia, y de sobremanera esa mitología y simbología eminentemente

originarias de América, requerían, para su lógica puesta en escena, una forma, un concepto y un estilo manifiesto de clara fortaleza. De acuerdo con esto, los jóvenes pintores americanos que viajaron a Europa en busca de conocimiento en academias y museos obtuvieron los paradigmas que les sirvieron para el acogimiento de un lenguaje plástico acorde con las necesidades de su ideario.

Acuña (1957-1958) señaló, además, que, para que fuese posible la existencia del “arte americano”, no bajo la connotación de razón, sino en la forma de “verdad a medias”, no era suficiente con que la obra de arte estuviera planteada en América por parte de un artista oriundo de América que representara un tema vernáculo. Tenía que ver con los resultados de un proceso de búsqueda estética que se encontrara íntimamente relacionado con una dialéctica americanista, que ubicara al artista como un producto racial y social propio de este continente, diferenciándose del europeo, del asiático, del africano y del oceánico. Es en ese sentido que Acuña (1957-1958) se cuestionó si acaso era fácil puntualizar en qué consistía la americanidad, y sobre la posibilidad de conocer la forma de obtenerla. La respuesta planteada por él radicó en la posible asociación de cierto exotismo, del gusto y de una poderosa energía en la dicción, que se encontrara al servicio de un tema propio de nuestro entorno;

su resultado, si no era totalmente americano, podía ser una obra que se le pareciese mucho. Fue de esta manera como los artistas americanos buscaron de manera “intuitiva o deliberada” poseer los recursos o las formas de expresión convenientes a su propia idea de la americanidad.

Medina afirmó que el ingreso de Acuña al bachuismo estuvo determinado más por una búsqueda plástica que temática, puesto que una vez el artista examinó que “en las proporciones anatómicas de los indígenas, presentes ya en la pintura de Diego Rivera, había una redondez y una sensualidad que correspondían al ideal humano que había estado buscando” (1995, 136).

Asimismo, se refirió a Juan Friede (1946), cuando habló acerca de la fisonomía de los cuerpos humanos definida por Acuña, en torno al ideal estético que se identificaba con el bachuismo: “Una cabeza grande; la cara ancha con pómulos salientes, nariz y boca fuertes y pronunciados; grandes y oblicuos ojos oscuros; el tronco corto y macizo, las extremidades anchas y gruesas” (citado por Medina 1995, 139).

[...] Acuña definió así la corteza exterior de su pintura, abrazando la corriente latinoamericana que fundó Diego Rivera y que prolongaron los brasileños Calvacanti y Portinari, el ecua-

toriano Kingman, el cubano Mariano Rodríguez y el venezolano Héctor Poleo. (139-140)

Por otro lado, Cabañas Bravo (2001) sostuvo que la influencia de los pintores muralistas mexicanos en América Latina, en temas como el nacionalismo y la expresión individual del arte de los creadores de los diferentes países durante las primeras décadas del siglo pasado, se reconoció de acuerdo con las problemáticas específicas de cada región, particularmente con los asuntos etnográficos, culturales, geográficos, climáticos y políticos.

La historiadora e investigadora peruana Natalia Majluf (1997), citada por Cabañas (2001), indicó que los modelos educativos implementados por las academias de arte, controladas por instancias estatales y que en consecuencia respondían a objetivos públicos determinados, coadyuvaban a propiciar el sentido nacionalista en la América hispana.

[...] los artistas americanos sirvieron como intermediarios entre el Estado y la colectividad, comprendiendo su misión como labor colectiva de creación de símbolos y temas inteligibles a una comunidad. Por esto, la narrativa, la historia y la alegoría, elementos rechazados por el modernismo europeo, serían en América

los principales soportes de la plástica. Sobre esta base se instaló el fenómeno indigenista, que, hasta mediados de siglo, dominó el discurso artístico en aquellos países americanos con comunidades indígenas importantes y con poco poder. (239-240)

En palabras de Cabañas (2001), el indigenismo como lo ha visto Majluf, se trató, entonces, de una vasta estratagema para llenar las necesidades de forjar una identidad basada en la cultura autóctona de cada país. Sin embargo, los temas que algunos artistas representaron en su obra tenían que ver con instancias indigenistas que provenían de las clases urbanas, con objetivos muy diferentes de los que requerían las comunidades indígenas.

Además, el indigenismo recuperó del pasado la estética prehispánica y le otorgó la connotación de arte, por lo que las creaciones artísticas que se nutrieron de ese arte prehispánico fueron realizadas en algunos casos por fuera de los entornos de las etnias, es decir, a distancia.

Entonces es posible afirmar que en lo plástico sobresalió la influencia de Diego Rivera en la obra de Acuña en cuanto a las formas redondas y sensuales que emergieron en su obra. Las temáticas tratadas por Rivera sobre la historia mexicana bajo nociones ideológicas y sociopolíticas basadas en

el pasado precolombino fueron asumidas por Acuña de diferente manera, puesto que se basó en lo prehispánico, pero con el fin de explorar sobre el pasado cosmogónico chibcha, sin tocar instancias políticas ni ideológicas, situación que Acuña complementó con el desarrollo del tema que se refirió al campesinado colombiano. Sobre el contenido de la representación plástica que se observa en los cuerpos y rostros de los personajes que representa Acuña (principalmente desde finales de la década de 1930 y hasta finales de la década de 1950), se destaca su interés en temas como los fenotipos como elementos plásticamente aprovechables, los tipos étnicos, los rasgos anatómicos mestizos y los entornos ambientales, circunstancia que sitúa el costumbrismo como un dato, documento o anécdota que nunca fue objeto de su interés.

En el estilo pictórico de Acuña, sobresalió, principalmente, la técnica del brochazo, que se manifestó mediante toques separados en los que buscó acentuar lo firme y contundente de sus personajes, bajo pinceladas ejecutadas por medio de trazos pequeños y separados de pintura, que se unifican mediante un color neutro en el fondo. Este estilo se puede observar en obras de temática bachué, como *Bachué* (1937), *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), *El bautismo de Aquimínzaque* (1950) y los murales *Colón descu-*

bre el Nuevo Mundo (1959), *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), *Teogonía de los dioses chibchas* (1974) y *El origen de nuestra raza* (1979-1985), entre otras. Además, la técnica del divisionismo utilizada por Acuña en la pincelada, para resaltar el volumen en sus figuras, no tiene nada que ver con las nociones sobre la visión, la luz y la combinación de colores levantadas por Paul Signac y Georges Pierre Seurat, quienes fueron sus maestros en Europa.

Acuña pintó *El bautismo de Aquimínzaque* (1950) (**figura 22**) obra con la que participó en el VIII Salón Nacional de Artistas, en el que obtuvo el primer puesto en pintura; este trabajo de tipo indigenista sería de los últimos en realizarse dentro de esta temática en algún tiempo. Según Padilla (2008), Walter Engel, a propósito de las modificaciones que se presentaban en el arte de Acuña, escribió en la Revista Plástica un artículo titulado “¿Arte viejo? ¿Arte nuevo?”, donde comentó acerca de la obra Toril (**figura 23**), pintada por Acuña en 1956, lo siguiente:

Una renovación total de su estilo busca el maestro Luis Alberto Acuña. Están eliminados los volúmenes esculturales, abultados, redondos. Subsiste la composición de masas, con un mayor acento en el ritmo de estas masas, construidas en planos. Un movimiento y

contra-movimiento especialmente afortunado está logrando en el lienzo Toril. (252)

La pintura de Acuña, influenciada por las corrientes artísticas internacionales que aparecieron durante la década de 1950, experimentó nuevas formas, cuyo resultado le trajo al artista críticas muy adversas. Padilla (2008) citó un texto de Marta Traba (1961) en el que la crítica sostuvo que Acuña, después de haber incursionado en una etapa nacionalista, trabajó otra que se identificaba con el abstraccionismo geométrico, estaba vinculada con la figuración, la cual fue asumida por el artista en 1961, relacionada con el informalismo:

[...] En 1955 el cronista se rebela en contra de su antiguo oficio. Las figuras se abren, se re-tuercen, se ubican en el extremo opuesto de la redonda inercia puntillista [...] pero de nuevo las intenciones expresivas son traicionadas por el resultado plástico. Pero esa selva inquieta y áspera de líneas y planos curvos carece del organicismo barroco y de su infaltable sensualidad. Por el contrario, las espinas, las aristas, y los ángulos martirizan inútilmente las formas. Otra vez una sequedad cruel, agraria, llena de aspiraciones excesivas, esteriliza la creación pictórica.



Figura 22.
El bautizo de Aquimínzaque. (1950). Óleo sobre
madera. Fuente: Colec-
ción particular. Fotogra-
fía: Diego Carrizosa.

En este caso es obvio que Acuña ya no quiere describir, sino que ambiciona simbolizar el caos, la esencia intrincada y paradójica del hombre americano. Pero de nuevo las intenciones expresivas son traicionadas por el resultado plástico. (253)

El texto anterior podría corresponder a la obra que se reseña a continuación (**figura 24**), puesto que su plástica se identifica con las características descritas por la crítica argentina.

Sin embargo, cuatro años antes de la publicación de la crítica de Traba, Acuña (1957-1958), consciente de los cambios que estaba experimentando su obra, escribió el siguiente texto en el que pareciese dar respuesta a la crítica argentina:

Las influencias que en forma consciente o inadvertida se infiltren en mi obra no tienen importancia con tal que se fundan y alíen armónicamente en la integración de la manera con la cual tengo de expresarme [...] Cuando la vida profesional de un artista rebasa los veinte años suele acontecer que se hace un alto para efectuar una doble labor de decantación y revisión. Es entonces cuando se advierte que es corto el tiempo que aún resta para producir lo me-

jor de la cosecha, y que nunca como entonces tenemos que ser más exigentes con nosotros mismos. Las experiencias acumuladas nos permiten muchas audacias, inclusive la mayor de todas, cual es pretender renovarnos totalmente. Más a esta máxima prueba no se llega sino estimulados por una profunda convicción y merced a muy complejas circunstancias.

Existe la fatiga de repetir lo dicho y el peligro de que la producción se convierta en mera sucesión cuantitativa [...] y es entonces cuando advertimos que la naturaleza, la eterna inspiradora, nos propone no ya una sola y única, como antes, “manera” de ser vista e interpretada, sino que nos revela la posibilidad de traducirla en múltiples versiones. Estas consideraciones fueron las que me indujeron a lanzarme en la búsqueda de otras modalidades y, en consecuencia, a variar en absoluto mi manera.

Al emprender este viraje sentí como si una sangre nueva hubiese invadido mis venas, y no puedo negar el entusiasmo jubiloso con que me inicié en esta segunda y quién sabe si definitiva posición. (194)

Padilla (2008) cuestionó el trabajo de Acuña de la siguiente manera:



Figura 23.

Toril. (Óleo sobre lienzo). Luis Alberto Acuña. 1956. Fuente: Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=501&pest=obras>

¿Deberíamos ver a Acuña como un artista inquieto o inconforme, siempre en busca de nuevas fórmulas expresivas, o como un artista perdido, indeciso, maleable y fácilmente manipulable ante la inminente amenaza que provoca el advenimiento de una nueva vanguardia? (254)

Padilla, como respuesta al anterior interrogante, afirmó que tiempo después de que Acuña realizó el tipo de obra que se enmarcaba dentro de las vanguardias antes mencionadas, volvió de nuevo a su “etapa nacionalista” dentro de la cual desarrolló su obra hasta su muerte, tras lo cual se convirtió en un artista que fue recordado como “coherente y fiel a su estilo” (254).

En Medina (1995), se explica que la temática bachué, en la forma de representaciones indigenistas en la obra Acuña, se origina a destiempo, a causa de sus estudios sobre temas prehispánicos y étnicos; que es difícil conocer acerca de las razones que motivaron su marginamiento del discurso bachué cuando este se encontraba en su furor; que el movimiento concebido por Rómulo Roza, que interesó por poco tiempo a Ramón Barba en lo escultórico y a Luis B. Ramos en lo pictórico, termina siendo absorbido por Acuña, quien a lo largo del tiempo se convierte en el abanderado más desta-

cado de la vertiente chibcha del discurso bachué, situación que lo sitúa como un artista coherente con su ideario, que escuchó tardíamente “la llamada de la tierra” y “que a la larga terminó por convertirse no sólo en el exponente más conocido del bachuismo sino en su historiador y propagandista más entusiasta” (135-140).

Los cambios producidos dentro de las diferentes escuelas pictóricas que trabajó Acuña pueden ser el resultado del momento en el que el artista vislumbró que el planteamiento plástico de la escuela mexicana ya no tenía vigencia. Acuña buscó su camino y lo encontró en lo propio y en lo local, dudó como cualquier otro artista ante el advenimiento de las nuevas tendencias, experimentó y llegó a la conclusión de que no debió haberse salido de la ruta inicial.

Su obra representó la pervivencia de la mitología chibcha, la identidad y la reivindicación del campesino mestizo, como un ser importante dentro del proceso de construcción de país. Así es como Acuña por medio de sus planteamientos teóricos y plásticos dio a conocer los diversos aspectos que hicieron parte de la cultura ancestral de los chibchas, como fue el caso de su cosmogonía. Hizo parte de una serie de instancias que buscaron una expresión nacional, así como lo hicieron vertientes intelectuales, culturales y liberales, que procura-



Figura 24.

Sin título. Luis Alberto Acuña (s. f.). Localización: Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.

ron el bienestar de los descendientes de los aborígenes americanos y de la población campesina. El discurso bachué, además de ser un inspirador de emociones culturales y sociales, influenció a una generación de artistas que emergió y se concretó entre los inicios de la década de 1920 y mediados de la década de 1930.

