



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas y Museología

El color como ensoñación en la pintura de Emilio Boggio

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes,

Mención Artes Plásticas y Museología

Autor: Morela F. Cañas B.

Tutor: Humberto Ortiz Buitrago

Caracas, Junio 2016

A Emilio Boggio y Gaston Bachelard,
genios y humanos excepcionales

Agradecimientos

Al Concejo Municipal de Caracas, con especial atención a la Sra. Lesbia Ordoñez y al Sr. Oswaldo Liendo

A la Fundación de Museos Nacionales

A la Galería de Arte Nacional, GAN

Al Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas, CINAP

A la Colección Mercantil

A la Casa Amarilla

A Michael Contreras y Ricardo Bejarano, por su participación en el registro fotográfico de las obras que conforman el Catálogo

A la Organización Nelson Garrido, por prestarnos los equipos necesarios para lograrlo

Y a Nelson Garrido, por su efectiva instrucción sobre la fotografía de obras de arte

A mis dos madres, por la paciencia y el amor

A Mike, por la ayuda y los murmullos de *Metta*

A Kala, por la compañía siempre

Y a *Isla de oro*, por los cielos de colores... un oasis tranquilo que me permitió escribir envuelta en un país de ausencias y sombras

Índice General	Pág.
Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo I. El artista y su tiempo	
1. Un tiempo de muchas caras. Rastros de un siglo convulso	
a. El arte velado por la gesta independentista en Venezuela.....	11
b. El siglo del <i>spleen</i> en Francia.	
París como centro hegemónico del arte.....	15
c. Tras las huellas del Impresionismo.....	27
2. El pintor Emilio Boggio	
a. Emilio Boggio entre dos mundos: París y Caracas.....	31
b. El eco de Boggio en el paisaje venezolano.....	54
Capítulo II. Color y Ensoñación	
3. Esbozos del fenómeno Color	
a. La génesis del color en las teorías modernas y contemporáneas.....	60
b. Hacia una gramática pictórica del color.....	73
c. La vida interior de los colores.	
Sus símbolos, sonidos y otras cualidades.....	82
4. La ensoñación de Gaston Bachelard	
a. Giro modernista de la estética kantiana.....	92
b. Concepto de ensoñación ó sobre	
las diferencias entre sueño y ensoñación.....	98
c. La imaginación profunda de la ensoñación.....	102
d. El color desde la ensoñación y la imaginación.....	107
Capítulo III. El color como ensoñación en la pintura de Emilio Boggio.....	111
5. Ensoñación del elemento acuático. Imaginación del agua.....	114
a. <i>Barca con pescador en la laguna</i>	114
b. <i>Agustina en el balcón</i>	118
c. <i>Fin de jornada</i>	121

d. <i>Bajo los árboles a la orilla del Oise</i>	125
e. <i>Impresión de puesta de luz sobre el mar</i>	128
6. Ensoñación del elemento aéreo. Imaginación del aire	131
a. <i>Fiesta Galante (Claro de luna)</i>	132
b. <i>Agustina en traje de baile</i>	135
c. <i>Vista de París desde Montmartre</i>	138
d. <i>Estudio de Gavilla de Centeno</i>	141
e. <i>El jardín de la señora Lefevre</i>	144
Conclusiones.....	148
Índice general de imágenes.....	152
Bibliografía.....	160

Resumen

La investigación que se presenta a continuación tiene por objeto analizar la obra del artista venezolano-francés Emilio Boggio (1857-1920), a través de una metodología estética propuesta por el filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), que refleja en el uso del color, el carácter de ensoñación presente en sus pinturas. El concepto de ensoñación propuesto por el esteta está íntimamente unido a la imaginación, como una experiencia psíquica y espiritual que surge a partir de la contemplación profunda, y que manifiesta en el comportamiento del color la sustancia del elemento material que representa.

En la pintura de Emilio Boggio la imaginación material del agua y el aire que plasma en sus lienzos, hacen visible el propio temperamento del artista por medio de los matices empleados, debido también a la carga simbólica que conlleva cada color en sí mismo. Así, podemos ver en su obra una muestra fidedigna de la teoría de Bachelard, tomando en cuenta la importancia que otorga el pintor al fenómeno cromático; como tantos artistas de su época hicieron bajo el ímpetu de las ideas y movimientos de vanguardia que imperaban en la plástica y la estética del siglo XIX europeo, con quienes Boggio trabajó relación en el desarrollo de su vida y su oficio.

Razones estas por las que nuestra investigación se divide en tres capítulos, dentro de los que ubicamos: en el primero, el contexto histórico del artista, bifurcado entre las esferas de una Venezuela poco instruida en materia de arte -envuelta como estaba en la querella independentista-, y una Francia que fungía como centro hegemónico de la plástica europea; seguido de una breve biografía de Boggio, y la influencia que siembra su obra en el paisaje venezolano durante su visita a la capital caraqueña, luego de muchas décadas transcurridas por el maestro en el Primer Mundo.

Más adelante, en el segundo capítulo, discurrimos en torno a las teorías del color y la ensoñación, como fenómenos emparentados a la imaginación y la subjetividad, que sientan a la par de la razón los pilares de la filosofía moderna. Para concluir, luego de haber esbozado el panorama histórico que frecuenta cada término, en el análisis de las obras que conforman el tercer capítulo, con diez pinturas de Boggio que relatan en su colorido, la ensoñación del artista como producto de su imaginación acuática y aérea; dentro de las que juegan los estatutos simbólicos de la teoría descrita en nuestro texto.

Palabras claves: Pintura venezolana, pintura francesa, arte decimonónico, estética, color, imaginación, ensoñación.

Introducción

El estudio del color suele abordarse, en la mayoría de los casos, desde una perspectiva en la que prepondera el hecho físico *per se* del elemento, en detrimento de la cualidad estética inherente que relata su función más allá de lo perceptible. Esta última postura es la visión en la que centraremos nuestra investigación, valiéndonos de los aportes que proporcionan autores de diversas disciplinas, entre los que destacan filósofos, artistas, psicólogos y algunos científicos de índole experimental, que subrayan la importancia del color en las prácticas artísticas desarrolladas a partir del siglo XIX, en las cuales el universo cromático se convierte en el núcleo del pensamiento plástico moderno. Mirada que cultivan las corrientes de las primeras vanguardias -en las que ubicamos la pintura de Boggio-, para representar lo real como experiencia sensible o como idea, elevando al color a las esferas de la imaginación que denotan su carácter más profundo y le sitúan desde entonces en un lugar privilegiado para su valoración.

A pesar de su violenta presencia en el mundo exterior y el papel fundamental que juega en el quehacer artístico, el color es un elemento que curiosamente suele pasar desapercibido, por ser parte esencial de nuestra percepción y experiencias cotidianas. Así, vemos que aunque el color nos invade, la escritura teórica y crítica en torno a este compete sobre todo al campo de la física, la óptica y otras ciencias exactas, cuando en el arte preponderan de igual manera las connotaciones filosóficas que se han dado en la disciplina estética a partir de su reconocimiento. Por ende, nuestro trabajo, lejos de ser una investigación de tipo histórica o documental que se dedique sólo a registrar el uso peculiar del color en las obras de Emilio Boggio, tiene un carácter teórico y netamente monográfico, en el que se ofrece al lector el análisis de una selección de obras del personaje en cuestión, vistas a través del estudio estético que plantea Gaston Bachelard sobre el color como ensoñación de la materia.

Del mismo modo, cabe acotar también para referirnos a Boggio como hombre y artista de su tiempo, la influencia que ejerce sobre su obra el conglomerado de corrientes vivas que se conjugan en el arte decimonónico francés; además de todas las convulsiones teóricas y filosóficas de las que se nutre el pintor en su entorno y época, junto a las que desarrolla el estilo multifacético de su pintura. Puesto que el siglo XIX en la ciudad de París, que él como tantos otros artistas habita, impone su sello indeleble al resto del mundo en una era de turbaciones, revoluciones y excesos, que la desmesura

y el erotismo de la pasada centuria trajo desde los ambientes nobles hasta los más corrientes espacios de la burguesía y la *bohème*.

Panorama que difiere por completo de aquel que reinaba en Venezuela, un “pichón de país” que aspiraba más que nada a su independencia, demasiado preocupado en los avatares de la guerra y su futura autonomía para ocuparse de los asuntos “triviales” de la cultura. Esfera que sólo podían permitirse a sus anchas las viejas naciones, aquellas donde la conmoción libertaria había pasado ya muchos siglos antes, y en donde las ideas políticas y religiosas habían dado paso a la secularización y al conocimiento de las artes. Venezuela por lo tanto, poseía aún un aura provinciana que confería a sus representaciones un gusto colonial venido a menos, que apenas comenzaba a sustituir el tema religioso aprendido en los talleres de imagineros, por aquel aire de batalla que dominaba incluso las telas; para tratar de emular luego durante el proceso de modernización, el estilo neoclásico que practicaban los maestros en las grandes potencias, y que algunos personajes como Boggio aprenderían en primera fila de las academias francesas, adoptando el estilo europeo que emancipaba las formas de la antigua tradición local.

Así, gracias a la pequeña fortuna que habían labrado sus padres a fuerza de trabajo, el pequeño Emilio vive y estudia en París desde muy joven, con algunos lapsos en Caracas que después de su segunda partida no retomará hasta bien entrada la edad madura. Motivo por el cual su estilo varía en gran medida, adecuándose a la diversidad de corrientes que presencia en su búsqueda plástica. Proveniente de una familia modesta que había forjado su apellido con esfuerzo, como casi todos los integrantes de la clase burguesa, Boggio comienza sus estudios quizás algo tarde, en vista de la reticencia familiar que tardó en aceptar y costear la decisión del muchacho con nobles ínfulas. Una decisión que le llevaría por caminos difusos, tambaleando entre contrastes de prácticas y tanteos que modelaron en su pintura una voz propia fundada en el predominio del color.

De este modo, lejos de relacionarse con la temática y el estilo de la plástica venezolana desarrollada a finales del XIX y principios del XX, su arte es una muestra tangible de la pintura de tradición europea, en la que el eco de académicos como Jean Paul Laurens –maestro de Boggio, como de tantos otros latinoamericanos-, la influencia del famoso “Salón” y de ciertas prácticas de vanguardia como el Impresionismo y el Postimpresionismo, se funden en su obra permeando luego el panorama del paisaje en la

pintura local, con motivo de su visita al país en el año 1919, un año antes de su muerte. Porque así como él ejerció una influencia decisiva en el viraje de la representación paisajística en Venezuela, por manos de los jóvenes integrantes del Círculo de Bellas Artes, el encuentro y la convivencia con algunos hombres de avanzada (como Monet) con los que Boggio simpatizaba por su mezcla de ideales, hizo sentir en nuestro artista el influjo de la corriente impresionista, que empleaba la observación como método científico generando entusiasmo en la práctica artística de vanguardia. Dentro de la que un pintor como Boggio tuvo además de aceptación, una participación activa; a pesar de ser el impresionismo un estilo que él desarrollara años después de las primeras exposiciones del grupo, cuando ya estos contaban con cierto apoyo por parte de la cultura hegemónica instaurada para el momento en la ciudad de París y sus alrededores.

Siendo este encuentro importante para direccionar lo que Emilio Boggio consideraba ya por mérito propio -con respecto al uso particular del color-, vemos en el artista un impacto crucial que torna su mirada a contemplar de forma positivista los efectos de la luz y el espectro cromático, tal como hicieran sus coetáneos de labor dentro del estilo impresionista. Es precisamente allí, a partir de sus relaciones y la linde informe en la que Boggio se mueve imbuido del contexto francés (como explica el primer capítulo ampliamente), donde ubicaremos la manera en la que el color aparece como signo estético, y no meramente plástico/formal, para mostrar al espectador el ámbito que Bachelard ha calificado como ensoñación de la materia; centrando nuestro análisis en las posturas teóricas que aplicaremos finalmente a las obras seleccionadas.

Conforme a ello, para esclarecer nuestro estudio, señalaremos en el segundo capítulo diversas teorías del color, dentro de las que resaltan las propuestas por el científico inglés Isaac Newton (1643-1727), el escritor romántico Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860), el químico francés Michel Eugène Chevreul (1786-1889) y el pintor Eugene Delacroix (1798-1863), a muchos de los cuales Boggio admiraba como lector. Para luego pasearnos por teorías más contemporáneas, como la que plantean los artistas Wassily Kandinsky (1866-1944) y Josef Albers (1888-1976), o los investigadores Rudolf Arnheim (1904-2007), Betty Edwards (1926), Martin Kemp (1942) y el venezolano Ariel Jiménez. En cuyas afirmaciones encontramos las bases científicas y perceptibles del color como fenómeno, para luego explayarnos en lo que sería la teoría central del análisis dictada por Gaston Bachelard (1884-1962).

Luego de ilustrar el panorama del color, desarrollamos entonces lo que sería la entrada filosófica del tema, empezando por considerar la imaginación en el estudio del arte que dicta la estética kantiana. En la *Crítica a la facultad de juzgar*, Immanuel Kant (1724-1804) propone la inclusión de la subjetividad como cualidad inherente al arte, dentro de la que imaginación y razón inciden en el sujeto para hacer de lo bello una actividad reflexiva; dando como resultado una síntesis de visiones opuestas dirigidas a un mismo fin, que abre el camino de la imaginación y consagra la importancia de la figura del genio, capaz de traducir la misma belleza de la naturaleza en el arte.

En ese contexto, la ensoñación de Gaston Bachelard propuesta en varios de sus libros, se entiende como un fenómeno natural ligado al equilibrio espiritual y psíquico, en el que la intervención de la conciencia le separa de la mera categoría de sueño. Incluida esta también en el orden de los fenómenos oníricos y portadora, sin embargo, de un signo consciente que se manifiesta distinto al del sueño –inconsciente e irracional por naturaleza-; la ensoñación participa de la imaginación del sujeto para formar un mundo nuevo a partir del que ya conoce, como una suerte de ontología cósmica que se revela al hombre en su contemplación. Estado en el que todos los sentidos se despiertan y armonizan ante el impulso de creación que ejerce la imaginación durante el reposo, donde el sujeto contemplador evade la realidad sin anclarse en el mundo de algo irreal consistente. Un mundo donde la conciencia participa, pero es una conciencia que se distiende y se libera de las barreras de lo netamente real para dar paso a un crecimiento del ser que intuye en la experiencia del mundo sensible la misma verdad del universo.

Así, a través del color, la pintura participa de esta creación consciente de una idea que trasciende al mundo real, dado que en ella el pintor atisba con su imaginación la misma esencia de las cosas que representa. De ahí que la noción de ensoñación de Bachelard, presenta al color como un aspecto signifiante dentro del conglomerado de signos visuales dispuestos en el soporte, por medio de los que es posible intuir las connotaciones simbólicas que surgen de su interpretación. Por ende, en el tercer capítulo efectuaremos el análisis plástico-formal de las obras escogidas que dé cuenta de sus elementos pictóricos, indicando la estructura compositiva, la disposición de planos, el tipo de líneas o trazos, texturas, ritmo, formas, perspectiva, y aquello que compete directamente a nuestro objetivo, referido al color, a través de la identificación y descripción de los matices que se adscriben en cada una de las obras a observar, en cuyo orden queda descubierta la reflexión que la disposición de elementos y tonos merece.

“Todo lo que es simple nos desborda.
¿Qué es lo azul y qué pensar del azul?
Es la misma dificultad para la muerte.
De la muerte y de los colores no sabemos discutir”.

Albert Camus. “El viento en Djémila”, *Bodas*

“¡El color! Ese idioma tan profundo,
tan misterioso, idioma de los sueños”.

Paul Gauguin, *Écrits d'un sauvage*

Cap. I. El artista y su tiempo

1. Un tiempo de muchas caras. Rastros de un siglo convulso

a. El arte velado por la gesta independentista en Venezuela

Si advertimos que “el arte nunca es un reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino más bien la ilusión exacerbada, el espejo hiperbólico de éstas”, entendemos pues que “en un mundo condenado a la indiferencia, lo único que puede hacer el arte es añadir a esa indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen, del objeto que ya no es un objeto”¹. De ahí que en el huracán de una Venezuela independentista, no hallemos otra cosa en el arte, que el reflejo de ciudades devastadas por las guerras, y los escombros de un país que se deslustra de su memoria colonial a favor de los aires libertarios, que promulga a gritos su ¡abajo, cadenas!

Juan Carlos Palenzuela, en el prólogo del libro *Las formas y las visiones* de Mariano Picón Salas, critica la monotonía encumbrada del grueso de historiadores venezolanos que parecen únicamente interesados en la gesta libertadora, siendo este tópico reforzado por una idea individualista de relatar los hechos -en su mayoría de enfoque militar y político-, así como por el culto al héroe que mencionan otros tantos investigadores; como el mismo Picón Salas afirma cuando expone que “tenemos tanta historia épica y tan poca historia social”². Pensamiento a todas luces esclarecedor en materia de arte, dado que, como dicta Palenzuela, “cuando el historiador deja el tema de la Independencia, es para abocarse a las guerras civiles, a las andanzas de generales alzados y al apunte de anécdotas de palacio”³, carentes de verdadera investigación, interpretación y sentido crítico de las fuentes, que denotan el trabajo estricto del teórico.

Bajo esa tesitura acotamos, además, que siempre que intenta abordarse el estudio del arte venezolano antes y después del período de la Colonia, el lector se enfrenta a un problema de orden historiográfico que la mayoría de teóricos sobre el tema han instaurado con creces, como afirman algunas pocas cabecillas como Anna Gradowska, alegando que es difícil y arbitrario establecer una periodización ideológica y estilística; dado que cronológicamente los estilos, las formas y el impulso conceptual que germina tras ellas no se manifiestan en el Viejo y el Nuevo mundo de la misma manera. Si

¹Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*, p.18.

²Picón Salas, Mariano. *Las formas y las visiones*, p.7.

³*Ibídem*.

entendemos que no debe compararse el arte europeo en el “espejo” del arte latinoamericano, resulta evidente que países como Venezuela, antiguamente gobernados por la Corona española, no desarrollaran un lenguaje propio en materia del arte siendo una Capitanía replegada bajo una cultura dominante que imponía no sólo un modo de vida y una religiosidad, sino también unas costumbres y una cultura que le eran ajenas en principio, para pasar luego a ser adoptadas con la mayor de las naturalezas.

A propósito de demostrar esta falta de correspondencia estilística entre Europa y América, Anna Gradowska expone ciertas reminiscencias que se dan como salvedad en algunos casos, que aunque se presenten en nuestro país de forma tardía muestran algunas influencias de la hegemonía del arte oficial en naciones desarrolladas, como lo fue el caso del Arte Neoclásico y el Romanticismo, que trajeron también a América su influencia vaga durante los movimientos de Independencia. La idea de vanguardia, que desde entonces tiene tan alta valoración en Europa, afectó tremendamente a los artistas de América, que veían en su obra un retraso cronológico y estilístico en comparación a los modelos foráneos que deseaban imitar.

Los movimientos independentistas trajeron consigo entonces, como es evidente, un quiebre de la pintura colonial. El siglo XIX, que suele estudiarse bajo la consigna de período republicano, se deslustra del dogma religioso impuesto en las artes visuales de la colonia para adaptarse a los nuevos gustos que la emancipación trae; sin embargo, una cosa no supedita a la otra, pues lo que traen las luchas políticas y sociales al arte concierne sólo al “cambio de la iconografía aceptada oficialmente”⁴, como explica Calzadilla. Aun así, es innegable la aparición de géneros como el retrato civil y militar y la pintura histórica que se ensalzan a las nuevas ideologías desatadas a raíz de la Independencia.



Fig.1-Arturo Michelena, *Vuelvan caras*, 1890.

Si no puede hablarse propiamente de una modificación de estructura como tal, puede decirse que surge en el seno del arte culto un cambio del aspecto temático del arte

⁴Calzadilla, Juan. *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*, p.24.

en detrimento de las antiguas formas religiosas impuestas por el mundo católico español, que se propagan ya bien entrado el siglo XIX, siendo los artistas locales que se inspiran en los nuevos temas de corte liberal, formados aún en los talleres de imagineros; como es el caso de Juan Lovera (1776-1841), aprendiz insigne de la Escuela de los Landaeta, y en cuya obra observamos las reminiscencias formales, espaciales y simbólicas del siglo XVIII aunadas al nuevo sentir patriótico que exalta la figura del prócer, con un acento si se quiere anacrónico y por momentos de aparente aspecto neoclásico.

Por otro lado, la nostalgia por Europa, de la que también nos refiere Calzadilla, comienza a hacer eco en una sociedad caraqueña que vive enlazada con los influjos de las sociedades modernas, dentro de las que el artista local empieza a sentirse desplazado por su incapacidad reciente de representación; en tanto la técnica no se corresponde con aquella que desarrollan otras naciones más civilizadas y los maestros que estos adoptaban como modelos a seguir. Así lo demuestra el destacado pintor Martín Tovar y Tovar (1827-1902), quien continua lo que Lovera había dejado abierto en el campo yermo del género histórico en el país, y en cuyo arte apreciamos visos románticos además de los muy patente academicistas.

Tovar y Tovar viaja a Madrid en 1850 para aprender los rudimentos del arte en la Academia de San Fernando durante dos años, y luego continúa su formación en París por un lapso de tres años más, en el que asiste al taller de Léon Cogniet (1794-1880) hasta 1855. La obra de Tovar y Tovar resulta entonces en un arte que formará parte del periodo heroico de nuestra pintura, con influencias obtenidas de las escuelas española y francesa en donde estudia, que le ofrecen el ímpetu formal académico buscado por los lenguajes pictóricos de América a usanza del gusto europeo, de cuyo cordón umbilical seguía nutriéndose la antigua Capitanía General de Venezuela, ahora República “independiente”, “libre”.

Aunque el pintor no aparece en acción sino varias décadas después de los hitos pictóricos de Lovera, es él quien coloca definitivamente una línea divisoria en el arte del siglo XIX venezolano, que concluirán con éxito sus sucesores directos de más renombre: Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena, Cristóbal Rojas, y Tito Salas; artistas de mérito que en su mayoría lograron estudiar en Europa, gracias a las becas otorgadas por el gobierno venezolano. Situación que se prolonga durante el último

cuarto de siglo, en vista de la política que implanta Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), quien impuso no solo su régimen autoritario sino también su afán de progreso, financiando los estudios de muchos artistas en el extranjero que pudieran, a su regreso, aportar como lo hiciera Tovar y Tovar -contemporáneo y amigo del Ilustre Americano-, sus aprendizajes y honores al orgullo patriótico de la nación.

A finales del siglo XIX nace entonces, la repetición idealizada del pasado independentista, a modo de reafirmar los valores patrios y de nación libre que pudieran flaquear en una nueva era de conflictos políticos, en la que se proponen instaurar los patrones de ciudadanía del mundo moderno. La pintura de gran formato y de corte histórico fue una osadía que se permitieron los pintores en el período guzmancista, luego de prestar sus servicios al arte religioso y de dimensiones modestas, como lo hizo espléndidamente Martín Tovar y Tovar en el despliegue monumental de su *Firma del Acta de Independencia*, por encargo del Gobierno a sazón de la Conmemoración al Centenario del Libertador Simón Bolívar en 1883, en el marco de la *Exposición Nacional* donde se mostraron también otras obras del mismo autor. Aspecto que demuestra el ímpetu progresista de la república afirmado por la escogencia de pintores que se avocaron a una factura académica aprendida en el extranjero, y financiados en gran parte, por el dominio económico del Estado.



Fig.2-Martín Tovar y Tovar, *Boceto para la Firma del Acta de Independencia*, 1876-1877.

De todos estos sucesos da cuenta un texto realizado por las publicaciones de la Asamblea Nacional recientemente, en la que sus autores se refieren a la “avalancha propagandística” como logro de la gestión del Ilustre Americano. Asimismo, comentan el propósito de instruir al público, a través de las obras, sobre el gusto aceptado que la nación adopta en aras de una política cultural guzmancista, afianzada por diversos textos de críticos y autores de la época que dan a conocer a los menos instruidos la

lectura correcta del cuadro, de estilo noble y elevado. “Por todas partes se posa plácida la mirada que escruta: tal es la magia del arte sobre la imaginación de los pueblos”⁵.



Fig.3-Antonio Herrera Toro,
Una gota de rocío, 1893.

Sin embargo, debemos tomar en cuenta que, tal como pretendía el afán de modernización en las políticas de aquella provinciana Latinoamérica, la pintura académica de la que hacían alarde, “presa de la literatura y el exotismo, cuando no de un naturalismo tan pueril como enfermizo, no hace más que halagar el gusto de la burguesía y los jurados”⁶, sin procurar ninguna innovación real en el campo de las Bellas Artes. Visión que entendemos hoy en día, a raíz de las vanguardias desatadas por el furor de personajes de avanzada como Emilio Boggio, quien, a pesar de ser venezolano, nada tiene que ver con el panorama general antes descrito. Dado que su vida transcurre desde muy temprano en Europa, aprendiendo de primera mano las técnicas y estilos desarrollados en el que fuera el centro hegemónico de las artes para el momento, y codeándose con la vida intelectual de una Francia que dejó su impronta ineludible en la voz del maestro venezolano, para luego remontarse a los artistas nacionales que en el alba del siglo XX, iniciaron el rumbo de nuestra historia plástica.

b. El siglo del *spleen* en Francia. París como centro hegemónico del arte

“Pintad la verdad, y que digan lo que quieran...”

Édouard Manet

¿Quién se hubiera imaginado en el alba del siglo XVIII que los descubrimientos arqueológicos obtenidos en Pompeya y Herculano significaran tal hito en la historia del arte y la cultura? ¿Quién habría pensado que la humanidad, en el conocido Siglo de las Luces, volviera los ojos a la antigüedad grecorromana con toda la intensidad y el peso

⁵Arístides Rojas, 1884. Citado por: VVAA. *Restauración de la obra de arte Firma del Acta de Independencia de Martín y Tovar*, pp.35.

⁶Calzadilla, Juan. “Emilio Boggio”, en: VV.AA. *Pintores venezolanos. Tomo I*, p.116.

de la Ilustración sobre sus hombros? ¿Cuáles poéticas y cuáles filosofías habrían sido capaces de sostener las crecientes convicciones laicas en torno al furor de una estética que comenzaba a valorar la subjetividad personal, estando apegados sin embargo, a la norma social imperante? ¿Cuál necesidad pululaba en el seno del arte para que la categorización del mismo privara sus fronteras en detrimento de la lógica de la razón, la conciencia del deber ciudadano con el Estado y la necesidad de un orden clásico en medio de la pugna histórica y reaccionaria de la Revolución?

Cuando tantas preguntas surgen de un siglo que prefiere deslastrarse de la experiencia para dar paso a la idealización de los objetos que representa en materia de arte, entendemos que el afán del individuo por materializar su poética personal, gana la batalla en medio de toda una categorización bien delimitada en el ámbito social, político, económico, cultural e intelectual en general.

De ahí que, en los predios del siglo XIX, el cambio de gusto de la monarquía dieciochesca trajera un impacto no solo en la vida cotidiana y social, sino también en el ámbito artístico, desde el nacimiento del Rococó. Un estilo que preconizaba el placer y el gozo cortesanos con la seducción y el erotismo característicos de las altas esferas parisinas, que impondrían su moda a las otras naciones. Porque el Rococó, más que el declive del Barroco imperial del Rey Sol, puede considerarse también como una especie de Pre-romanticismo que convive a la par con una tambaleante Academia, y con la Enciclopedia que la misma aristocracia financia. Una Enciclopedia que a pesar de ser auspiciada a sus anchas, a nivel económico, por los círculos de la monarquía, será la causa para su aniquilamiento masivo en la guillotina.

Pero así como en Francia se prepararon los caldos para aquella decisiva Revolución social, en Inglaterra las ideas en torno al gusto, el placer, la imaginación, la sensibilidad, lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco, habían macerado otra de orden estético, donde primaban los criterios subjetivos; tomando como valor fundamental, la experiencia individual que aprecia tales nociones sobre todo en lo irregular, la variedad, lo relativo y lo espontáneo, en detrimento de su antigua naturaleza objetiva.

Imaginemos entonces, una Francia aquejada por la crisis revolucionaria que dicta la moda del Racionalismo al resto de Europa, con personajes como Voltaire, Rousseau y otros pensadores de su talla, o un Hume en la Inglaterra gobernada por el Empirismo, o un Kant en Alemania que sintetiza ambas corrientes –la del empirismo

inglés y el racionalismo francés- para crear el estallido estético que asienta por primera vez las cariátides del arte moderno. Se tiene pues, sin duda, sobre la mesa, el tapete de un siglo que muestra las dos caras de la moneda, luz y sombra que se viste ante el espejo de la antigüedad revivido en el Arte Neoclásico, un arte apolíneo que convive a la par con el ya insinuado desenfreno dionisiaco del Romanticismo.

Si es cierto que “la modernidad separa lo que tradicionalmente ha estado unido”⁷, se puede inferir que “así como en el siglo XVII la alegoría se convierte en el canon de las imágenes dialécticas, en el siglo XIX lo será la *nouveauté*”⁸. Y de ese proceso que se vive en los nuevos tiempos, nace la estética como un saber independiente que versa sobre la práctica artística, ya escindida de la totalidad que integraba. De ahí que para entenderla, debamos considerar ciertos aspectos de la modernidad que resumen su propósito y realización, dentro de los que encontramos: diferenciación o autonomía, dinamismo y cambio, racionalismo, progresismo y universalismo; como características de un perfil aún mayor que hunde sus raíces en la época ilustrada o el proyecto de emancipación, al que nos refiere el teórico Adolfo Sánchez Vázquez. Y cuyo contenido “impregna la liberación de los grilletes teológicos



Fig.4-Jean A. D. Ingres,
La fuente, 1820-1856.

y trascendentes, la secularización de su visión del mundo, la fe en el progreso científico y técnico, así como en la universalización del modo de producción capitalista y de los valores occidentales”⁹.

De esta manera, inseparable de los sucesos que engendran su nacimiento, el arte decimonónico y el aparato institucional que la sustenta más tarde –el museo-, afloran envueltos en un clima convulso de pensamientos que hereda de la Ilustración. Así, “la ruptura renacentista con el arte tradicional conduce con un nuevo ropaje ideológico al clasicismo. Y cuando la modernidad se zafa de él con el barroco y el romanticismo, permanece anclada en el modelo representativo de la realidad”¹⁰. Pero es una realidad que va dejando los disfraces

⁷Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, p.272.

⁸Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*, p.58-59.

⁹Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ob. Cit.*, p.274.

¹⁰*Ibidem*.

de a poco; una realidad que no sólo muestra la belleza, sino también la fealdad; una realidad que es en su dualidad, más cercana al mundo tangible que al de las ideas.

Dos caras de una misma moneda, que surgen de conflictos antitéticos: Pintura de taller vs. pintura al aire libre, dibujo vs. color, museo y salón vs. galerías y estudios independientes, boticarios de colores vs. óleos en tubo, gusto oficial burgués vs. gusto estético, imposición vs. reflexión, críticos y marchantes falsos vs. intelectuales verdaderamente cultivados, superficie lamida vs. empaste grueso, factura lisa vs. factura texturizada de aspecto sinuoso, formas puras de líneas definidas vs. volúmenes desdibujados de color...Porque en el curso contradictorio del XIX, la capital francesa se torna en la capital del arte, y “el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro”¹¹.

Por ello, como respuesta al carácter dual propio de la época, en el arte brotan entonces dos vertientes: la de corte oficial y la que crece de forma independiente, una academicista y la otra vanguardista. Siendo esta última impulsada por el aire romántico, que gana terreno a medida que transcurre el siglo y crece el rechazo al canon académico que niega cualquier indicio de innovación. Así, la segunda mitad del XIX, estará gobernada por un ímpetu nuevo que impulsa la creación de los primeros movimientos artísticos, asestando un golpe al público y a la crítica que yacía ensimismada por el gusto burgués neoclásico; así como a diversas instituciones oficiales dentro de las que se cuentan el salón, los talleres de

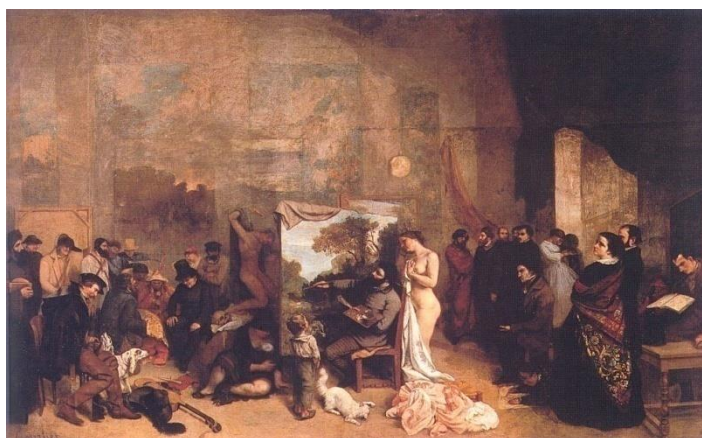


Fig.5-Gustave Courbet, *El estudio del pintor. Alegoría real que define una fase de siete años de mi vida artística*, 1854-1855.

arte y el museo. Revolucionando con ello las teorías del arte que perdurarán en apogeo hasta bien entrado el siglo XX, con la culminación de las llamadas vanguardias heroicas que coincide con el fin de las dos grandes guerras.

Todo ello, aunado al nuevo constructo de la polis moderna, debe igualmente sus ínfulas de modernización al deplorable sistema sanitario que menguaba las poblaciones

¹¹Darío, Rubén. *Peregrinaciones*, p.14.

en gran medida, con enfermedades como la fiebre tifoidea y los brotes de cólera. Así como también, las consecuencias sociales de la Revolución Industrial hacen patente la situación de la élite frente a la masa, que execra al vulgo del campo por una promesa de progreso que tenía lugar en las ciudades, mientras la clase alta disfrutaba del ocio en sus aposentos campestres. Razones que traen consigo avances necesarios en las ciencias, como producto de los movimientos migratorios y otras circunstancias que originan un incremento considerable de la medicina, y la creación de diversos inventos, tales como, la locomotora, los buques de vapor, el teléfono, la anestesia, el fonógrafo, el cinematógrafo, el avión, la aspirina, y la pastilla de jabón, entre muchos otros.

Por otra parte, la necesidad normativa de los teóricos de la Academia, que propugnaban la sistematización de la creación y del gusto estético, dio pie a divulgar en los predios del arte, una jerarquización de temas que se establecían según el credo oficial en este orden: en primer lugar, el cuadro histórico, que incluía también la narración de temas bíblicos o mitológicos con fiel apego arqueológico, y desdeñando cualquier posibilidad de exotismo; en segundo lugar, el retrato, por presentar menos dificultad que el anterior al ser una copia del natural, aunque idealizada y con cierta cualidad expresiva; de tercero, los cuadros de animales, que promueven la publicidad del dueño y representan un reto en cuanto a la veracidad y emoción que transmitan; de cuarto, el paisaje, mera copia de la naturaleza que no presenta desafío, desprovisto además, de toda idealización; y en último lugar, la naturaleza muerta, que representa cosas sin alma, emoción o expresión alguna, en el ejercicio netamente mimético de objetos reunidos sobre una superficie.

Precisamente por esta clasificación jerarquizada de los temas en pintura, los cuadros históricos eran pues, de mayor formato y ocupaban los mejores puestos en las salas de exposición, seguidos por los retratos, y por últimos los más pequeños: cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas, dentro de los que se incluyen también otros géneros que no eran considerados como tal -como las marinas por ejemplo-. Asimismo, dentro de este contexto categórico de las artes, se presentó una fuerte discusión dialéctica entre el dibujo y el color, teniendo el polo de los dibujantes mayor aprobación por parte de los teóricos en la conciencia del estilo Neoclásico; panorama que desarrollaremos mejor en el próximo capítulo concerniente al color. Sin embargo, aún cuando esta pretensión del arte oficial conduzca la primera mitad del siglo, se desarrollarán en la mitad posterior, diversas corrientes artísticas en Alemania, Inglaterra

y Francia sobre todas las demás naciones, que demuestran la hegemonía cultural subversiva de las grandes potencias europeas en el siglo del *spleen*. Término acuñado por Baudelaire para describir el estado de melancolía y angustia que define a su época.



Fig.6-Emile Deroy, *Retrato de Charles Baudelaire*, 1844.

Siguiendo este orden de ideas, destacan pues cuatro períodos que resumen a grandes rasgos el curso de las artes decimonónicas, entendiendo esta clasificación de forma cronológica en cada cuarto de siglo, partiendo desde 1800 con el estilo de David –que confiere una lectura sociopolítica contemporánea a la antigüedad-, para mutar luego con Delacroix hacia un romanticismo bien encaminado en 1825, hasta llegar en 1850 al realismo de Courbet, que dará un vuelco definitivo con los impresionistas en 1875.

División a todas luces epifánica, que refleja el giro napoleónico del siglo de la novedad, ofrecida por el pintor y crítico argentino Julio Payró en un texto sobre el Impresionismo.

Pero enfoquemos con la lupa el paisaje descrito para esclarecerlo con mayor detalle. El Academicismo ve sus frutos en el Arte Neoclásico, donde resuena el eco de personajes como Winckelmann y Lessing, teniendo por modelo el Ideal clásico que coloca al dibujo sobre el colorido, en un intento de emular la belleza y “perfección” logradas en la antigüedad grecorromana. Luego, la rigidez del canon oficial, deviene en lo que sería su inminente declive en el Romanticismo, movimiento que se origina con los alemanes del *Sturm und Drang* –Tempestad e Ímpetu-, que ve en el color lo que no presiente el dibujo, un cambio radical que preconiza la libertad del artista frente al rigor académico, derivado de la apertura del sentimiento y la subjetividad. Porque “poeta romántico es el que, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente* y *con toda lucidez* de provocar la subida de las voces misteriosas”¹². Voces que nos hablan desde el ego profundo del ser, para cantar al mundo su noche en medio de una larga tradición del día, que al fin ve sus cimientos quebrarse por el abismo expresivo del arte.

¹²Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, p.199.

A la par de sus coetáneos alemanes, de excéntrico vestir y ánimo monástico, encontramos al grupo de los Nazarenos, quienes deciden trasladar su hermandad a un antiguo convento de Roma, y presentan características equivalentes a los Prerrafaelitas ingleses o a los Puristas italianos; todos de fuertes convicciones morales y de inquietudes espirituales notorias, que pretenden recuperar la pureza auténtica del arte, a través de objetivos éticos y religiosos de influjo medieval, y algunos otros de impronta renacentista. Descartando la Academia en pro de un arte que hunde sus raíces en lo humano primitivo. Tal como Francia luego, por empatía, desarrolla en el Orientalismo, de la mano de escritores y pintores que prestos a la fascinación exótica se lanzan por el derrotero sensual, representando motivos del mundo islámico, real e imaginario. Así:

El espíritu romántico es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma. Goethe, cuando ya era un anciano, decía que lo romántico es lo enfermizo.¹³

Y el espíritu romántico invade como plaga a toda Europa, y su huella se disemina como un ancla en cada puerto. Y Francia, como otros países, se ve más que nunca impregnada de aquel olor a tiempo marchito, y los pintores parten en busca de lo desconocido por el *Gran Tour* de tierras remotas, convirtiéndose en auténticos expedicionarios que registran la ruina y lo otro. En palabras de un poeta maldito, “hablar del Romanticismo es hablar de arte moderno; es decir: de intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito, expresadas por todos los medios disponibles para las artes”¹⁴. Porque el Romanticismo, que “recorre de un extremo a otro el teclado del alma humana”¹⁵, más que un estilo es una forma de vida, una exhalación del *dandy* que recorre las calles, un pretexto de la *femme fatale* que se instala en los lienzos, un soplo que da vida a las vanguardias que están por llegar, aliento de un Dios que es lo Nuevo. Su meta es pues, “poetizar la filosofía y filosofar la poesía”¹⁶, porque intuye que la verdadera obra de arte no es la que confecciona un individuo, sino el universo entero, la única obra que busca constantemente la perfección dentro de sí.

¹³Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, p.15.

¹⁴Charles Baudelaire, *Obras completas*. Citado por: Gradowska, Anna. *Transformaciones de lo bello (Observaciones desde las perspectivas postmodernas)*, p.143.

¹⁵Delacroix, Eugène. *Diccionario de Bellas Artes*, p.262-263.

¹⁶Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, p.231-232.

Sin embargo, aún cuando el artista romántico reconoce la importancia del mundo material, es la riqueza de su interior la única “verdad” a la que aspira, teniendo al sueño como mediador entre su yo consciente -que percibe a través de fenómenos “reales”- y el vasto mundo del inconsciente que habita en lo profundo de su ser. Brecha difícil de cruzar puesta al servicio de una voluntad dialéctica, que alcanza la sutileza del arte y la poesía, en la reunión de ambas. Como Caspar David Friedrich bien aseguraba: “el pintor no debe pintar solamente lo que ve ante él, sino lo que ve en sí mismo”¹⁷.



Fig.7-Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, 1818.

Ya a mediados de siglo, este espíritu romántico se quita el antifaz, conservando para sí la melancolía que había reservado a la representación de lo cotidiano. Y aparece en la escena el Realismo, como puente entre la corriente romántica y las vanguardias, ensanchando aún más la frontera que separara luego a los grupos independientes, del arte oficial. Este movimiento, que tuvo también gran auge en la literatura de su tiempo, busca plasmar la realidad social y sentar su posición frente a los acontecimientos que vive, echando mano a veces de sucesos previos a la época que encuentran su cauce en ella, en una suerte de reinterpretación de los hechos que pueden fungir de fuente crítica y discursiva a la vez. Un estilo que en pintura, emerge en la rústica Escuela de Barbizon, y que va a encontrar su eco más tarde en muchas naciones de América; hasta que revienta la simiente impresionista que hará germinar diversas corrientes y estilos de vanguardia, imponiendo el estudio libre, fuera de las Academias, como un verdadero grito revolucionario de forma y contenido.

De ahí que, si el Romanticismo retoma el hambre de lo espiritual, que había desplazado la máquina en la Revolución Industrial y los valores laicos de la Ilustración, las cualidades que inscriben la silueta del estilo -exaltación del yo, originalidad, nacionalismo, subjetividad y espiritualidad-, pasan a un segundo plano en el Realismo, que pretende eliminar la retórica en la pintura suprimiendo el gesto excesivo y la pose,

¹⁷Caspar David Friedrich, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Citado por: Béguin, Albert. *Ob. Cit.*, p.165.

en un intento de no romantizar la mediocridad de la vida cotidiana. Sustituyendo con ello el lugar que ocupa la belleza en el arte, que ya no está en el tema sino en lo visual propiamente, y se muestra en el cuadro a través de la forma en la que el artista trabaja la materia sobre el soporte plástico. Así, mientras los que están en contra del realismo opinan que es la fantasía que explota lo feo, los que están a favor abogan por el artista que debe ser amigo sincero de la auténtica verdad, tal como estos manifiestan.

En consecuencia, si la teoría positivista de Comte plantea que solo lo real, lo medible, lo cuantificable existe, por ser aquello lo único capaz de comprobarse de manera objetiva; los realistas trasladan el dato y el hecho concreto a la pintura, que luego los impresionistas tomarán como punto de partida para elaborar una síntesis perceptiva de los fenómenos naturales. De ahí que estos últimos sigan los postulados de los primeros, que consideran tres enemigos en su estilo: lo anecdótico (detalles que guían la imaginación), lo pintoresco (que disfraza la vida cotidiana acentuando lo



Fig.8-J. M. W. Turner, *El temerario remolcado a dique seco*, 1838.

exótico, lo extravagante) y lo sentimental (que expresa falsedad de emociones, miseria maquillada, y gestos grandilocuentes de los personajes). Estallando en el color la vena cromática que por tanto tiempo estuvo relegada a un lado, y que da cuenta, en un rapto visionario del futuro, del tamaño del vuelco que ha trastocado la vida contemporánea.

Bajo esa tesitura, si bien los realistas y los naturalistas proclaman como Emile Zolá, que la obra de arte es “un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”¹⁸, los impresionistas llevarán ese estatuto aún más lejos, en vista de que al salir de su desvencijado cascaron, se desentierran lámparas de genio por doquier. Con portavoces como Manet, Degas, Bazille, Cézanne, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, y por fin, algunas mujeres que salen a la luz, como Berthe Morisot o Mary Cassatt, entre otros; hoy en día reconocidos pintores de calibre universal, que supieron ver en sus predecesores y en otros pintores ignorados del momento -como los ingleses Turner y

¹⁸Cassirer, Ernst. *Ob. Cit.*, p.217.

Constable-, la clave de un lenguaje que abriría la puerta a muchos otros. Erguido pues como estaba, sobre las ruinas y la naturaleza salvaje del romanticismo y el realismo, el impresionismo surge como una ruptura con lo convencional, un quebranto que deja atrás la delimitación exacta de las formas –heredada de la pintura clásica-, para asir el instante mismo de las cosas; concentrado únicamente por aquellos elementos que competen a la pintura -la luz y el color-, y execrando así al dibujo.

Por otro lado, si es cuestión de juzgar los hechos, muchos de los impresionistas jugaron una carta a su favor, ignorando a un público que al no comprender su arte, le azotaría con un látigo salonístico que resultaba ajeno a las consideraciones del nuevo estilo, y al que parecían responder: “Si no entendemos las esencias, gocemos, al menos, la fiesta de las apariencias”. En vista de que “la pintura ya no quería ser didáctica, teatro, moral, anécdota, (...) sino simple y mudable goce lumínico”, porque “antes de la bomba atómica, como peripecia sensorial del hombre, se quería desintegrar la naturaleza”¹⁹.

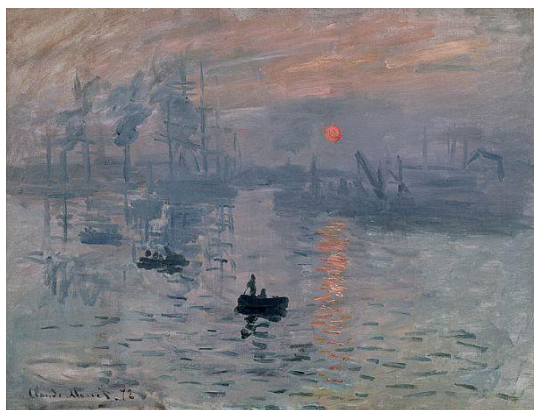


Fig.9-Claude Monet,
Impresión, sol naciente, 1872.

Desintegrarla, integrándola a la vez en un nuevo sistema de visión, en el que una comunión de artistas confluye por casualidad con ideales y propósitos similares, que hicieron florecer una constante retroalimentación de estilos. Gracias también a los avances tecnológicos que servían como medios incipientes de comunicación, y al auge expositivo que vivió aquella París radiante del siglo XIX. Porque recordemos que en el ámbito de las Bellas Artes, no sólo existió en la capital francesa el gran Salón del arte oficial, sino también muchos otros, donde se exhibían piezas de altísimo nivel que no contaban con el reconocimiento que hoy en día merecen; dentro de los que destacan el Salón de los Independientes, el Salón de los Rechazados, el Salón de Otoño, el Salón Blanco y Negro, entre otros.

De esta manera, los artistas de finales de siglo, ungidos en ese anhelo desinteresado y casi infantil en su emoción, hacen brotar de sus estudios, ismo tras ismo; como una especie de cadena de sueños que siguiendo las diversas teorías de color

¹⁹Picón Salas, Mariano. *Ob. Cit.*, p.98.

desarrolladas en la ciencia moderna, así como lineamientos del Positivismo y la psicología de la Gestalt, les insta a promover las capacidades del arte que goza los aportes de investigaciones sobre la visión. Espectro que atañe directamente a la pintura y que se toma en cuenta por vez primera, con el ahínco y el fervor de una nueva religión, nacida del campo antes yermo de la física. Así, abarca el Postimpresionismo o Neoimpresionismo, estilos que corresponden a su sed fáustica, cuyos cimientos van desde el Puntillismo y el Divisionismo, hasta los *Nabis* y los *Fauves*, y otros de mayor impronta literaria y mitológica, como el Simbolismo, el *Arts and Crafts*, la *Sezession* y el *Art Nouveau*, conjugándose asimismo con el desarrollo de la fotografía que había alcanzado fama.

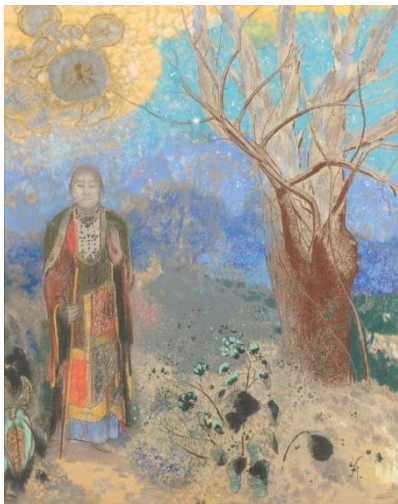


Fig.10-Odilon Redon,
El buda, ca. 1906-1907.

Panorama de cambios vertiginosos que detallaremos con profundidad más adelante, y que anunciaba lo que el pintor simbolista Odilon Redon (1840-1916), había proclamado: “Vamos hacia las sensaciones nerviosas”²⁰. Porque nunca antes había sido tan oportuno referir que “el dicho de Heráclito de que el sol es nuevo cada día es verdad para el sol del artista si no lo es para el sol del científico”²¹; si bien ese sol que sella el XIX, pronosticaba, más allá de la novedad sucesiva que se daba en el terreno plástico, un encuentro con el ocaso de una era y la apertura de otra que nacía. Augurando en los primeros rayos que bautizaran el siglo XX, una crisis profunda que vería en los avatares de la ciencia, el triunfo maligno de una disciplina que fue antes usada para la contemplación de formas bellas y no de masacres desmesuradas.

Porque aquella París repleta de bohemios, intelectuales, y nuevos dandis -inmunes ya a toda pasión y sobresalto-, se alza a medianoche del XIX con un pie en el esplendor de su riqueza y otro en la realidad dantesca de su miseria. Teniendo en su haber el eco de tantas insignes voces, que había vibrado con



Fig.11-Édouard Manet,
Stéphane Mallarmé, 1876.

²⁰Odilon Redon. Citado por: Lothe, André. *Los grandes pintores hablan de su arte*, p.250.

²¹Cassirer, Ernst. *Ob. Cit.*, p.216.

las nociones del *Arte Total* de Wagner, el *Arte por el arte* de Théophile Gautier, el *spleen* de los poetas malditos, la crítica fiera a la Ilustración de Nietzsche, las leyes de los fenómenos perceptibles de Comte, el psicoanálisis de Freud, y los movimientos sociales que engendra la teoría de Marx en torno al fracaso de la idea de progreso. Con todo y ello, a pesar de las múltiples influencias que recibe y cultiva París, aquello que levanta la cabeza al siglo XX en la ciudad de la luz, es la decadencia; “aquel movimiento que presentía Enrique Heine, *ante el cual la revolución francesa será un dulce idilio*”²².

Así, el siglo XIX, después de tantas glorias, daba la sensación de haber extinguido la llamarada de ideales y entusiasmos que la Enciclopedia había iniciado, y aunque Verlaine recite que “la decadencia es el arte de morir en belleza”²³, otro poeta como Rubén Darío, cuenta a propósito de su visita, que “París da la sensación de una ciudad que estuviese soñando, y que se mirase en sueños, o la de una ciudad loca de una locura universal y colectiva”²⁴ que cabalga a su infortunio, como una “locomotora que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y a caer en no sé qué abismo de la eternidad”²⁵.... Aun cuando, “después de la derrota prusiana el genio francés que enterró a sus viejos maestros, despertaba más ágil y universalista y parecía hacer la síntesis estética de todas las culturas del mundo”²⁶, podíamos decir, a pesar de cualquier mal indicio, que París había sido, y era aún en arte, la fórmula final.

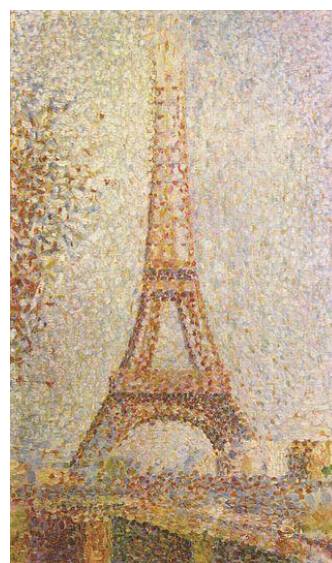


Fig.12-Georges Seurat,
La torre Eiffel, 1889.

²²Darío, Rubén. *Ob. Cit.* p.15.

²³Paul Verlaine. Citado por: Gradowska, Anna. *Ob. Cit.*, p.145.

²⁴Darío, Rubén. *Ob. Cit.*, p.118.

²⁵*Ibidem*.

²⁶Picón Salas, Mariano. *Ob. Cit.*, p.98.

c. Tras las huellas del Impresionismo

“No se hacen cuadros con doctrinas”
Claude Monet

Más allá de los datos que suelen proporcionar escuetamente la mayoría de los textos sobre el Impresionismo -en los que puede verse una continuación de la tónica de Giorgio Vasari-, que más que ahondar en el movimiento o los signos plásticos que lo componen, se centran en la vida de los artistas y los sucesos de su tiempo; las próximas líneas intentan aclarar lo que ya hemos esbozado en el subcapítulo anterior, para entender que el pintor sobre el que se cierne nuestra investigación, Emilio Boggio, debe sus muchos estilos al mundo que vivió en la esfera del arte francés del siglo XIX, cuando aún París era el crisol de la cultura y el epicentro de las vanguardias.

Conforme a esto, más que relatar la importancia de las primeras exposiciones impresionistas que se efectuaron en 1874, 1876, 1877, 1879, 1880 y aún algunos años después en la misma década, queremos subrayar que este movimiento devino “en una forma tipo, una estructura del espíritu (...) (que) actúa incluso por ausencia; esclarece ciertos tanteos del pasado”²⁷, y como tal, significó un hito para las artes, un antes y un después que logró situarse en la historia plástica como un método precursor de diversas corrientes. “He ahí por qué no se trata de una moda, de un simple sistema de notación: lo que ha cambiado es el ejercicio mismo de la actividad perceptiva y figurativa”; y este cambio trae consigo “un sentido nuevo al acto de pintar y al de ver”²⁸.

Si tomamos entonces a la ciencia como panacea del mundo del XIX, entendemos que ese fervor por la máquina y la tecnología termina por excluir en la pintura su papel como productora de conocimiento, a diferencia de lo que había enseñado el Renacimiento tiempo atrás. Así, la relación Arte-Ciencia que antes comulgaba en ayuda mutua, viene a separarse con los ilustrados, los neoclásicos y los románticos; siendo los impresionistas los que intentan juntarlas de nuevo a través de la observación. De ahí que podamos decir que no buscan representar lo bello, sino lo verdadero, por cuya visión es pertinente considerar al estilo como una prolongación del positivismo, debido a la exclusión de lo emocional como aspecto vital, evidente en otras corrientes de su tiempo.

²⁷Francastel, Pierre. *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, p.247.

²⁸*Ibídem*.



Fig.13-Claude Monet,
Gran Canal, Venecia, 1908.

De esta manera, el impresionismo puede verse también como un hilo de Ariadna que teje su red entre las artes figurativas y los movimientos abstractos que verán su auge un siglo más tarde; como una punta de lanza que conduce a las vanguardias a su máximo estallido. Porque “el impresionismo y el simbolismo son dos maneras de investigar el mundo, (...) para lograr reflejar una experiencia a través de la

que el acto de mirar pudiera aprehender la verdad”²⁹, puesto que en ambos movimientos lo primordial radicaba en el *modo* de percepción o visión, que en oposición al arte académico, no encontraba en el objeto creado bajo una técnica y unas reglas estandarizadas, el carácter de realidad que si veía en la imagen como impresión, aquella que servía como vehículo entre lo real contemplado y lo real percibido.

Entendiendo pues que el Simbolismo se apropia de la expresión romántica para rozar la cúspide del sentimiento, a través del cual el artista rompe los códigos preestablecidos; este movimiento figura a la par del Impresionismo como otro modo de ver, movidos como estaban por la intuición que les permite a los artistas *sugerir* en el lienzo. Ya que, para los simbolistas el arte revela, no representa, en tanto muestra signos que pueden estar dentro de la conciencia del propio artista. Un estilo fuertemente literario y metafórico que intenta desentrañar los misterios de la vida, transfigurando la realidad y convirtiendo lo invisible en visible. En una suerte de revolución silenciosa, subterránea e individual, que plantea la ruptura definitiva con las convenciones, así como hacían sus compañeros impresionistas a finales de siglo.

Sin embargo, aún cuando el Simbolismo surgió con fuerza, fue el Impresionismo quien vio germinar sus frutos más tarde. Dado que este, una vez considerado como estructura, engendró diversos movimientos breves que se aglomeraron bajo el cobijo de lo que llamaron Post-impresionismo o Neo-impresionismo, como explicamos antes. Pero, cada estilo contaba con sus propias características a pesar de haber extraído sus aguas del mismo río, y los matices entre uno y otro se hacían visibles poco antes de

²⁹R. Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*. Citado por: VV.AA. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, p.193.

expirar o mutar a otro estilo. Así, encontramos, en el Puntillismo, la descomposición de colores puros que se unen en pinceladas minúsculas; en el Divisionismo -también centrado en la descomposición del color-, la extensión del espectro cromático en torno a una mayor aprehensión lumínica; en las *Arts and Crafts*, el ideal de renovar y mantener un nivel elevado de las artes aplicadas, en detrimento de la creciente producción industrial que desmejoraba el objeto artístico y le sustraía su autenticidad; en los *Nabis* (que significa en hebreo “los profetas”), de influjo simbolista dentro de su colorido, la pretensión de ahondar en el misterio a través de la magia del arte, entendiendo la profundidad del símbolo más allá de lo pictórico, y a la obra de arte en dos sentidos: uno visual y otro que habla al alma, planteando la pintura como medio de salvación y redención, que abre el camino de los estilos decorativos como el *Art Nouveau* y la *Sezession*. Estas dos últimas, ondulantes y rítmicas en su dorado serpentino, que se dirigen a la liberación total de las normas impuestas por el Estado y la Academia, y que denotan lo que han denominado como Modernismo. Entre otros.



Fig.14-Félicien Rops,
La tentación de San Antonio, 1878.

Por cuanto hemos observado, según nuestro criterio, la pregunta que muchos críticos se hacen queda resuelta en el planteamiento:

¿Es el impresionismo un modo, un eslabón de la cadena de formas, sin ruptura de la tradición cultural secular del mundo occidental, o bien es un estilo que comienza, el descubrimiento aun fragmentario de una manera nueva de percibir el mundo exterior mediante la vista, de analizar las sensaciones ópticas, de proponer al espectador un campo de reflexión sensible y una problemática nueva de lo imaginario?³⁰

En tanto que hemos despejado la ecuación, solo nos queda desmentir el mito del artista fracasado que han querido muchos personificar en los impresionistas, debido a que, si lo vemos de otro modo, los que mendigaban eran los académicos, dependientes de Papá-Estado. Así, la Academia neutraliza a la Vanguardia y la vuelve parte del sistema, cuando en un principio era vista como su rival. Luego esta es absorbida como Arte Académico Oficial, en un ciclo espiral que asemeja una paradoja, siendo hoy el problema del arte contemporáneo que no hay Academia contra la que reaccionar.

³⁰Francastel, Pierre. *Ob. Cit.*, p.243.

Por otro lado, queremos aclarar también que la influencia de Japón que algunos críticos desmienten y otros aseguran, se da en la segunda mitad de siglo -para el año 1853-, luego de que el inglés Matthew C. Perry atracara en Nagasaki montado en un buque de vapor, asombrando a los habitantes que accedieran nuevamente a abrir sus puertas después de 215 años de silencio, para recibir los placeres industriales de Occidente a cambio de una cultura oriental rica. Factor que significaba un incremento



Fig.15-Claude Monet,
*Sra. Monet en kimono
japonés*, 1875.

del comercio en aquella Europa ávida de lo desconocido, que sucumbió ante el impacto de la stampa japonesa, provocando que muchos artistas franceses adoptaran la forma sin el contenido. Deslumbrados por la síntesis de la figura, el uso del color plano, la línea silueteada, y el modo de emplear la perspectiva, en una superposición de planos que da la sensación de profundidad, a pesar de estar ausente el punto de fuga o central, y presentar puntos de vista con ángulos hacia los extremos superior o inferior, en donde la línea del horizonte sube o baja abruptamente. Tal como admiraban en la fotografía, que empleaba en su composición ángulos picados y contrapicados, de gran provocación.

Así también, como es de esperar, la fotografía hace mella en la disertación pictórica. Pues desde la invención de la cámara oscura en el siglo XVII, esta se había nutrido en el campo de la química por inventos en los que algunos compuestos reaccionaban a la luz, hasta ver en las últimas décadas del XVIII y primeras del XX, cambios significativos que daban cuenta del avance en materia plástica. Capturando este medio una fidelidad del natural que era imposible de emular para el pintor, dado el mecanismo técnico que imprimía de veracidad sus imágenes; ante las cuales, la pintura en primera instancia, se resiente, para luego emplearla a su favor en géneros que abarcan más allá del retrato, el



Fig.16-Félix Nadar, *Hijo de
Nadar con miembros de la
Segunda Embajada Japonesa
para Europa (Fotografía)*, 1863.

paisaje y los estudios de animales y fenómenos en general. Advirtiendo el poderío de su autonomía como disciplina, y formulándose nuevas interrogantes sobre su futuro, que sentaran las bases para modelos de innovadora investigación y profusión estilística.

Finalmente, las vanguardias llevan consigo impostado un fuerte compromiso social, e incluso político, en las que suele preponderar una visión de izquierda, y un ánimo si se quiere anarquista o desestabilizador que atenta contra los conceptos de Estado y norma, quebrantando las leyes del arte institucional como primer estandarte de su logro. Y de la misma manera, logra divulgar los ideales que propone de avanzada necesidad, a través de manifiestos revolucionarios en los que los artistas asientan las bases de su quehacer, levantándose así no solo como artífices en las ramas de las Bellas Artes, sino también como intelectuales y pensadores en torno a un oficio, más ensalzados con la expresión puramente sentimental y no tanto científica. Lo que trae a su vez, una posición crítica ante lo que se contempla, la concientización sobre las formas, y un hálito poético que persigue en las metáforas visuales el asombro de una época que, envuelta en tecnicismos que no cesaban de emerger con el auge de la máquina, encuentra en el ocio una incontable marejada de escapes por donde drenar el tiempo libre, concedido por la bondad de los inventos que revolucionaron al mundo.

2. El pintor Emilio Boggio

a. Emilio Boggio entre dos mundos: París y Caracas

Resulta siempre curiosa la seguridad con la que algunas personas designan a otras con fama, entendiendo su oficio como la razón de su ser, y no al ser mismo como la causa de su oficio. Tal como aseveran cuando dicen: “él/ella nació para esto”, así podríamos nosotros apostar al referirnos a Emilio Boggio, quien nació para pintar. Pero no por ello podemos asegurarle al lector, que la pintura ha forjado al maestro; mientras que los acontecimientos simples de su vida, sí nos muestran el motivo que le lleva un día a pintar. Y esa causa no es más que su capacidad innata para contemplar. Contemplar hondamente, como quien admira en silencio la huella que deja el viento sobre la piel erizada del agua, como quien contempla en estado de ensoñación.

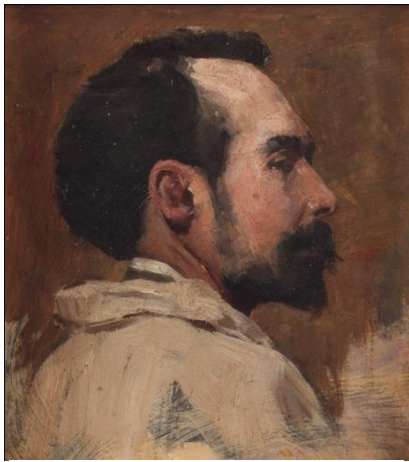


Fig.17-Emilio Boggio,
Autorretrato, 1895.

Emilio Boggio nace el 12 de mayo de 1857, el mismo año que *Las flores del mal* de Charles Baudelaire; hito literario que cambiará el rumbo del siglo, haciendo costra con su *spleen* en la llaga del romanticismo. Así, en la encrucijada estilística de mediados del diecinueve, viene a colorear el mundo Boggio, en Caracas -una latitud distante del tumulto parisino al que hacíamos referencia-; aun cuando muchos autores sitúan su lugar de nacimiento bajo el incendio lumínico de la Guaira, donde vivirá sus primeros años. Su padre, Juan Boggio, oriundo del litoral genovés, ha cambiado un mar por otro, y su madre, María Josefa Zelig Dupuy -nacida en Burdeos, de padre francés y madre venezolana-, es una mujer de fuerte carácter. Juntos, forman lo que sería una familia multicultural, de gran influencia europea. Razón por la cual llevan un comercio que ha crecido con el esfuerzo de ambos, dentro de una sociedad en la que el trabajo femenino era por entonces mal visto.

El niño Emilio Pedro Boggio es el cuarto hijo del matrimonio, teniendo como hermanos a: Pepita, que fallece en la adolescencia; Federico, que muere de tuberculosis aun joven; Juan José, que mantiene siempre una cercana relación con Emilio; y los tres últimos, Carlos, Pablo y Juana, que nacen ya cuando la familia se instala en París. En vista de que la Venezuela de esta época atravesaba la querrela de los Monagas, la Guerra Federal, y más tarde la vuelta de José Antonio Páez al poder; los Boggio se mueven con cautela para obtener la estabilidad que su prole, siempre en aumento, requería. Y a pesar de los tiempos que corrían, envueltos como estaban en la Revolución federalista, el negocio familiar prosperaba con la ayuda de un joven que la pareja traería a cobijo, Carlos Yanes; quien se une al fecundo matrimonio en la quincalla *Al Profeta*.

Asimismo, además de llevar las riendas del negocio familiar, la matrona del hogar procuraba a los suyos toda la atención, cariño y disciplina que le era posible. De esta manera, la familia crece en un ambiente semi-pueblerino de una Caracas que aún conservaba rasgos coloniales. No es sino hasta décadas más tarde, que la historia del mundo comienza su fluidez abismante, no solo en las latitudes de una joven Venezuela, sino también en los viejos continentes donde el galopar ya previsto, se torna incesante.

Viven en el puerto de La Guaira, y cada día hacen el trayecto hasta El Calvario, que para el momento era poco más que un cerro. La Plaza Bolívar de Caracas fungía como el ágora de la ciudad. Y tal como describe Albert Junyent -crítico de arte catalán-, Venezuela poseía entre sus características: “exigua demografía, tradición paternalista, clima cálido y suelo feraz”³¹. Cualidades de las que el joven Emilio se quedaría prendado hasta su vuelta al país, cuando ya la madurez le haría ver incluso los cambios de otra manera; advirtiéndole que a pesar de la pobreza que aquejaba a su pueblo, el olor a pólvora constante y el brote de enfermedades que menguaba el índice poblacional, aquella sociedad sacaba partido de la excusa más mínima para hacer fiesta, y la felicidad parecía un aura común fácil de alcanzar.

Pero la masa no tendrá una real participación democrática hasta el siglo siguiente en Venezuela. Así pues, Boggio crece envuelto en el sector preponderante, que en un país “sin industrializar y de estructuras bancarias apenas en embrión, se compone principalmente de latifundistas mantuanos, de militares encumbrados, de abogados listos, de jerarcas de la Iglesia, de comerciantes enriquecidos y de ordeñadores de la usura”³². Y no solo ello, Boggio se cría también escuchando sobre las contiendas de la Independencia y la lucha civil que atraviesa el país; y entre las visiones que acumula de la infancia, le forjara el ánimo este ímpetu y este sabor local que la falta de influencia extranjera –por múltiples razones- resguarda. Conservando para sí, ciertos visos del colorido que aprende y aprehende en sus primeros años, ensalzados con la cultura paterna y la creciente influencia que tendrá Francia en los años venideros.

En el mismo bosquejo histórico de sus primeros años, la crudeza de la guerra revolucionaria trae -como es de esperar-, un viraje en la ruta de diversas compañías que aun prosperaban en aquella Venezuela desangrada, como lo era la quincalla *Al Profeta* que dirigían los padres de Boggio junto al joven Carlos Yanes. Tras diversas dificultades que merman la prosperidad del comercio, las cabeceras de la familia deciden mudarse a París con los retoños más jóvenes, para realizar ellos mismos las compras del negocio sin necesidad de intermediarios, mientras se instalan en la capital francesa donde inauguran su nuevo almacén de exportación. Entretanto, la abuela Ávila cuida de los vástagos más grandes –dentro de los que se cuenta Emilio Boggio-, y el

³¹Junyent, Albert. *Boggio*, p.13.

³²*Ibídem*.

establecimiento caraqueño sigue funcionando a cargo del joven trabajador que ha desencadenado en socio.

Cinco años de lucha parecen asegurar el triunfo liberal, y en medio de ese clima de furor y combate el niño Emilio comienza sus estudios, hasta que en 1864 sus padres viajan a Venezuela -transcurridos dos años desde su partida-, para retornar con él a París, donde ya han establecido el nuevo hogar de los Boggio-Dupuy. Contaba Boggio con apenas siete años de edad cuando le sorprende la atmósfera de un cielo nuevo, pero no será sino años más tarde, y con algo más de conciencia, cuando el sabor local de sus primeras visiones empiece a fluctuar con la cultura francesa de la que ahora forma parte.

Ya en Europa estudia unos meses en un colegio de Burdeos, hasta que sus padres lo trasladan en calidad de alumno interno al Liceo Michelet, una institución oficial emplazada en los suburbios de París -camino a Versalles-, que plasmará una impronta decisiva en el aprendizaje de Emilio Boggio. Allí termina la escolaridad y cursa también el bachillerato, adaptándose al ritmo ciudadano únicamente durante las vacaciones que pasa en casa de sus padres. Es en esos pocos momentos de ocio, donde contempla el giro que Haussmann imprime en París, convirtiendo su rudimentaria topografía en un trazado urbanístico que otras naciones querrán emular luego.

Pero otra catástrofe se cierne sobre los Boggio. Habiendo escapado de las contiendas venezolanas años atrás para refugiarse en la capital francesa, los invasores de Prusia ganan partido en la batalla contra esta nación; por lo que deciden replegarse a sus posiciones anteriores, trayendo consigo una prole aun más grande a Caracas. Así, mientras el curso de un siglo convulso se desarrolla en el escenario mundial, la familia Boggio huye de Francia para encontrarse con una Venezuela gobernada por el puño férreo de Antonio Guzmán Blanco. Sin embargo, el panorama de ambas naciones, en conflicto de intereses políticos y económicos, resultó provechoso para el puente comercial que tendiera el negocio de los Boggio y los Yanes, afianzando la comodidad material que hasta hace poco creían inestable dentro del nubarrón social que atravesaba su tiempo. Razón por la que la familia del pintor se regresa a sus aposentos en Europa, dejando al joven Emilio Boggio al frente del mostrador, mientras este anhelaba culminar la secundaria que había interrumpido en el Liceo Michelet.

Lo cierto es que Boggio, aun cuando simpatiza por Caracas, desea volver a su rutina anterior; aquella en la que la lectura, los sueños y alguno que otro garabato sobre

papel, primaban sobre los cuadernos de compras y ventas que por suerte para el momento le ayudaba a mantener en pie Carlos Yanes, dado que su afán por la cultura le distraía del oficio. Así, el joven atolondrado para el comercio mostraba una fuerte inclinación en las artes, campo dentro del que comenzó a tomar partido con sus primeras clases de dibujo en la capital. Envuelto en este panorama, vive entonces el ávido lector su adolescencia (desde los 14 hasta los 20 años), a la par que se desarrolla el famoso septenio guzmancista y la aparente transformación de la ciudad. Una Caracas que a sus ojos embellece, adecuando las modas francesas a sus harapos de ciudad moderna.

Transcurridos ya varios años, una calamidad sorprende una vez más a Boggio en la flor de los 20. La fiebre tifoidea que ha arrasado con tantas vidas casi merma la del mozo, consiguiéndole por fortuna su ticket de vuelta a París, estando los padres tan nerviosos por la salud quebradiza del muchacho. Pero esta partida no será como las otras, y aun cuando el sabor local le perseguirá con cariño por siempre, y la luz del trópico permanecerá grabada felizmente en su memoria; su Ítaca le espera para verlo crecer con las manos aferradas al pincel.

Instalado nuevamente en las cercanías de París, en la estación de Enghien-les-Bains, Emilio Boggio cursa por un breve periodo, clases en la Escuela de comercio a la que asiste su hermano Carlos; de las que solo extraerá una mejora en la lengua inglesa que ya conocía. Pero su afición a la plástica encuentra un espacio donde germinar: Boggio asiste a la Exposición Universal de 1878, concentrando su interés en la muestra Internacional de Bellas Artes; y es allí donde la encrucijada de su futuro parece resuelta. Le sobreviene pues la idea de convertirse en pintor, y manifiesta animado su propósito a la familia, a lo que esta responde con el “no” rotundo que es de esperar.

Su padre y su hermano mayor conocen de sobra el fracaso de Boggio en el papel de mercader, pero de allí a comprender su animo elitesco están algo lejos. Si es cierto que le han apoyado desde hace tiempo en la práctica del dibujo y su incursión febril en la fotografía, está de más aclararle al joven que consideran sus actividades como un hobby. Una cosa es que el muchacho cultive gustos más que raros desde siempre, pero otra muy distinta es que se dedique de lleno a las desavenencias del arte. Sin embargo, Juan José -el hermano cabecera-, acepta por afecto las razones del joven, y su padre, aunque se muestre duro, puede llegar a entender de buen grado al chico; pero Doña Zelí,

su madre, mantendrá una dura batalla para que el aspirante a artista decline su posición. Sin éxito, pero con el fervor materno que podemos imaginar en el seno de la clase burguesa a la que han llegado con tanto esfuerzo. Una querrela despótica que dura dos años, hasta que finalmente gana la terquedad del joven que ha nacido con estrella. Gracias también al favor que ejerce con su madre, la amistad de Emilio Boggio con su tocayo Emilio Mauri (1855-1908), también pichón de pintor y a quien su familia estima; siendo el encuentro entre ambos propiciado por Antonio Herrera Toro (1857-1914) durante la Exposición Universal.

Habiendo cesado paulatinamente los avatares de ira entre Boggio y su madre, este decide dejar de tantear la paleta de forma autodidacta para ingresar a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes; no sin probar suerte antes, en alguna academia libre que lo instruya en los rudimentos básicos de anatomía y otras materias desconocidas por él. Comienza así sus estudios formales a la edad de 23 años, en la Académie Julian, donde imparte clases William Adolphe Bouguereau (1825-1905), un importante exponente del estilo que hoy llamamos peyorativamente *pompier*, que resaltaba por su éxito en las muestras del Salón, y por su edulcorada manera academicista de pintar.



Fig.18-William Adolphe Bouguereau, *Ninfas y sátiro*, 1873.

En la Academia que Boggio ha escogido, se ve eclipsado sin embargo, por un joven tres años menor proveniente de Toulouse, que ha ganado una beca para estudiar en París, otorgada por su región en base a su mérito y precocidad. Se trata de Henri Martin (1860-1943), un personaje de tamaño importancia en la vida de Boggio, y con quien compartirá aciertos y desazones en materia plástica y personal. Martin escogerá como tutor a Jean Paul Laurens (1838-1921), por una afinidad más geográfica que académica, siendo el maestro oriundo de un pueblo cercano al del tolosano, que a pesar de su estirpe humilde y campesina, se había ganado el respeto de sus coetáneos gracias a su labor como eximio pintor y pedagogo. Con Laurens estudiaban muchísimos latinoamericanos por su prestigio y conocimiento, y por este hecho indirecto se dice que Boggio sigue la elección de Martin, así como luego harán otros cinco venezolanos que

estarán años más tarde bajo su tutela. Nada más y nada menos que Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Carlos Rivero Sanabria, Federico Brandt y Tito Salas.

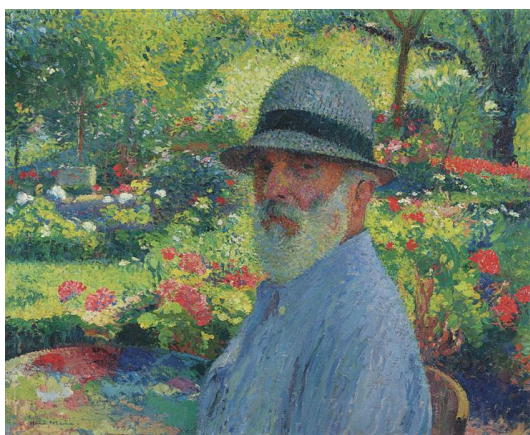


Fig.19-Henri Martin,
Autorretrato en el jardín, s/f.

Pero la modestia, aunque se vista de virtud, es un mal que acompaña a Boggio desde muy joven, y frente al talento que demuestra su compañero de estudio, el pichón de artista se siente eclipsado. Así, mientras Martin recibe los galardones del Salón con el ímpetu juvenil que lo caracteriza, Boggio se muestra rezagado para exponer durante mucho tiempo, siendo la modestia una prenda fiel de su persona, que

retrasa su obra en calidad de expositor –obra en la que se intuye ya una delicadeza y cierta búsqueda vanguardista que no denota por el contrario, la factura clásica del primero-. Además de ciertas inseguridades que el mismo se infunde, por el hecho de haber comenzado de lleno a una edad en la que ya muchos pintores figuran en sala, y por la mala salud que inhibe tantas veces su capacidad de producción; siendo la jaqueca y diversas enfermedades gastrointestinales también compañeras de Emilio hasta el final.

Pese a ello, la familia le otorga una mesada bondadosa que le permite montar incluso su taller, otorgándole al joven la independencia financiera soñada para entregarse por completo al arte. Pues los Boggio habían alcanzado una estabilidad económica que le permitía al pintor cierta holgura, estando Venezuela en un momento de prosperidad que convenía en materia de negocios, con Guzmán Blanco como cabecilla reinstaurado. De esta manera, la familia Boggio, “dueña de una sencillez social cautivadora”³³ distinta a la mezquina sociedad burguesa del siglo XIX, se mostraba generosa y espontánea para con los visitantes extranjeros a quienes daban alojamiento y afecto; y Doña Zelí envejecía prodigando los mismos cuidados y resquemores a los suyos. Como consta en su aún quebradiza relación con Emilio -por el contraste que sus sensibilidades encaraban en ámbitos de practicidad y cultura-, con su nieto Luis, y un amigo suyo del vecindario, Raymond Thibésart -por quienes también el tío soltero y

³³ Junyent, Albert. *Ob. Cit.*, p.32.

pintor muestra gran simpatía, sin intuir la inmensa impronta afectiva que sembrarán los dos chicos en su vida-.

Encaminada hacia la búsqueda de un estilo propio, la juventud de Boggio transcurre envuelta en convicciones extremas y reaccionarias, dentro de las que se cuentan tendencias y grupos políticos de izquierda, que oscilan entre anarquistas, jacobinos y socialistas. A la par que conviven en él costumbres de la vida burguesa y gustos por de más refinados, en los que un halo intelectual de madurez en las letras y en la pintura le definen, habiendo conseguido en esta última un dominio de la técnica que crece firme y sin prisa en el lienzo. Y por si fuera poco, aunada a estas cualidades del solitario y taciturno Emilio Boggio, es al mismo tiempo hospitalario y desprendido como el resto de su familia, y goza de una sencillez extraordinaria que le anima a discutir sus ideas con los amigos, con la misma espontaneidad con la que se defiende de sus adversarios en el campo filosófico y de las artes.

Por esa hospitalidad de la que se sirve, es él quien adiestra a los jóvenes pintores Cristóbal Rojas y Arturo Michelena en los avatares de la vida parisina, cuando estos deciden instalarse en Francia; además de encomendarles con su maestro Laurens, y



Fig.20-Arturo Michelena, *Escena de circo*, 1891.

proporcionarles algunos muebles para su estadía. Por otro lado, reina en él un insaciable afán viajero que lo lleva a recorrer sus raíces más de una vez, como en aquella travesía que realizó en Italia junto a Henri Martin para experimentar en carne propia el recuerdo paterno, las clásicas ruinas y aquel Renacimiento ya desvencijado que tantos frutos sembraron en la cultura de Occidente.

A su regreso, en 1887, se encuentra Boggio en el alba de los treinta. Un mozo que ha madurado se atreve por fin a dar el paso de las primeras incursiones salonísticas. Sin embargo, se inscribe en el catálogo como discípulo de Laurens y de Martin, siendo su obra un producto meramente personal que contará de ahí en adelante por su error, la asociación directa del público y la crítica con la pintura de su compañero de viajes, cuando nada tenía que ver este con su formación y búsqueda individual; habiendo abandonado también a su regreso las clases con el maestro, para tantear la paleta a su

manera. Pero más allá de los típicos desaciertos que le confiere la timidez, el segundo intento de Boggio le merece la Mención de Honor en la Exposición anual del Salón.

Avenidos a encontrar un punto medio entre la pintura académica y la independiente, Martín y Boggio se disponen a probar aquello que algunos vanguardistas llamaban pintura “al aire libre”, plantando sus caballetes fuera del espacio ortodoxo del taller, tal como hacían varios años atrás los mal llamados impresionistas. Asimismo, de 1887 a 1889 Boggio realizó muchas ilustraciones para revistas y periódicos, además de participar hondamente y con éxito, en el Salón *Blanc et noir*, que era únicamente de dibujo. Y se aventura con otros tipos de ensayos y estilos, a la par que practica el género del retrato con amistades que posan para él en el jardín de la quinta familiar. Pero aun cuando su talento asoma, pasarán unos años más para que su pincel consiga su voz.



Fig.21-Emilio Boggio,
Un barco bajo los árboles, 1886.

En el marco del Centenario de la Revolución Francesa, durante la mítica Exposición Universal que se alza junto al nuevo armatoste de hierro bautizado como Torre Eiffel, recibe Boggio una Medalla de Bronce. Junto a él, participan en aquella exposición de 1889, el record de pintores latinoamericanos de una misma nacionalidad, siendo sus otros cuatro compañeros venezolanos de la “Sección Internacional”: Rojas, Michelena, Rivero Sanabria y Rodríguez Flegel. En esta oportunidad, el comerciante de arte francés Paul Durand-Ruel (1831-1922) adquiere la única obra que le comprara al obstinado pintor, y Boggio se arrepentirá de los costos de su humor y la falta de experiencia que le hacen perder un potencial cliente.

Con estos nuevos aires de ciudad moderna, llegan también los cambios en la vida del pintor, pues este hace mudar su taller y su hogar a una zona más cómoda y menos tumultuosa que el Barrio Latino donde solía animar sus tardes en las charlas de cafés. No obstante, si bien es solitario por preferencia, frecuenta las reuniones bohemias en casa de la pintora de flores y académica Madeleine Lemaire (1845-1928), en donde traba amistad con el crítico literario Robert Kemp (1878-1959) por el amor que comparten por Wagner. Del mismo modo, estos cambios de aires traen consigo los

primeros ensayos de paisajismo urbano, teniendo por mejores amigos dos objetos que le hacen feliz: la cámara, con la que cristaliza espacios y momentos que luego pintará en soledad, y la bicicleta, que desde su aparición, será su medio de transporte y desahogo.

En 1891 muere su padre Juan, dejando a la familia una comodidad económica envidiable. Razón por la cual Emilio Boggio adquiere la independencia financiera para dedicarse exclusivamente a la pintura de caballete, algo abandonada por dibujos que vendía a unas pocas monedas para subsistir -a pesar de la generosa mesada que le prodigaban-. Comienza por otro lado, los trámites para adquirir la nacionalidad francesa a los 36 años de edad, habiendo prolongado el hecho para reducir el tiempo de servicio militar que debía prestar cualquier ciudadano de forma obligatoria. Así también crece su amistad con su sobrino Luis y la novia de este, la querida Elida, así como del amigo Raymond Thibésart (1874-1968), quien se refugia bajo su ala como aprendiz de pintura.

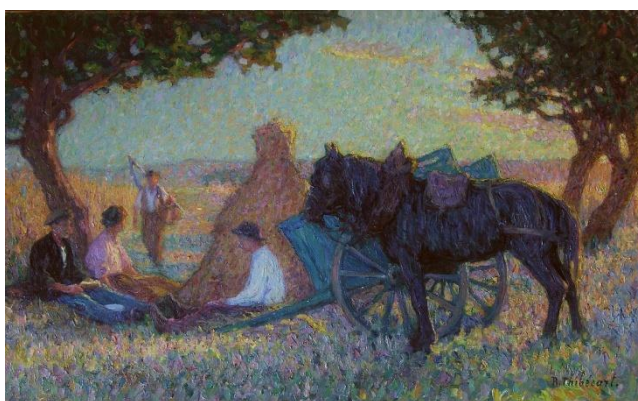


Fig.22-Raymond Thibésart, *Los segadores en reposo*, 1890.

Si bien los acontecimientos que vivió para el momento le quitaron tiempo para su arte, Boggio vuelve a la palestra para tomar, tras el signo simbolista, una dirección opuesta a la que sigue su amigo Henri Martin. Aun cuando resultan evidentes las influencias que ambos tuvieron siempre sobre el otro, los caminos finalmente se bifurcan: mientras Martin se decanta por posturas plásticas neo-impressionistas y estilos decorativos de profusión cromática, Boggio refleja su exacerbado gusto literario; en el que se observa toda la crema y nata de la *belle époque* francesa. Desfile que frecuenta las cariátides del arte moderno, y los grupos artísticos o revistas varias adscritas a la corriente simbolista que le sirven de influencia. Una hueste de escritores, poetas, músicos, pintores, dramaturgos, bailarines y bohemios en general, son su nuevo paraíso.

Puesto que a finales del XIX su pintura tomaba otro ritmo, podemos decir que “era una manera de oponerse al pragmatismo industrial”, dado que “Boggio busca materializar en lo pictórico un ideal poético y musical”³⁴, que refleja su trato con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, además de las obras que se dedicó a amar, de

³⁴Sogbe, Beatriz. *Emilio Boggio*, p.31.

Baudelaire y de Poe. Asimismo, siguió los consejos que Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) escribiera en sus notas, sobre estudiar por su propia cuenta, animándose a investigar estilos independientes aunque nunca dejara de admirar la pintura académica de los maestros. También siente una fuerte empatía por Delacroix, cuyos libros mantuvo siempre de cabecera; y una red de nombres que le acompaña, dentro de los que destacan: Lautréamont, Jean Moréas, Gustave Kahn, Jules Renard, Wagner, Debussy, Ibsen, Strindberg, Tolstoi, entre otros; a muchos de los cuales conoció. Y la danza de Loïe Fuller era magia para él; un encanto que junto a sus amigos, los poetas malditos, contemplara divertido en medio de la absenta y otras sustancias excitantes de la época.

De la mano del simbolismo y como producto del pastiche espiritual y ocultista inmerso en el estilo, Boggio realiza obras inspiradas en Verlaine o Puvis de Chavanne, y pinta un par de cuadros con motivos religiosos, a pesar de ser republicano, de la izquierda radical y liberal que detesta por ende, a la clerecía que añora el Imperio. Así, en el preludio de los cuarenta, Boggio quiere figurar de una vez por todas con un lienzo

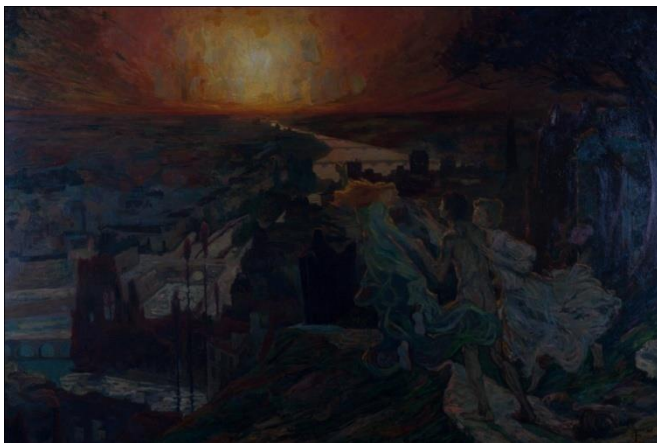


Fig.23-Emilio Boggio, *Hacia la Gloria*, 1897.

de gran tamaño; momento en el cual pinta *Hacia la Gloria*, de fuerte impronta modernista y poco acierto plástico, que responde a su interés por el *Art Nouveau*, del que extrajo para sus pinturas temas provenientes de leyendas medievales y mitología clásica, así como las alegorías, el estilo romántico, y el uso de arabescos y

líneas ondulantes. Y casi al mismo tiempo que nace esta “obra bastarda”, según subraya Junyent, en 1897 muere su amado sobrino Luis y surge en la escena Agustina Déhay, por quien Boggio enfrenta fuertes conflictos más adelante; entre los que destacan como primera señal la separación de éste y su amigo Henri Martin, a quien algunos críticos le apodan “el ángel malo de Emilio”.

Durante sus frecuentes paseos en bicicleta con Agustina, encuentra en Vaux-sur-Seine (ubicado entre París y Le Havre), una casita a donde se muda con ella. Allí se inspira y pinta *Labor*, que le traerá el éxito del Salón con una Medalla de Segunda clase en 1899, y en adelante el H.C. –Hors Concours, o fuera de concurso- que le permite

exponer a su antojo sin pasar por la censura del jurado; así como también en Venezuela suenan los vítores por una réplica de esta que adquiere la familia Mendoza-Zuloaga.

Por otra parte, se apasiona como tantos con el “affaire Dreyfus”, y conoce en las reuniones de intelectuales en torno al tema, a Monet y a Zolá, con quienes se siente profundamente identificado³⁵. Manifiesta igualmente una fuerte empatía por Jean Jaurès (1859-1914), a quien admira. En materia personal, su sobrino Juan Eduardo aparece en su vida, prologando la sombra que será. Y el fin de la era decimonónica en París se celebra al mejor estilo modernista, con la aparición de la Exposición Universal de 1900, el Puente *Alexandre III*, la inauguración del *Grand* y el *Petit Palais*, así como de otros tantos ejemplares del nuevo siglo que se yergue monumental, como triunfos inmediatos de las

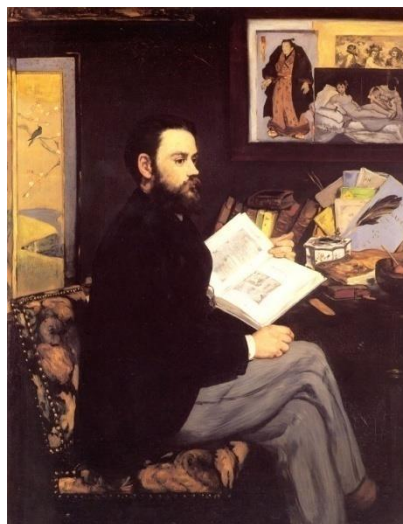


Fig.24-Édouard Manet,
Émile Zola, 1868.

revoluciones sociales e industriales de los siglos precedentes. Además, en el mismo orden de ideas, Boggio participa por segunda vez en el Tercer gran Certamen de Bellas Artes en el que reexpone *Labor* junto a *Santa Isabel*, y merece por ellos nuevos elogios. Gana Medalla de plata y vende el cuadro laureado al National Museum de Filadelfia. Pero la sensación de victoria le dura poco, aquejado por conflictos personales y un cambio de rumbo plástico que sufre -quizá por suerte-, la inquietud del impresionismo.

Su madre, la dura Zelí, envejece con ciertas enfermedades, pero no por ello deja de atender a sus familiares cercanos y a los visitantes venezolanos que frecuentan la casita de los Boggio en Enghien; quienes difunden los éxitos de Emilio a su regreso al país. En la Exposición, la buhardilla que se ofrece a los impresionistas llama en gran medida la atención de Boggio y otros pintores de la misma estirpe. Allí, vuelve a entrar en contacto con Monet y conoce a Camille Pissarro, con quien trabará amistad luego.

En consecuencia de las enfermedades maternas, diez años después que el padre, fenece su madre en 1901. Boggio, a pesar del mal presagio, se casa con Agustina ese

³⁵ Cabe acotar que Alfred Dreyfus (1859-1935), fue un militar francés de origen judío al que se le acusó injustamente de traidor por haber facilitado información secreta a un alemán. Supuesto delito por el que Zolá armó una revuelta que contó con la participación vehemente de muchos intelectuales de la época, entre los que destaca Boggio.

mismo año para cumplir la promesa que le hiciera a Doña Zelí antes de partir. Pero la mala decisión de contraer matrimonio con aquella mujer, viene acompañada de otra aún peor, pues Agustina no posee ninguna dote económica (ni personal) que beneficie a Boggio, y en el contrato nupcial dan cuenta de un significativo importe ficticio que costará mucho a la vida del pintor unos años más tarde. Así, encontramos que el siglo XX comienza con malos trazos a nivel personal en lo afectivo y lo material, pero trae los mejores augurios de futuras pinceladas, debido a que Emilio Boggio por fin consigue un asiento en la plástica, enrumbado a las cumbres postimpresionistas.

Dados los encuentros pertinentes, la amistad entre Pissarro y Boggio crece en el taller del anciano, con quien conversa emocionado en español, y por largas horas

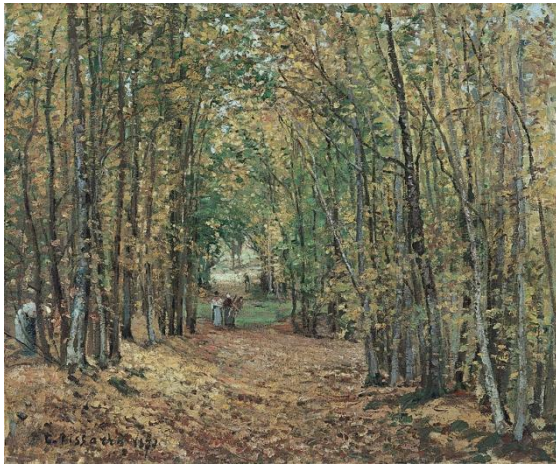


Fig.25-Camille Pissarro,
Los bosques en Marly, 1871.

departen opiniones y pasiones por el arte y las islas del Caribe, hasta su muerte; confirmando que su pintura debía ir por el mismo camino de las de Monet y la de Pissarro. Es conocida, además, por muchos la influencia de Pissarro sobre varios artistas, siendo aparte de pintor, un increíble pedagogo. Ello vienen a demostrarlo algunos de sus alumnos: Cézanne, Gauguin, Van Gogh o un joven Matisse, aun cuando cada quien conserva

su tono particular. En este sentido, Boggio, junto a Pissarro, se percata de la importancia que para él representa el bosquejo de paisajes urbanos, convirtiéndose en uno de los mejores intérpretes del París de la época. Así como también concentra su interés en la observación de la naturaleza que plasma en Vaux-sur-Seine.

En las piezas que versan sobre la ciudad de París, en donde Boggio comienza a indagar en las técnicas impresionistas, se pueden observar que los cielos aparecen “brumosos, densos y nublados”, que “el sol es una herida, un dolor”; y estos efectos “rinden cuenta de un estado de ánimo confuso y apesadumbrado”³⁶. De esta manera, dichos estudios constituyen una suerte de puente entre lo que el pintor venía creando y lo que será después su obra definitiva. Tomando en cuenta que luego deviene en el uso

³⁶Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.36.

de un puntillismo o divisionismo, que más que la técnica en la forma científica, presenta un rostro más superficial del estilo, que difiere del empleado por neo-impressionistas como Seurat u otros; advirtiendo la influencia de Jean-Paul Laurens únicamente en sus primeros trabajos, ya que solo permaneció en la Academia durante cinco años. Pero el gran vuelco de su estilo se daría pronto, con la llegada del nuevo siglo.

Tenemos pues que a principios del XX, Boggio se despliega como eximio pintor, trabajando de forma incansable para mitigar los sinsabores morales de un anuncio de divorcio y las dolencias físicas que aquejaban su salud constantemente. Motivo por el que instala en el hogar que ha construido -en su querida “Gibet”-, el propio taller, donde le visitan amigos como Emilio Mauri o Raymond Thibesart; quien se muda también a Vaux para gozar de la compañía del maestro. Con tantas razones para su aislamiento, practica cada vez más la pintura al aire libre, incorporando el método impresionista de las series monotemáticas en las que pinta el mismo “motivo” con diferentes climas lumínicos. Y aunque algunos tilden su obra de melancólica y depresiva, los paisajes de Boggio a partir de aquellos años crecen bellos y fuertes, alternando sus actividades de artista con las de ciclista, constructor y jardinero.

Finalmente, se reconcilia con Henri Martin en un concierto de Debussy, y reiterados problemas conyugales acaban con el desdichado matrimonio. Sin embargo, Boggio se ve obligado a retrasar con viajes y trabajo, la separación formal entre él y su esposa porque ésta le demanda resueltamente en materia económica. Emilio Boggio teme por su quinta campestre “Gibet”, a la que añora constantemente volver. Por todas las vicisitudes que enfrenta, decide liberarse de la poderosa ansiedad que le consume dedicándose al trabajo y viajando dos meses por Italia, en donde pinta marinas y otras sensaciones fugitivas recogidas del natural. Pasea por Fiesole y Florencia, inspirado por la luz y el favorable clima. Luego regresa a Francia y se instala por unos meses en Montmartre donde prosigue su indiscutible racha de fiera laboriosidad. Allí comparte la vida suburbial y semi-campestre con toda clase de raros especímenes, entre los que destacan artistas, artesanos, burgueses, obreros y algunos portavoces de las nuevas tendencias pictóricas que se gestan en el alba del siglo XX. Y allí también asiste diariamente al espectáculo que ofrecen los hermanos Lumière en diversos tugurios, funciones que Boggio aprecia y degusta por su afición a la fotografía.

Se sume a su vez, en los análisis referentes a la luz y los cambios de atmósfera que experimenta del natural al lienzo, y aun así continúa incorporando en los títulos de sus obras temas literarios que aluden a la impronta simbolista en la que se vio sumergida su pintura. De ahí que, como resultado de sus múltiples experimentos, y la madurez que le han conferido los diversos estilos que ha probado en la plástica, expone en 1906 su primera muestra individual, cuando inauguran el Nuevo Salón de Otoño. Exhibición que resulta positiva en su carrera, dadas las impresiones de asombro de la crítica y la amistad verdadera y provechosa que nace con el financiero Emile Laffargue.

Aunado a ello, la luminosidad de sus éxitos en el arte no se corresponde con la opacidad de sus circunstancias. Por un lado, el negocio familiar presenta un eminente declive desde la muerte de sus fundadores, en vista de la situación de una Venezuela empobrecida por el caudillaje, que desde la entrada de Cipriano Castro en el poder, representa un mal augurio caraqueño del que se empapa y le hace saber su hermano Juan José. Y por el otro lado, un fallo jurídico ampara a Agustina, a quien le ceden la potestad de la casa de Vaux, con todos los cuadros y muebles de la misma; para infortunio de Boggio. Aquejado por la tristeza de haber perdido su hogar por la mala decisión de contraer nupcias con aquella desagradable mujer, decide viajar de nuevo a Italia, en donde se instalará inesperadamente por una larga temporada en compañía de Elida -Anna Dupuis (?-1952), la que fuera su gran amiga y antes esposa de su sobrino-, con quien consolida una feliz pareja tiempo después, a la par que su pintura roza la cúspide soñada. Teniendo al amor y al mar como compañeros que le inspiran en la costa genovesa, llena lienzo tras lienzo sin parar, cuando la vida en un giro sorpresa le sonrío.

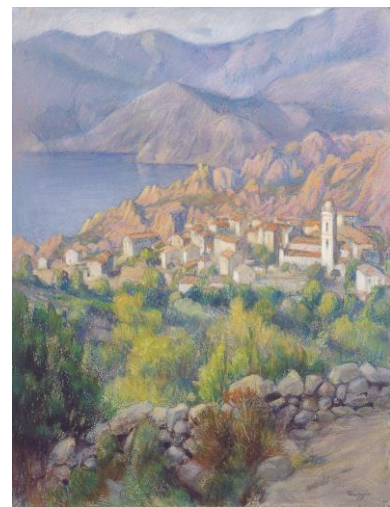


Fig.26-Emilio Boggio, *Paisaje de montaña (Italia)*, ca.1910.

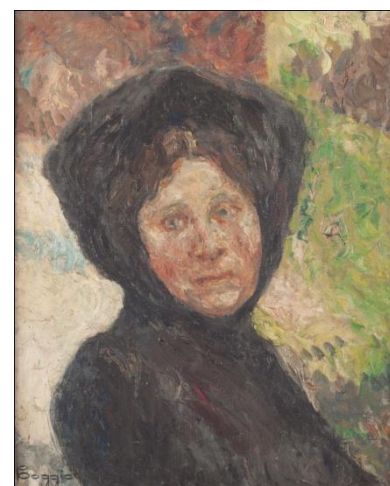


Fig.27-Emilio Boggio, *Retrato de Elida Dupuis*, 1912.

Una vez que Boggio ya domina enteramente la técnica impresionista, se consagra casi exclusivamente a la pintura de paisajes, dentro de los cuales se observan mágicas composiciones cromáticas que persiguen los cambios de luz, y el uso de una

factura densa que si bien nos asombra con su fluidez, se percibe en ella casi un aspecto matérico. Con un empaste que rebosa de una destreza aparentemente dura en su delicadeza, de algunas piezas podemos decir incluso, que “pasa del tema figurativo casi a la abstracción. Es la marina como pretexto, pero no como tema. Son formas, colores. Es una obra muy avanzada, desarrollada en muy poco tiempo”³⁷.

En ese ánimo persecutorio de las transparencias que se elevan sobre las crestas de las olas genovesas, en ese deseo por captar el coqueteo entre las ondas y el movimiento, Boggio juega como lo hiciera Monet, con la misma gracia infantil de un



Fig.28-Claude Monet, *Ninfas*, 1917-1919.

niño asombrado por la belleza del mundo. Mientras “Monet logra que sus famosos nenúfares se diluyan en evanescencias que se desintegran, (...) las marinas de Boggio son resultado de un deliberado proceso de resumir la sensación visual”³⁸. De ahí que

podamos diferenciar la obra del venezolano y la del francés, en cuanto su investigación roza las esferas de la abstracción en términos que tienden a veces más hacia el expresionismo, que al impresionismo, de pincelada rápida y con una marcada “voluntad de señalar una acción momentánea del paisaje”³⁹. Una obra que finalmente había encontrado su cauce, y que le haría sentir como un artista de su tiempo y como un exponente de las vanguardias que tanto furor le causaron desde siempre.

A su regreso de Italia se hospeda en casa de su hermano Juan José, y consigue instalar su taller en un estudio ubicado en el Palacio del Louvre. Desde allí pinta hermosos escenarios citadinos a los que imprime su propia visión del paisaje, y París queda grabada en su obra con ciertos visos del impresionismo que recoge en un estilo personal y más acorde con tendencias posteriores. En este tiempo, su hermano le asigna un joven empleado a su servicio, un holgazán que ha traído de Venezuela y que logra divertir a Boggio con su elocuencia. Pero el signo trágico sobreviene de nuevo a la familia en 1910, cuando la quiebra resulta evidente y el comercio se desploma como

³⁷Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.68.

³⁸*Ibidem*, p.69.

³⁹*Ibidem*.

consecuencia de los malos pasos a los que le conduce Juan Eduardo, el primogénito descarriado de Juan José. Y por si fuera poco, reaparece Agustina reclamando una tajada más de lo que no le corresponde y fallece su protector hermano. Penas una tras otra que habrían sido imposibles de soportar si no fuera por la compañía solícita de Elida y la afanosa actividad pictórica en la que Emilio Boggio vierte sus tristezas.

Pese a su infortunio, en medio de la oscuridad Boggio divisa a sus verdaderos amigos, quienes en un gesto de bondad le ayudan a vender gran parte de las obras que exhibe actualmente en el Salón del *Grand Palais*, una serie de visiones genovesas que logran sostenerle económicamente por un tiempo, a la vez que despistan los fines de Agustina en arrebatarle también estos cuadros. Asimismo, de la corta estancia que pasa en Bruselas con Elida durante la Exposición Universal, Boggio vuelve a Francia decidido a sobreponerse a fuerza de voluntad. Se instalan en Auvers-sur-Oise como hicieran otros tantos pintores, y allí logran comprar una casona -la “Villa Rústica”-, con el esfuerzo y los ahorros de ambos. Subsisten a duras penas los primeros años gracias a que Boggio acepta los encargos de señores acaudalados de la zona y vende algunas obras entre su círculo de amistades, encabezado por Laffargue. Y en esa misma casona vivirá hasta el día de su muerte, diez años más tarde, pensando en los bienes que tiene atascados en Venezuela por la mala voluntad de su sobrino.

Entretanto, Boggio se codea tanto de figuras académicas como de las de vanguardia. Pero no sabe venderse como artista, así que sigue el consejo de otros más avezados en el tema y busca refugio en el comerciante Georges Petit, importante marchand de la época que le abre las puertas, a favor de varias exposiciones de 1910-1911 en las que Boggio participa (como la titulada *Paris Moderno*) causando gran impacto. Sus lienzos se muestran en diversos países y encuentra quizás la difusión que merece, o por los menos apunta el camino hacia ella. Mientras su vida cotidiana transcurre con Elida, en Auvers, sin mayores aspavientos; en donde cultivan pocas pero buenas amistades, como la de los esposos Lefebvre.

Ya separado por completo de los fantasmas y el influjo simbolista, Boggio se abstrae en la visión de la naturaleza con una “curiosidad virginal”. Su escrutinio aumenta con la edad y la producción se vuelve numerosa, sin perder por ello la calidad. El antiguo lector y distraído pintor, hoy se consagra casi obsesivamente en sus telas y su caballete. La casa entera funge de taller y los paisajes de Auvers son su nuevo campo de

juego. También retoma otras vistas de Vaux o antiguos bosquejos de París o de Italia; para muchos de los cuales visita los lugares que están a su alcance, a modo de inspiración para tales motivos. Sin embargo, el clima recio de Auvers le obliga muchas veces a practicar su arte en claustro, y como el pintor no es muy adepto a las naturalezas muertas, recurre a sus esbozos o a viejos cuadros; así como también al retrato de figuras femeninas que posan para él en la “Villa Rústica”, siendo sus modelos: Elida, la hermana de esta, y una gentil vecina, entre otras. De esta manera, afianza por de más su estilo y exigencia, consolidando los dogmas adoptados por su pincel.



Fig.29-Emilio Boggio, *El Oise y Auvers visto desde las canteras de Mery*, 1917.

Se reconocen también en este período de su pintura, los visos románticos de tradición literaria que aún conserva, entremezclados con una mirada objetiva de la naturaleza, si se quiere positivista, que recoge del impresionismo. Síntesis que refleja una suerte de función narrativa presente en los títulos de las obras, a pesar de que demuestran la acción profusa de ver que impera en el maestro. Atraído de igual forma por la naturaleza primaveral, pinta una bella serie floral que refleja su estado. Hecho del que se desprende una observación más general. Si el Impresionismo, como raíz de las vanguardias, nace para que unos le nieguen, y otros -como Boggio- le sigan (adoptando matices diferentes), podemos decir entonces que es un estilo que prepondera la visión de la naturaleza en dos sentidos: Uno evidente en el mundo material, “rusoniano y romántico”⁴⁰, y otro que se encuentra en el mismo fondo humano, aquel que nos habla de la verdad del ser. Aquel que ha desencadenado un proceso de ensoñación.

De ahí que Boggio, como un pintor consolidado que confiere a la visión un aspecto de ensueño, tenga finalmente el prestigio que arduamente ha buscado, pues en 1912 dos hechos vienen a corroborar su buena fama como artista: la Exposición Trienal

⁴⁰Junyent, Albert. *Boggio*, p.87.

parisiense, destinada a mostrar lo mejor del siglo pasado, donde éste es invitado como miembro fundador; y una exposición individual que organiza él mismo con 69 lienzos de su colección de paisajes que muestra en dos salas contiguas a las Galerías Georges Petit. Por la que recibe adulaciones incluso de pintores como Pierre Bonnard, que admiran al paisajista colorido en el que se ha convertido el Boggio maduro de 55 años. Y en el mismo año, por orgullo, rechaza el título propuesto por la Sociedad de Artistas, de Caballero de la Legión de Honor que le otorga el Gobierno francés, por haber felicitado antes a Monet por el mismo gesto, durante el juicio de Dreyfus.

Pero un respiro de fama no le nubla la honesta perspectiva, y aun con sus dolencias trabaja incansablemente, incluso cuando se encuentra de vacaciones en las casas de veraneo de sus amigos de buena cuna como Emile Laffargue, quien le invita junto a un selecto grupo de comensales. Boggio se ha avejentado físicamente de forma prematura, pero su capacidad como artista se encuentra en pleno florecimiento, en pleno despertar de la Idea. Saca partido de ello y su situación económica mejora tremendamente; hasta permitirle hacer remodelaciones en el hogar y recibir huéspedes tal como hacía antaño.

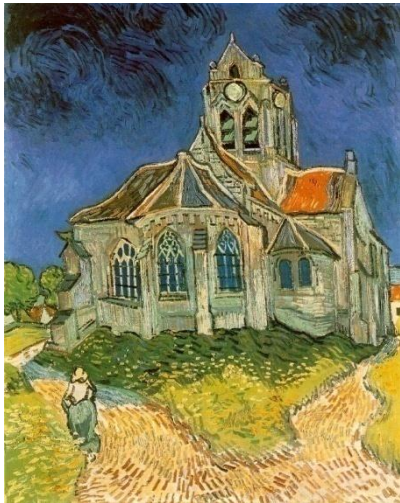


Fig.30-Vincent Van Gogh,
*La iglesia de Auvers-sur-Oise,
vista del presbiterio, 1890.*

En 1914, Théo y Vincent Van Gogh por fin pueden reunirse en el camposanto de Auvers, y para tal ocasión, Boggio, a quien profesan gran respeto en su comunidad provinciana, no solo forma parte del grupo receptor sino que además le encomiendan cerrar el triste acto con unas palabras. Palabras que resuenan como el prólogo de una congoja venidera, pues poco tiempo después estalla en Francia el clima bélico, y el arte, como todos los ámbitos humanos, se resiente. La actividad de salones, galerías y comedilla intelectual citadina cesa, en vista de agravios difíciles de ignorar.

Justo cuando la vida empezaba a sonreírle de nuevo, aliviado ya del estado de quiebra que padeció un par de años, su viaje a la tan mentada Venezuela se ve aplazado una vez más por infortunios ajenos. Europa es epicentro de catástrofes. Guerras por doquier se avecinan y enmarañan el panorama. Boggio se ve implicado en un asunto con dos fugitivas que se hospedan en su villa, por quienes se arriesga huyendo del

poblado que le cobija, ahora irritados por la situación tensa que atraviesan. Luego de solventar la migración de las refugiadas, decide replegarse junto a Elida en su casona, a pesar de que muchos habitantes de Auvers abandonaran la zona, cada vez más asolada por la guerra de posiciones que se desata durante cuatro largos años, llenos de melancolía y soledad.

Pese a todo, ya sea por suerte o por voluntad, aun cuando las cosas se complican y los suburbios parecen desiertos, y sufriendo incluso la desasistencia médica y la falta de insumos, Boggio permanece fiel a su ánimo laborioso. Pinta sin tregua y aunque sus paisajes reflejan por momentos la pena, siguen estando a buen tono con el prestigio logrado en los últimos años. Pero la guerra se alarga innecesariamente y un halo de fatiga colectiva parece menguar también la situación económica y sensible de la pareja solitaria que habita la “Villa Boggio”. Subsisten una temporada más gracias a dos pinturas por encargo de un ingeniero, pero el clima tan poco favorable para el auge artístico y cultural en general, desprende sus aguijones enfermando a Elida del cuerpo y a Boggio del alma; con respecto a nuevas dudas que este enfrentara sobre el curso de su pintura. Sin embargo, no se ensombrece su capacidad de trabajo, y sus lienzos mantienen la altura lograda a la par que otros se resienten por la insatisfacción y la tristeza de días grises; contando algunos con el generoso empaste que caracteriza a su obra, y otros con un aspecto más austero donde la materia se reduce y el color se abstiene de gamas más concisas, aunque siempre mantengan la magia y el poder visual.

Por aquel momento, un incidente con su sobrino Charley Boggio al frente, trae a la Villa un soplo de juventud para compartir la soledad. La Guerra por fin culmina y aquella Francia atolondrada por la victoria no logra todavía darse cuenta de las repercusiones de sus actos. Se confunden en el júbilo patriótico enseñanzas que aún están por verse. Los artistas y el público retoman el ánimo salonístico con vigor, sin advertir que asisten al funeral del concepto de Salón decimonónico. La *belle époque* tiene otra cara y el maquillaje de la realidad solo disfraza las ojeras de los afectados. Pero sin duda hay que celebrar el triunfo; razón por la que se organizan en París diversas exposiciones de tamaño envergadura, dentro de las que destacan la del Grand Palais y la Tercera Trienal,



Fig.31-Emilio Boggio,
Retrato del sobrino de Boggio
(Charles), 1918.

en donde Boggio y otros tantos nuevos y grandes artistas participan en lo que fuera la “quinta-esencia” del arte, como bautiza la crítica a la Trienal que aparece con retraso.

El pintor consumado y despierto entra entonces por la puerta grande en tiempos de postguerra, por lo que decide zanzar finalmente la tan esperada vuelta a Venezuela, para recuperar su estabilidad monetaria y un añejo son que persiste en el recuerdo; trayendo consigo suficiente material para dar pie a una exposición en su añorado terruño. Así, después de 42 años de ausencia, surca la costa venezolana un 17 de julio de 1919, con el ritmo cardíaco oprimiendo su pecho de tanta emoción.

El viaje, más allá de la añoranza, tenía dos fines concisos: liquidar los bienes familiares y exponer sus obras. Ambas las logró con éxito, vendiendo todas las propiedades de los Boggio y motivando con su pintura a los jóvenes artistas del país que asistieron alegres a su exposición tres semanas después de su llegada. Asimismo, otras sorpresas obtuvo de su experiencia en el suelo natal; como admirar la belleza del paisaje y las mujeres autóctonas, saborear un mango tras otro, maravillarse frente a la luz tropical, deleitarse ante la espontaneidad de la lengua bellamente hablada, enriquecer los recuerdos joviales, recibir agasajos de familiares y seres queridos, compartir con antiguos amigos y colegas, y reflexionar sobre el comportamiento de los caraqueños, las ínfulas burguesas del afrancesamiento, la falta de caballerosidad y el desuso de las ricas tierras que permanecían tristemente libres de actividades agrícolas. Así como muchas otras impresiones que dejaría plasmadas en su diario, tal como el hecho de contemplar el cielo parecía arrancarle un montón de versos, como este que reza: “al llegar vi a Venus, cuatro veces más grande que en el cielo de Francia, tenía el aire de un faro fantástico”⁴¹. O esta otra cita referida a las mujeres, que hace notar las profundas cavilaciones a las que le someten su aire bucólico y sensible:

En cuanto las mujeres me dejan, las estrellas parecen brillar más para mí y me parece que se me acercan. (...) Y converso con ellas. No en francés, por cierto, ni en español, ni en ninguna lengua conocida. Pero sí en una lengua que no se pronuncia, que no suena pero que es millones de veces más extensa, más flexible, más rica, más fresca y más íntima que ninguna de las terrestres. (...) Ellas, creo, no deben preocuparse, ni menos tener idea de si soy joven o viejo. Además están tan lejos. Y la lejanía, sabes, vale mucho más que las tinturas, los carmines, las pelucas y los polvos.⁴²

⁴¹Pineda, Rafael. *Diario inédito del pintor Emilio Boggio*. Citado por: Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.87.

⁴²*Ibídem*, p.94.

Datos que podemos conocer por la afición de Boggio en anotarlos todo. En vista de que prefería mantener las cuentas claras y era un hombre sumamente ordenado, había adoptado de los franceses esa previsión extrema que gustaba de registrar los gastos y detalles diarios en su cuaderno de bolsillo; así como una activa agenda que cronometraba con presteza para distribuir sus quehaceres artísticos, personales, comerciales y sociales. Y en ese diario suyo, también figuran apuntes de sus impresiones cotidianas, dibujos rápidos y una suerte de monogramas que empleaba para las direcciones y nombres de personas a los que apodaba por sus iniciales.

En Caracas, tuvo también la oportunidad de pintar algunos lienzos al aire libre, en paseos auspiciados por artistas como Luis Alfredo López Méndez (1901-1996); y de brindar sus conocimientos a todos los que se mostraron interesados, dentro de los que destacan sobre todo los jóvenes integrantes del ya casi extinto Círculo de Bellas Artes, así como de otros pintores, escritores e intelectuales que escuchaban las noticias del maestro avezado en las vanguardias europeas que había contemplado y experimentado por cuenta propia, además de disfrutar de su erudición, temple sereno y buenos modales.

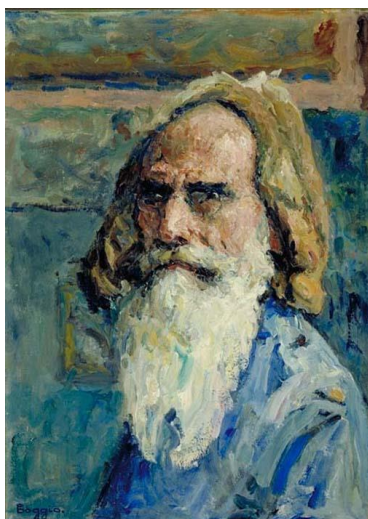
Pero lo que no imaginaba nuestro pintor ejemplar, es que pocos meses después de su regreso a Francia, el 20 de diciembre de 1919, le asaltarían los últimos flechazos del ocaso que le impiden concretar los nuevos apuntes para futuros cuadros. Una recalada vigorosa de color y asombro, que ve en la primavera nacer su último canto, *Frutales en flor*, para morir junto a su amada Elida el 7 de junio de 1920, luego de haber sufrido una afección prostática por la que le operaron sin mayor éxito. Siendo dicha intervención quirúrgica una práctica arriesgada para el momento -corta pero dolorosa-, llevada a cabo por un urólogo en París que se desentiende del caso cuando se complica. Pues el médico que llevaba años atendiendo sus enfermedades no se percata de la infección local que ha contraído el paciente, y nada parece aliviarlo a su regreso a la casona de Auvers. Y entre fiebres y delirios, expira Emilio Boggio “con una expresión en los ojos sumamente hermosa y dulce”⁴³, según refiere Elida en su diario.

Reposan sus restos en el cementerio de Auvers, cerca de los hermanos Van Gogh. Su muerte coincide con la de su galerista Georges Petit, por lo que no hay una verdadera divulgación de su obra. Y el mismo año muere Renoir, y galardonan a ambos con una muestra en la que exhiben dos salas con sus pinturas. Luego, Elida se encierra

⁴³Junyent, Albert. *Ob. Cit.*, p.107.

con sus obras en la Villa Boggio de Auvers hasta el día que fenece. Sólo en una oportunidad, cinco años después de la muerte de Boggio, Laffargue y otros amigos la convencen de mostrar su legado, pero no se vende mucho por la depresión económica que aqueja a Estados Unidos y el clima bélico imperante. Razones por las que el anonimato de Boggio resulta inminente, hasta las exhibiciones de los años 50 y 60 en Venezuela, que pretenden rescatar su obra del círculo familiar que las mantiene.

Pero sus pinturas siguen tan vivas como sus ideas. Y a través del color, Boggio nos ha legado un universo rico de emociones y profunda meditación. Boggio, que en la convulsión de su tiempo, fue un erudito tenaz, vivió siempre en dos mundos paralelos. Un hombre que hablaba con fluidez español, francés, italiano e inglés. Dividido a templanza, fragmentado entre la melancolía habitual y sus férreas convicciones; se mueve a tientas, entre la modestia de su carácter y la espontaneidad de su pincel, para alcanzar el suelo que le daría hogar: el suelo de la pintura, en la que el influjo del binomio deje de importar. París o Caracas, la Academia o la pintura *a plein air*, el Salón o la tertulia del café, la buhardilla o el lujoso aposento, poco importa para aquel que tiene una impronta de ensueño cristalizada en el lienzo. Telas de inusitado color que recuerdan al mismo Eros, nacido de Poros y Penia –abundancia y pobreza-, en las que el



arte cohesiona los perfiles antagónicos de su espíritu. Un artista de genio al que la modestia le contuvo de la petulancia de los de su gremio y su clase... La burguesía decimonónica conservaba algunas perlas escondidas.

“Y ante todo permanezcamos puros ante nosotros mismos y dignos ante toda esta belleza. Porque ¿acaso esa maravilla existe realmente? ¿No será nuestra personalidad quien la colorea de formas y tintes divinos?”⁴⁴, recita el pintor...

Fig.32-Emilio Boggio,
Autorretrato, s/f.

⁴⁴Pineda, Rafael. *Diario inédito del pintor Emilio Boggio*. Citado por: Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.78.

b. El eco de Boggio en el paisaje venezolano

Fernando Paz Castillo, en el prólogo del libro *La pintura en Venezuela*, de Enrique Planchart, refiere que existen dos años cruciales para la pintura nacional que resumen su curso en la historia; estos son: 1855, cuando Martín Tovar y Tovar regresa tras haber culminado sus estudios en Europa, y 1912, cuando el “Círculo de Bellas Artes” germina las primeras flores de nuestra tradición paisajística. Una tradición que comenzará por la iniciativa de un grupo de jóvenes, ávidos de belleza, que reaccionan en contra de un precario sistema académico de las artes en el país, creando una suerte de fraternidad que pese al ímpetu rebelde respeta las normas clásicas, a la par que desarrolla la crítica de arte, aún inexistente en aquella Venezuela pacata que apenas había dejado atrás la marcha y los estallidos de independencia.

Adicionalmente, Paz Castillo indica que sus integrantes “no tenían más que ideales y pobreza honesta; pero a pesar de ello ambicionaban un arte puro, serio, profesional, fruto de la meditación paciente, del estudio laborioso y de la más estricta honradez en los procedimientos”⁴⁵. Características que dejan siempre al descubierto en las pocas ocasiones que mostraron sus obras o se pronunciaron ante el embrionario público de principios de siglo, como cuando celebraron la primera Exposición –de éxito modesto- que no tuvo oportunidad de repetirse con la misma acogida; ya que “la vida del Círculo comenzó hacia adentro, replegada en sí misma, circunscrita al trabajo diario y a la diaria preocupación por ampliar el radio de la propia cultura. Como una isla de silencio en medio de la apatía de la ciudad olvidadiza en arte”⁴⁶, recludos como estaban en un teatro de escasas dimensiones y lujos cedido por Eduardo Calcaño (1831-1904).

Mas, en lugar de perder su rebeldía, el Círculo conservó su espíritu revolucionario, concentrándose en mayor grado en abandonar lo que hasta ese momento había, y no tanto en la esperanza de lo que pudieran concretar juntos; ignorando incluso el hecho mismo que se gestaba en aquellas reuniones. Tal como se había producido en la burbuja artística del París de la segunda mitad del diecinueve, en la que asociaciones libres o independientes de pintores habían decidido suprimir la imposición del canon académico, creando nuevos salones para exhibir sus obras y suplantando un modo de enseñanza ya obsoleto, por métodos menos convencionales que les eran ofrecidos de

⁴⁵Fernando Paz Castillo, 1956; en: Planchart, Enrique. *La pintura en Venezuela*, p. IX.

⁴⁶*Ibidem*, p. X.

una forma espontánea, en plena contemplación al aire libre. Método clave de los impresionistas, en quienes parecen apoyarse los primeros paisajistas de nuestro país, extrayendo de estos incluso su amor por la representación del modelo natural.

Así, en seis años fecundos de silenciosa labor, se había creado un grupo, “no propiamente una escuela, sino más bien una tendencia, una actitud o actividad intelectual; un afán, algo vago todavía, pero que auguraba ya el comienzo de una nueva era”⁴⁷, pues con el paisaje, nuestros artistas habían dominado no solo la amplitud de sus variedades, sino también el descubrimiento del “color del color que tenían delante de los ojos”⁴⁸, alejándose de toda convención, prejuicio y disciplina del pasado naturalista, que el juicio crítico les permitía. Entendiendo ello como parte de un proceso que atañe directamente a la contemplación que opera en ese estado de gracia de la fantasía, o síntesis sensitiva del acto mismo de mirar que acuña el estudio del paisaje a pleno aire.

Por su parte, Juan Calzadilla afirma en un texto sobre Boggio perteneciente a una compilación de *Pintores venezolanos*, que no sería exagerado describir la influencia del pintor como la más importante para los artistas nacionales de la época, siendo su llegada un crisol de noticias y conocimientos sobre lo que sucedía en materia plástica e intelectual en Europa, dado el aislamiento al que estaba aún sometido el país; además de la crisis que atravesaba la Academia de Bellas Artes y la enseñanza artística en general. Por lo cual puede calificarse la presencia de Boggio como un elemento catalizador, en la pintura de esos jóvenes artistas que cansados de un sistema académico ya obsoleto, habían decidido formar un grupo que fuera más acorde con las ideas de avanzada de su tiempo. Ideas que intuían a pesar de su desconocimiento, y que vendrían a ser aclaradas por un pintor consagrado y con un estilo propio, que había recorrido muchos caminos para llegar a la actual madurez. Estando Boggio dispuesto a compartir, con la mayor modestia y una gran apertura, el quehacer artístico y las vías de los múltiples ensayos que el eco juvenil instaba a investigar en el paisaje al aire libre.

Si bien los más reconocidos pintores venezolanos del XIX, contemporáneos de Boggio, y que tuvieron además contacto con el maestro durante su estancia en París: Cristóbal Rojas y Arturo Michelena; por más de haber incursionado en diversos territorios estilísticos del género plástico, no se arriesgaron –quizás por razones políticas

⁴⁷Fernando Paz Castillo, 1956, en: Planchart, Enrique. *Ob. Cit.*, p. XII-XIII.

⁴⁸*Ibídem*, p. XIII.

o dogmáticas, siendo ambos becados por Papá Estado- a dar un paso más allá que consolidara el eclecticismo reinante en sus facciones académicas; estos artistas confirieron a la pintura venezolana una quietud poco presta a la aventura en la incursión de las vanguardias, habiéndolas apreciado durante sus tiempos de estudio en la capital decimonónica de las artes. Nos atreveríamos a decir que quizás habrían sido capaces de dar el salto, pero la muerte les sorprendió a ambos antes de que vivieran la madurez.

De esta manera, la tarea que los eximios pintores Rojas y Michelena habían dejado en la bancarrota de estilo, sin lanzarse a volar por las vanguardias a pesar de haber intimado con ellas; parece encontrar por fin la tónica de una nota que se mantuvo demasiado tiempo en el calderón del lienzo. Y esta resolución armónica viene dada por la llegada, entre otros, de Boggio; quien insta al grupo de



Fig.33-Cristóbal Rojas, *Dante y Beatriz a orillas del Leteo*, 1890.

jóvenes pintores a estudiar la naturaleza con sus propios ojos, sustituyendo el “tema” por el “motivo” y escrutando con visión de pintor aquel prodigio del paisaje nuestro. Por tales motivos, cabe reconocer que “fue el único de sus contemporáneos venezolanos que tuvo la audacia de romper los viejos moldes; y es allí donde comienza su genialidad. Nadie puede negar el dominio de esa técnica (...) (ni las) piezas de bien lograda belleza”⁴⁹.

Y a la par, “Boggio les daba otra lección: la de su ascetismo artístico, la de sacrificar los triunfos y concesiones acomodaticias por esa agónica veracidad interior con que el artista se examina a sí mismo”. Porque volver a la naturaleza sencilla, es para el artista un deleite, “en un momento en que el mayor peligro del arte era la neurótica artificialidad; la falsa mitología literaria y bizarría extraplástica” en la que el mismo Boggio pudo haber caído tantas veces, de no haber sido por su honestidad como pintor y su determinación de reflexionar sobre sí y sobre su arte. Así, “como en su maestro Monet, como en el heroico Pissarro, la originalidad plástica no se busca en Boggio en el tema

⁴⁹Mayz Lyon, J.J. *Palabras sobre artistas*, p.58.

adornado, sino en la más directa sencillez; en el maravilloso misterio que ofrecen, también, las cosas comunes”⁵⁰. Tal como aprendieron de él los venezolanos.



Fig.34-Manuel Cabré, *Amanecer*, ca. 1919.

Asimismo, su llegada trajo un hálito vigoroso que iba más allá de las recomendaciones y enseñanzas, porque el maestro no solo cautivó a esos jóvenes con su colorido, sino que también les enseñó a confiar en sí mismos, brindándoles la que fuera quizás la más importante de sus lecciones; envueltos como estaban en un panorama de incomprensión general, que la propia inseguridad en su pintura profesaba ante un público descreído y una sociedad indiferente a los rumbos que tomaba la cultura del mundo. De ahí que, la exposición de Boggio fue símbolo de inspiración y aliciente espiritual para un tumulto de artistas que a partir de esa experiencia, se aprestaron a reaccionar al desdén de un público que reconocería luego sus logros y atrevimiento.

Pero así como a este le complacía compartir sus experiencias y forzoso aprendizaje, le disgustaba tremendamente la crítica vacía de todo rigor, frente a su obra. Ya que algunos personajes de renombre, eufóricos de placer, veían en *Labor* (una de sus obras tempranas), lo que no veían en otras de mejor confección y estilo más logrado; ignorando lo que Boggio había alcanzado en el terreno de la pintura independiente y de corte vanguardista. Citamos su queja ante la inútil alabanza:

Si me hubiera aplicado al mismo estilo sin buscar nada más y con la misma técnica, a producir lo mismo, entonces hubiera tenido que ir otra vez a la fuente de tradición servil de los maestros. Así, muy fácil, yo hubiera recorrido el camino que lleva al éxito. Pero yo quiero beber en mi propio vaso –como dijo Alfred Musset-, y sólo yo sé la lucha que me ha hecho combatir contra la influencia del venerado maestro Jean Paul Laurens. (...) Sólo yo sé lo que me ha costado mantener mi fé y esperanza para librarme de la educación y de los ejemplos tan fuertes que encontré en todas partes. La victoria sobre sí mismo y sobre las tentaciones las he visto plasmadas en *Fin de la jornada*, que en la sala se opone a *Labor*. Y si verdaderamente me he equivocado entonces debo yo botar mis pinceles para siempre.⁵¹

⁵⁰Picón Salas, Mariano. *Ob. Cit.*, p.105.

⁵¹Pineda, Rafael. *El diario inédito del pintor Emilio Boggio en Caracas*. Citado por: VV.AA. *Arte de Venezuela*, p.98.

Boggio entendía que Caracas era todavía muy provinciana para percibir lo innovador de su lenguaje plástico, y por ello, aunque sufría en silencio los deleites neófitos de la crítica -a la que en Francia había aprendido a estas alturas a eludir-, a los pintores y público en general les dedica en el Catálogo las siguientes palabras: “Por el esfuerzo de voluntad que el hábito reclama, por el carácter de lo que deseo expresar en mi pintura y los méritos que en ella me he propuesto, por el sentido que le doy y la ofrenda que brindo al exhibirla, mi exposición no significa una teoría, significa una acción”⁵². A lo que agrega su ferviente deseo de inspirar a esos jóvenes pintores en su producción, pues de lo contrario sentiría haber pasado en vano por la capital. Estando su corazón y su espíritu divididos por completo entre Francia y Venezuela, se confiesa hombre y servidor de las dos patrias por igual.

A su vez, el crítico Enrique Planchart, a quien Boggio estimaba por su talento y apreciaciones, aseguraba que no debía calificársele como un pintor impresionista, sino más bien como un neo-impresionista; a lo que acertadamente agrega que su exposición funge como pieza clave de la pintura venezolana. Y con respecto a sus transparencias, afirma que “eso es lo que

los pintores llaman atmósfera y que no es sino hacer sensible a la vista, en el lienzo, el aire que envuelve las cosas, que está delante de ellas”⁵³. Pero la impresión que Boggio dejó a su paso no solo reluce en las voces y testimonios que dejaron por escrito quienes tuvieron la dicha de conocerlo en aquel viaje, sino en los cuadros de artistas

nacionales que influenciados por este, dejaron sentir su huella en los años venideros, como aquellos paisajistas del famoso Círculo de Bellas Artes en el que se cuentan

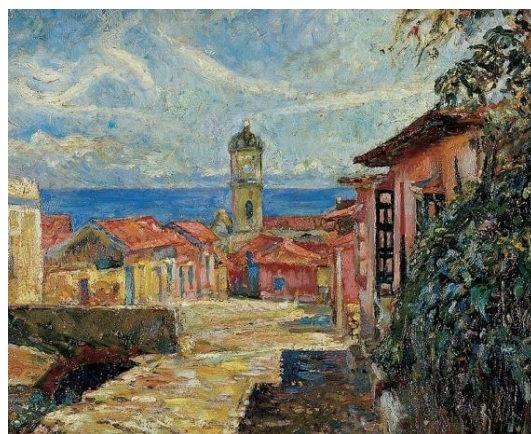


Fig.35-Antonio Edmundo Monsanto, *Iglesia del Carmen*, 1920.



Fig.36-Armando Reverón, *La cueva*, 1920.

⁵²Pineda, Rafael. *Diario inédito del pintor Emilio Boggio*. Citado por: Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.100.

⁵³Planchart, Enrique. *La pintura en Venezuela*, p.167.

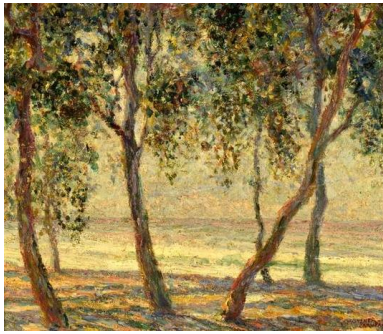


Fig.37-Samys Mützner,
Carúpano, 1918.

Manuel Cabré, Luis Alfredo López Méndez, Rafael Monasterios, Federico Brandt, Marcos Castillo -entre otros-, y Armando Reverón en su período azul; también influidos por la visita previa del rumano Samys Mützner y el ruso Nicolás Ferdinandov, de quienes absorbieron igualmente información sobre el color y las formas modernas.

“Por encima de todo, Boggio queda renuente a una escuela, a principios fijos, a una fórmula. Si parte del impresionismo, es sólo para tomar impulso y quedar libre luego”⁵⁴, porque en su obra “intentará las más diversas formas y lenguajes en su demonismo expresivo”⁵⁵, que por la sensibilidad logra captar “muchas de las mejores ideas de casi todos los movimientos pictóricos que, en la segunda mitad del siglo pasado y en los primeros años del presente, immortalizaron el arte.”⁵⁶ Así, “en la historia de nuestra pintura y aun en el acontecer pictórico de la humanidad, fue un insigne maestro y precursor destacado y genial en la humilde y silenciosa quietud de su modestia”⁵⁷.

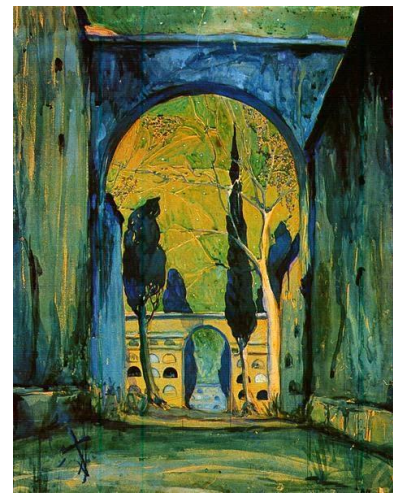


Fig.38-Nicolas Ferdinandov,
Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios, 1919.

⁵⁴Calzadilla, Juan. “Emilio Boggio”, en: VV.AA. *Pintores venezolanos. Tomo I*, p. 124.

⁵⁵Picón Salas, Mariano. *Ob. Cit.*, p.99.

⁵⁶Mayz Lyon, J.J. *Palabras sobre artistas*, p.49.

⁵⁷*Ibídem*, p.65.

Cap. II. El color y la ensoñación

1. Esbozos del fenómeno Color

a. La génesis del color en las teorías modernas y contemporáneas

“El color es como algo *natural* que *existe* y no nos inquieta ni nos hace plantearnos dudas o preguntas sobre su naturaleza”

Carlos Cruz-Diez

“Todo, incluso el color, no puede ser más que el producto de un acto de creación”

Henri Matisse

El color no existe. Se da. El color no es. Aparece. El color no se mantiene. Cambia cada momento en cada mirada. Corresponde en el organismo a una *sensación* cerebral que traduce el ojo cuando es penetrado por la luz. Y si ver “va asociado a la fantasía, a la imaginación”⁵⁸, se deriva pues que la apreciación del “color engaña continuamente (...) (y que) un mismo color evoca innumerables lecturas”⁵⁹. Su voluntad es la voluntad de la luz. Existe por la luz. Es por la luz. Y su presencia se debe a ella, soplo cálido que lo anima, aliento divino del día. Influjo lumínico que a pesar de su presencia evidente en el plano real, pertenece a la ilusión. Una experiencia subjetiva que depende de la relación entre luz, objeto y observador; en cuyo registro también alberga factores fisiológicos y psíquicos que hacen del color un fenómeno vasto, complejo y relativo, que escapa a la definición y responde en su belleza al misterio.

Entendiendo el color como algo fugaz y fluctuante, cuyo carácter esquivo nace “tanto de la complejidad de los fenómenos que nuestro mecanismo sensorial traduce como color, como de la flexibilidad, relatividad y variabilidad del mismo sistema perceptivo al intentar hacerse una idea estable del color en un contexto dado”⁶⁰; observamos que ese rasgo esquivo que lo define, se vuelve cada vez más dócil a las interpretaciones racionales que le someten muchos autores en el acontecer histórico, codificando sus causas y efectos a paso de tortuga, hasta que la Ilustración patentara la convicción de que los fenómenos eran controlables y cuantificables por la razón. Idea que, aunada a la continuidad de una tradición sostenida desde la Antigüedad, hiciera

⁵⁸ Albers, Josef. *La interacción del color*, p.14.

⁵⁹ *Ibidem*, p.13.

⁶⁰ Kemp, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, p.279.

posible un esclarecimiento de sus tres dimensiones en torno a las del espacio euclidiano que le eran análogas: el color propiamente, la luminosidad y la saturación.

Tres dimensiones que perfilan lo que había sido hasta el momento meras hipótesis, en una teoría del color que se consolidaba durante aquel afán enciclopedista extendiendo sus brazos por todo el siglo XIX. En cuyos análisis, se añadían los aportes de los pintores que versaban -desde el siglo XVII-, sobre los tres primarios en que se fundaba su práctica artística. Por medio de los cuales se obtenían, a su vez, los colores secundarios o derivados, a partir de las mezclas simples que proporcionaban los primitivos amarillo, rojo y azul en la paleta. Método que engendró las famosas ruedas de color que se difunden en la Europa decimonónica con voceros como Runge en Alemania, Turner en Gran Bretaña y Delacroix en Francia; sobre el que ahondaremos a medida que avanza nuestra investigación.

De esta manera, el oficio sistemático que desarrollan los pintores preocupados por el color, ve su contraparte en los postulados de Isaac Newton (1643-1727), que se asientan sobre los siete colores del prisma con luz blanca –amarillo, naranja, rojo, verde, azul, índigo y violeta-, que contrastan con la síntesis tripartita obtenida en el arte. Disciplina que comienza a abrir sus caminos en torno a la ambición de incorporar los colores espectrales a su mesurada paleta académica, resumiendo con ello el esfuerzo consciente de científicos y artistas, en dos campos por excelencia antagónicos que inician a partir de allí una labor unísona.

Pues si bien el color se estudia desde la Antigüedad, no podemos referirnos a su autonomía sino mucho tiempo después, ya que la línea histórica que sostienen Aristóteles, Brunelleschi, Tiziano, Rubens, André Félibien, Roger de Piles, y otros pensadores y artistas de su talla que se pronuncian a favor del color en diversas épocas, no otorgará al fenómeno su verdadera importancia hasta la entrada en el campo de batalla, de Newton. Quien por fin demarca los límites del color hacia un camino más lleno de éxitos que de fracasos, al proclamar en 1672 ante la Royal Society que:

Al diferir los rayos de luz según su grado de refrangibilidad, difieren también en su disposición a exhibir este o aquel color. Los colores no son modificaciones de la luz, derivadas de refracciones, o reflejo de los cuerpos naturales (como se suele creer), sino propiedades originales e innatas, que en los diversos rayos son diversas.⁶¹

⁶¹Arnheim, Rodulf. *Arte y percepción visual*, p.339.

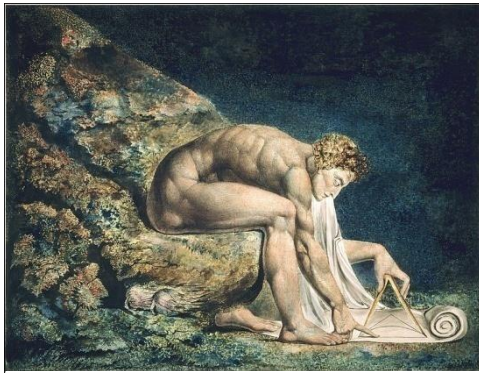


Fig.39-William Blake, *Newton*, 1795.

Teniendo que, si es cierto que hasta 1700 los coloristas habían conquistado la teoría de los primarios y sus complementarios directos, así como la definición de valores pertinente al claroscuro, la descripción de la mezcla óptica aplicando los tonos puros por separado, la conciencia del contraste que permitía efectos más intensos, y algunas suposiciones del significado emocional de los colores y su aparente analogía con la música; el color no había ganado el terreno que merecía, y sus estudiosos no habían llegado a comprender la verdadera importancia de su empleo, ni la acción real de los pigmentos, ni su intrincada relación con la luz, como sentó Newton en el estatuto que hizo viable a los pintores un rumbo grande y nuevo sustraído de la física.

Conforme a ello, lo que hasta ahora habían sido sólo tanteos en una poderosa alquimia, se convierte en un hecho medible, cuantificable, observable. Un hecho que a pesar de la poesía implícita, daba cuenta de un mundo que cabía –a duras penas, pero cabía- en el puño de la razón. Aun cuando el fenómeno del color es demasiado amplio y relativo para su completa aprehensión, pudo obtener de la mano de la ciencia, aquel rastro de veracidad que le otorgaría más tarde posibilidades infinitas de relación. Pues el color, desde el momento en que la óptica había decidido por fin elevarse con Newton, y el prisma triangular con el que éste había comenzado a experimentar desde 1666 (una fecha casualmente esotérica), había tomado las riendas de su caballo, que por tanto tiempo marchó a merced del dibujo; siendo ahora una prueba fidedigna, que su linaje provenía del noble prodigio de la luz.

Así, con una madre tan vasta y bien considerada, el color dejó de ser un simple bastardo para empezar a andar con soltura y lucidez. Y las ciencias y las artes nutrieron sus tierras áridas de insólitos experimentos y bellos ejemplos pictóricos, que dieron como resultado nuevas vías de comprensión en torno a un fenómeno que tenía, y tendrá siempre, muchas aristas por explorar. Porque, lo que antes de Newton había sido considerado un producto de la modificación simple de la luz, después de él aparecía como una extensión del fenómeno lumínico, en el que la división de las partes constituyentes de la luz blanca hacían nacer al color; a partir de la refracción de los diversos rayos luminosos que difieren también en los infinitos grados de esa refracción.

Pero, la visión de Newton sobre la luz diurna que albergaba los colores del arco iris, encontró luego adversarios como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), dado que la evidencia visual demostraba una experiencia distinta. Así, el escritor romántico, en una crítica fiera hacia el científico, aboga por el testimonio que comprueban sus sentidos en base a la pureza de la luz solar. Sustituyendo las ideas de Newton en una excéntrica versión de renovación aristotélica que, como él mismo reconoce, se opone completamente al análisis científico que imperaba en su época. En cuya defensa retoma la idea de los colores como producto de la interacción entre la luz y la oscuridad, ya que son los “hechos y aflicciones de la luz” quienes comportan al color; entendiendo por aflicción los residuos de la luz virginal cuando es “sometida a la acción de medios algo opacos y nebulosos y a la absorción parcial por las superficies reflectantes”⁶². Cuestión que resulta interesante al apreciar que, efectivamente, la luz sufre los embates de su recorrido a través de impedimentos materiales que bifurcan, rebotan y cambian constantemente su naturaleza.

Porque además de célebre escritor, cabe acotar que Goethe se declara antinewtoniano acérrimo, y a su manera pudo expresar los errores que cometió en su teoría el matemático. Portador como era, de una extrema sensibilidad, y una doble libido intelectual y pasional que miraba a la naturaleza con ojos de artista y de científico a la par, alterna en sus escritos el mundo mágico del poeta y el mundo lógico del pensador. Tal

como expresara Fausto -el protagonista de una de sus famosas obras-, Goethe ve “con ojo sintiente”⁶³, y era tan fuerte la curiosidad del autor hacia los fenómenos de la luz y los colores, que dedicó toda su vida a estudiarlos. De ahí que, encerrado en un cuarto oscuro practicara infinitos ensayos con prismas y lentes; juegos de física que le serían útiles para apoyar su *Esbozo de una teoría de los colores* (*Entwurf einer Farbenlehre*), que tardó diez años en escribir (1810-1820) y una vida entera en pensar.



Fig.40-Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campiña romana*, 1786.

⁶²Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.339.

⁶³Goethe, Johann Wolfgang. “Elegías Romanas V”, en: *47 poemas*, p.36.

Así, lo que había titulado en un principio como *Contribuciones a la Óptica*, pasó de ser un pasatiempo a una obsesión que le llevaría a construir una obra más extensa, dividida en dos actos: “Didáctica”, en el que desarrolla las premisas de sus experiencias

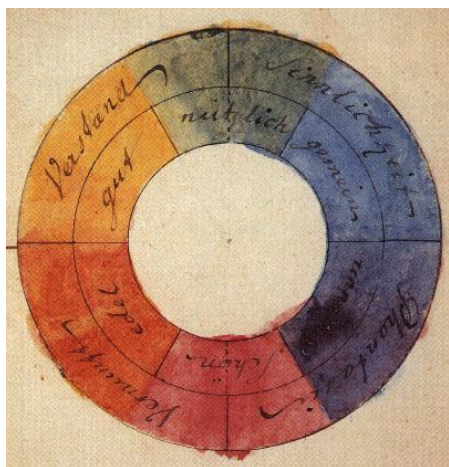


Fig.41-Johann Wolfgang von Goethe, Rueda del color de la *Farbenlehre*, 1809.

prácticas, y “Polémica”, en el que señala minuciosamente los pasajes de la teoría newtoniana que considera blasfemias. Empero, no por ello merece menos atención en la posteridad su teoría, puesto que aun cuando es sabida su posición -más literaria que otra cosa-, el estudio descrito en la *Farbenlehre* va más allá de lo que muchos apostarían como verídico en un temple romántico, teniendo aportes innegables que engendrarían posturas más certeras en la síntesis francesa del siglo entrante.

Sin embargo, fue directamente en Arthur Schopenhauer (1788-1860) que la teoría de Goethe encontró su eco más palpable. Pues muchos consideraban una locura de parte del poeta, contradecir al genio que había domado en sus cálculos la ley de gravitación universal, ofreciendo también a la óptica un aporte invaluable que cambió el curso de la historia del color. De tal forma que, lo que había sido por muchos siglos un campo yermo, comienza a germinar flores de diversos aromas en la ciencia, el arte y la filosofía. Así, Schopenhauer, como heredero de esta última, manifiesta la emoción inducida por los encuentros y la correspondencia que mantuvo con Goethe, zanjando la brecha que habían dejado los dos anteriores en el papel primordial que juega la retina en la creación de la experiencia cromática. Sin la cual la objetividad física del fenómeno es intraducible, siendo este un abanderado pleno de la subjetividad que el filósofo proclama como propia a su estudio, a pesar de ofrecer categorías racionales de proporción, que gravitan en torno a las cualidades de la función retiniana de la que surge la necesidad del par complementario.

Por ende, en vista de los significativos aportes antes descritos, el investigador contemporáneo Rudolf Arnheim (1904-2007), propone como pioneros de la teoría del color a Newton, Goethe y Schopenhauer; dado que dividido de esta manera, se puede llegar a comprender el alcance del fenómeno cromático a grandes rasgos. Si bien encontramos en suma que: Newton, valiéndose de las propiedades de los diferentes

rayos luminosos, describió los colores como producto de los componentes de la luz; Goethe, por su parte, reconoció la influencia de los medios y superficies materiales que, en su recorrido, atraviesa la luz desde su fuente hasta los ojos del espectador; y Schopenhauer fue un poco más allá, al vaticinar por mera intuición, la función de las respuestas retinianas que develan durante el proceso los fotorreceptores de los ojos.

De esta manera, habiendo sentado las bases informes del color, el fervor cromático que desemboca en la Francia del XIX modela sus bases en las teorías de Michel Eugène Chevreul (1786-1889) y Eugène Delacroix (1798-1863), un químico y un pintor que compartían, no una disciplina, sino el amor y la curiosidad real por los pigmentos y su capacidad matérica. Pues bien, si la ley de Chevreul (*De la Loi du contraste simultané des couleurs*, 1839) no fue concebida como una ciencia del origen de los colores, indujo a sus lectores a conocer los preceptos básicos de las teorías precedentes (entre las que se contaba la *Óptica* de Newton de 1704), con el fin de establecer una sistemática observación de los efectos del color yuxtapuesto en varias circunstancias, que demostraban condiciones diversas en la armonía del contraste y la analogía, provechosas para la pintura. Práctica que pretendía mejorar en la comprensión del color por el artista, sin ofrecerle fórmulas absolutas en el arte de la composición.

En efecto, así como Chevreul había dado con el clavo en la ley del contraste, de la misma manera Delacroix, a través de su intuitivo genio, había alcanzado elementos que describían el mismo proceso en sus telas, a través de una práctica consciente -y por demás estética- que hacía interpretando las lecciones visuales de los coloristas anteriores a él, a quienes admiraba. De esta forma, “la sutil relación en su hacer entre verdad visual, efecto pictórico, ejecución comunicativa y color expresivo impidieron la adhesión inflexible a la regla absoluta”⁶⁴, siendo su postura más que anticientífica, una cuestión de actitud espiritual que respondía al temperamento de su época, aunado a una aguda inteligencia por satisfacer, y a un gusto



Fig.42-Eugène Delacroix,
Mujeres de Argel, 1834.

⁶⁴Kemp, Martin. *Ob. Cit.*, p.330.

altamente cultivado que daba a sus inquietudes un ánimo intelectual solo comparable en los teóricos de mayor renombre.

Siguiendo este orden de ideas, con este bagaje sobre sus espaldas continuaba la segunda mitad del XIX un ritmo nunca antes visto en el estudio y el uso del color. A veces riguroso, otras de una simplicidad pasmosa, pero siempre a tono con los descubrimientos de su tiempo. No en vano la difusión de los avances científicos fue profusa en los predios del arte; de modo tal que la proliferación de manuales técnicos, tratados y estudios que versaban sobre los secretos del color eran hartos conocidos, e incluso, en la mayoría de los casos, aplicados. Tal como épocas anteriores se abstraían en la fe de un Dios, o un dogma cualquiera, la nueva creencia libertaria dictaba al color la aprobación necesaria para que su desarrollo estallara con el impresionismo y los movimientos de vanguardia que le sucedieron, con un sincrético brío espectral que se mantuvo en pie por gran parte del XX.

Debemos destacar entonces que, las teorías científicas comenzaron a andar al unísono en la segunda mitad de siglo XIX con respecto a las nociones generales del color, pues antes de esa etapa los mecanismos fisiológicos y perceptivos no habían sido realmente significativos fuera del área estricta de la ciencia. Teniendo la filosofía por otro lado, más interés en la psicología de la percepción –heredada de Kant–, que hacen eco en Richter o en Humbert de Supervill; hasta que un poco más tarde las teorías de la visión levantan vuelo con voceros como Schopenhauer, Helmholtz o Thomas Young, que preponderan la fisiología de la retina en defensa de otras disciplinas acordes con la



Fig.43-Ilustración de Isaac Newton y la descomposición de la luz.

óptica, y el efecto que la vibración de la luz excita en los organismos receptores del ojo. Sea un capricho histórico o no, lo cierto es que las artes y las ciencias se unieron por vez primera en una comunión que les brindó el color para reconstruir la verdad de las apariencias. Diálogo rico que refiere a la búsqueda permanente del hombre por la percepción total del mundo.

Asimismo, debemos recordar que además de la *Óptica* de Newton, el *Esbozo de la Teoría de los colores* de Goethe, el tratado *Sobre la visión y los colores* de

Schopenhauer, y *La ley del contraste simultáneo de los colores* de Chevreul, se publican en Europa otros estudios que llegan a los oídos de los pintores, tales como: el *Manual de óptica fisiológica* de Hermann von Helmholtz, que data de 1854; la *Gramática de las Artes del Dibujo* de Charles Blanc, de 1867; y la del norteamericano Ogden Nicholas Rood, *Teoría científica de los colores* (1881), dirigida según declara el autor “para los pintores y las personas de sociedad”; entre otros; siendo estos estudios pilares fundamentales en el desarrollo de las formas pictóricas que nacieron a partir del impresionismo. Dado que dichas teorías estaban en boga para finales de siglo, y los artistas se vieron atraídos por los aportes científicos que servían al desarrollo de un arte nuevo. Así, en vista de la difusión masiva que obtuvo el color y la óptica en general, como parte de los fenómenos cognoscibles de la era moderna; los artistas dedujeron ciertos principios que le fueron útiles para la creación de una técnica que, por vez primera, daba más peso al color que al dibujo:

Comprobaron que cada cuerpo reflejaba una luz colorida, la cual se cruzaba y mezclaba con las luces reflejadas por otros cuerpos, de tal modo que el tono local (el color absoluto de los objetos visibles) se veía constantemente modificado por lo circundante. Advirtieron que la atmósfera era como un velo de color que, a su vez, alteraba la coloración de los objetos sumidos en ella; que el contraste entre la sombra máxima y la luz más viva no era tan fuerte como lo habían pintado los antiguos (...); que las sombras propias o proyectadas no eran neutras, sino coloreadas, y que la luz solar misma, según las horas del día, cambiaba apreciablemente de color. Vieron, en suma, que el color reinaba por doquier.⁶⁵

De forma tal que los cuadros de los neoimpresionistas, en la aplicación de una cuidadosa técnica, garantizan con más efectividad que sus predecesores, la integridad de los valores plásticos que componen la tríada moderna de luz, color y armonía. Razón por la cual podemos decir, que este movimiento es la extensión lógica del impresionismo que fusiona sus aportes con los obtenidos antes por el ímpetu riguroso de Delacroix. Nutriéndose también de otros sucesos que refrescaron la visión del XIX en torno al fenómeno cromático, tales como la tradición oriental que llega a manos de los europeos, y las múltiples investigaciones que iluminaron los pasillos del arte con la llama científicista.

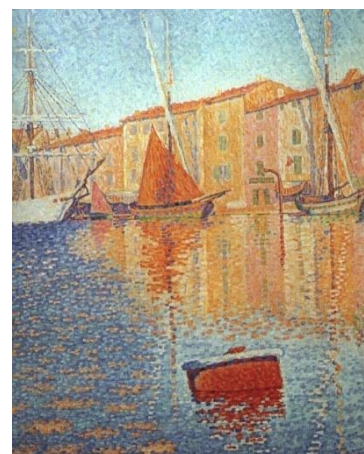


Fig.44-Paul Signac,
La boya roja, 1895.

⁶⁵Payró, Julio E. *El Impresionismo en la pintura*, p.49.

Adicionalmente, y como muestra de ello, cabe resaltar las relaciones que establecen los teóricos para proporcionar la identificación objetiva de los colores y la armonía que reflejan en su combinación, que varía desde la antigüedad con el sistema lineal propuesto por Aristóteles -cuyo carácter bidimensional se extendió por casi dos mil años-, hasta que a principios del siglo XVIII se crea a partir del círculo cromático de Newton, y más tarde el de Goethe, los modelos tridimensionales que hoy en día abundan; de acuerdo a la observación de los atributos del color que constan de matiz, luminosidad y saturación (aspectos que explicaremos mejor en el próximo apartado).

Por consiguiente, la rueda del color que hemos visto circular en múltiples formatos por doquier, cuenta con una línea histórica que pasa por la pirámide cromática de J. H. Lambert en 1772, el modelo esférico del pintor Philipp Otto Runge en 1810, el globo de Michel Eugène Chevreul en 1861, el cubo de Charpentier en 1885, la esfera del psicólogo Wilhelm Wundt y su tipo de doble cono perfeccionado luego por Wilhelm

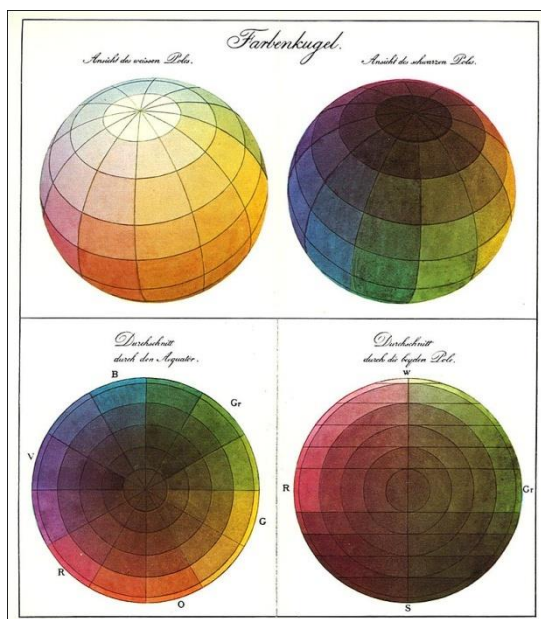


Fig.45-Philipp Otto Runge, *Farbenkugel*
(La esfera de los colores), 1810.

Ostwald en 1916, el árbol cromático del pintor Albert Munsell en 1915, y el diseño global o *Canon de la Totalidad Cromática* realizado por Paul Klee para la Bauhaus. Entre tantos otros de complejidad variable que desarrollan un gran número de artistas, científicos, filósofos y pensadores en general; basados en los mismos principios que desglosan con orden sobre ejes verticales, horizontales y diagonales, según las escalas de valores propuestas que indican la gradación paulatina de luces y tonos en cada caso.

Porque no es sino hasta el siglo XIX cuando por fin el color consigue, al igual que las formas artísticas, su independencia. Tras una larga querella con el dibujo que contaba con la línea como su mejor discípulo, conquista en el espíritu romántico un papel premonitorio de lo que sería su rol como protagonista a partir del Impresionismo, extendiendo su soplo colorido a las primeras vanguardias que se derivan de este. Esfera cromática que ve sus impulsos en los terrenos de la ciencia que el arte adopta, siendo la Física la disciplina que aporta la piedra angular de esta materia, en el desarrollo de la

óptica empleada por los artistas. Estando estos además, imbuidos de todo el clima positivista que veía en la teoría de Comte, en la *gestalt*, y otras disciplinas emergentes, la comprobación efectiva de los fenómenos de percepción. Así, en el transcurso de una era que proclamaba los vótores de la Revolución de 1789, se conjugan pues los diversos ámbitos que versan sobre el color, para anclar su poderío en lo visual trasladando el famoso grito “igualdad, libertad, fraternidad” también en el terreno de las artes.

A su vez, el color ocupaba por otra parte, el centro de una crítica moral que se enraizaba en la famosa pugna dialéctica entre dibujo y color. Lucha sostenida con ahínco desde la centuria de 1600, que cuenta con la participación férrea de los más devotos de la Academia. Siendo atribuidos caracteres de lo masculino al dibujo y de lo femenino al color, como índices peyorativos para el segundo; que dan cuenta de una jerarquía formal en torno a los elementos de la pintura y denotan, paralelamente, la dura estratificación que se vive en aquel entonces a nivel social. Una denigrante jerarquía de género donde se enmarca luego la sociedad decimonónica, y en la que sólo era posible para los hombres participar activamente del arte; estando el dibujo como consecuencia de ello, relacionado a los términos de linealidad y razón, mientras que el color era asociado “a lo contingente, a los cambios en la apariencia de la superficie”⁶⁶, que reflejaba la estrechez racional de lo femenino en una esfera donde primaba la emoción.

Oponiéndose pues, al pensamiento que algunos ilustrados como Denis Diderot (1713-1784) tenía frente a la importancia del color, la opinión general describía a este como tentación de lo femenino y al dibujo como virtud de lo masculino. Idea que dilata la disertación de personajes como Charles Blanc. En cuyo libro de 1867, *Grammaire historique des arts du dessin* (*Gramática histórica de las artes del dibujo*), observamos:

La unión de diseño y color es tan necesaria para engendrar pintura como la unión de hombre y mujer para engendrar humanidad, pero el diseño debe mantener su hegemonía sobre el color. De otro modo, la pintura correrá a su ruina: caerá por el color como la humanidad cayó por Eva⁶⁷.

De ahí que, interpretando el color un rol femenino en el arte, cumple “el papel del sentimiento y está sometido al dibujo. Como sentimiento, debería estar sometido a la razón, para añadir expresión, gracia y encanto”. De la misma manera que debe

⁶⁶Tamar Garb. “Género y representación”, en: VV.AA. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, p.289.

⁶⁷Charles Blanc, *Gramática histórica de las artes del dibujo*. Citado por: Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.338.

permanecer sujeto a la línea, sin la cual perdería por completo el control, ante “los posibles ataques o elementos desestabilizadores”⁶⁸ que acarrea la privación del intelecto. Cualidad moral que sólo atañe al prejuicio de una sociedad poco instruida en el quehacer pictórico, que no hace más que acatar, en su sano juicio, las desviaciones de un gusto oficial que poco a poco se verá eclipsado por las nuevas corrientes de auge cromático, que beberán por vía directa de las indiscutibles fuentes de la ciencia.

¿Dónde se encuentra lo real y cómo hacerlo visible en la obra? Esa es la verdadera interrogante que intentan responder los impresionistas con su pintura, en la cual sustituyen la connotación místico-religiosa-simbólica heredada de la tradición romántica, por una visión positivista-socialista-científica que se pliega a la observación directa de la naturaleza. Visión en la cual se deja a un lado la atadura de criterios absolutos (lo bello, lo verdadero, etc.), en aras de relativizar la relación entre el ojo que mira y su objeto, el mundo. Hasta que generaciones posteriores trascendieran incluso el carácter de esa relación, plasmando un equivalente pictórico de lo real como consonancia de su mundo interior. Así, lo que Georges Seurat y Paul Signac intentan sobrepasar es la postura que sistematiza la inmediatez de la tela impresionista, profundizando en el hecho mismo del color a nivel técnico, en un manejo arbitrario del mismo que casi excluye la emoción y lo meramente visual. De lo que podría deducirse una nueva “voluntad de realismo” que demarca a la pintura moderna.

Si bien el color para Delacroix carga de sentido a la forma y la completa al expresar su emoción, a partir de él, de los impresionistas, de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, de Seurat, de Signac, de Emilio Boggio, y tantos otros increíbles coloristas, asistimos a lo que Matisse llama la “rehabilitación de la función del color, la restitución de su poder emotivo”⁶⁹, que realza con su uso la capacidad expresiva de los elementos propiamente pictóricos. Y lo hace a favor de una disciplina que



Fig.46-Henri Matisse,
La ventana abierta, 1905.

⁶⁸Tamar Garb. “Género y representación”, en: VV.AA. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, p.289.

⁶⁹Matisse, Henri. *Sobre Arte*, p.127.

conoce las leyes de la ciencia y del mismo arte, que sabe que el color depende de la luz y de las infinitas condiciones en que los cuerpos transmiten o reflejan los rayos luminosos que son absorbidos por la piel de las cosas opacas, transparentes o translúcidas.

Así, en la pintura de finales del XIX, el color instaura definitivamente su poderío, tal como nos hace saber el intelectual y artista Paul Signac en su libro *De Eugenio Delacroix al Neopresionismo*, en el que se describen los hallazgos obtenidos en la pintura de su tiempo que legitiman a la corriente neoimpresionista de la que él se sentía parte, como una doctrina del color en sí misma. Avances que se contemplan comparando su fin, medios y resultados con los de sus antecesores, teniendo que tanto Delacroix, como los impresionistas y ellos mismos, pretendieron dar al color la mayor intensidad posible, aún cuando cada quien dentro de su estilo, desarrolla un procedimiento particular que tendrá sus consecuencias en generaciones futuras.

Lo que fue un presentimiento en Delacroix, referente a la existencia de una técnica más fecunda que la que él había desarrollado con tanto esfuerzo, significa más tarde una realidad que devela su prole: la simplificación de la paleta del maestro a siete u ocho colores resplandecientes, más cercanos al espectro solar; que execraban en su carácter vivo y puro, a los colores terrosos heredados de la pintura académica. Así, siguiendo la línea pictórica que apunta Signac, tenemos que Delacroix emplea colores



Fig.47-Camille Pissarro,
La paleta del artista con un paisaje, ca. 1878.

puros y rebajados, que junta sin distinción en la paleta y en la mezcla óptica a través de un rayado, con una técnica metódica y científica. Los impresionistas, por su lado, usan solo una paleta de colores puros, mezclando las tintas como el pintor romántico en la paleta y a nivel óptico, en pinceladas con forma de comas o barridas, movidos por su instinto. Mientras que los neoimpresionistas llevan más allá sus técnicas, usando la misma paleta de colores planos que sus sucesores directos, separándose sin embargo de ellos, por el empleo único de la mezcla óptica a través de un toque dividido, que los sitúa de nuevo ante una visión que priva la intuición a favor de la razón.

De esta manera, los resultados difieren en cuanto a la intensidad y luminosidad que las leyes del color confieren a sus telas, siendo las de Delacroix tan intensas como permitió el uso de colores rebajados, que los impresionistas supieron desplazar para dar paso a una exhibición mayor de luz y color, y no tanto de armonía; por considerar menos las leyes metódicas en torno al contraste que volvieron a adoptar los neoimpresionistas. Quienes lograron en su práctica divisoria suprimir toda mezcla “sucia”, en una síntesis de las otras dos posturas que alcanzaba el máximo de los elementos. Siendo su técnica “de reflexión y permanencia”⁷⁰, una muestra fidedigna del aspecto científico y los fenómenos ópticos que consideraban de gran valor, y por la que también podrían merecer el apodo, según el mismo Signac, de *cromoluminaristas*, por el efecto que causan sus cuadros cuando son vistos a distancia.

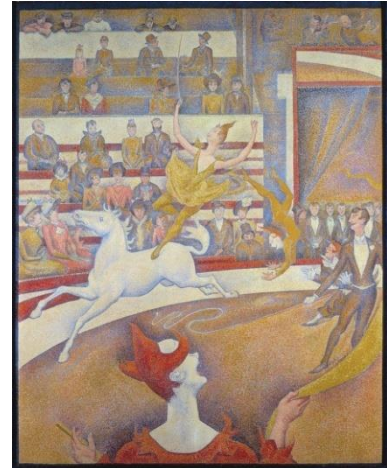


Fig.48-Georges Seurat,
El circo, 1891.

Finalmente, en *La primacía del color* (1991), el destacado investigador, artista y crítico venezolano, Ariel Jiménez, resume el impacto del color como fuerza plástica predominante en los dos últimos siglos; trazando como hiciera Signac, una línea histórica -si se quiere evolutiva-, que desentraña el uso e importancia del color desde las primeras influencias que encuentra en el arte romántico, para luego pasar a lo que sería su génesis de estudio en el ámbito impresionista, como primer germen o síntoma colorista del arte moderno. Germen que servirá como punto de partida a las nuevas generaciones que inauguran los singulares pos o neoimpresionistas en diversos estilos, como hemos visto. Pero el propósito fundamental de Ariel Jiménez no reside en mostrar el abanico cromático como un mero recuento histórico, sino mas bien, en exponer al color como fenómeno de lo que André Breton consideraba lo *real-posible*, es decir, la posibilidad de representación de la realidad que no siga los parámetros delimitados de lo real. Dando a conocer el paso de la obra de arte como ventana al mundo, a la obra como orden paralelo a la naturaleza, *mundo autorreferido* o expresión de lo posible, que logra

⁷⁰Signac, Paul. *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, p.58.

a través del color su conquista, porque en palabras de Delacroix, “el color da la apariencia de vida (...) (y) los pintores que no son coloristas iluminan y no pintan”⁷¹.

b. Hacia una gramática pictórica del color

“El color existe en sí, posee una belleza propia”
Henri Matisse

Hasta este punto, nuestra investigación ha llevado la vela por el mar de la historia, dirigiendo el navío del color entre posturas que sólo atañen a la teoría. Pero, ¿qué es el color más allá de la física?, ¿por qué los pintores han elevado sus telas al conocimiento de la ciencia?, ¿qué expresa el color en la naturaleza que provoca tal codicia contemplativa? Si lo que el artista quiere es “buscar cómo el murmullo indeciso de los colores puede presentarnos las cosas”⁷², es la naturaleza -como han demostrado los pintores en su acto mimético e interpretativo-, el modelo ideal de donde se extraen las combinaciones armónicas de color; referidas a un universo cromático rico en categorías y nomenclaturas que intentaremos describir brevemente a continuación.

Teniendo que el equilibrio del color es inmanente al mundo natural, la supremacía de las posibles combinaciones que encierra un pétalo, una hoja, un ala de pájaro, o un atardecer, son parte del encanto que intenta emular el pintor desde la prehistoria. Ya que la poesía visual reunida en la armonía natural de las consonancias, estimula las reacciones humanas de placer y conciencia ante la belleza del mundo sensible, que se materializa a través del color en sus infinitas relaciones. Maravilla ante la cual, los pigmentos del artista parecen limitados e inadecuados para representar los colores naturales, siendo los tintes de una planta provenientes de “sustancias orgánicas como la clorofila, las antocianinas, los carotenoides y los flavonoides, mientras que la mayoría de los pigmentos modernos provienen de una variedad de materias químicas, minerales y sintéticas”⁷³, incapaces de reflejar la pureza y profusión de las otras.

⁷¹Delacroix, Eugène. *Diccionario de Bellas Artes*, p.129-130.

⁷²Maurice Merleau Ponty, *L'oeil et l'esprit*, 1964. Citado por: Jiménez, Ariel. *La primacía del color*, p.20.

⁷³Edwards, Betty. *El color. Un método para dominar el arte de combinar los colores*, p.139.

Por otra parte, suele describirse al color en cualquier manual, diccionario o libros de referencia, como un fenómeno físico proveniente de la luz, que actúa en forma de emisión de partículas, movimiento ondulatorio, longitud de onda o frecuencia de vibraciones por segundo. Agregando que su espectro visible se manifiesta en nanómetros o “nm” (milimillonésimas de metro), cuya medición oscila entre 350 y 700 nm, dentro de los que encontramos a diferente escala los diversos colores que percibe el ojo; teniendo que por debajo de los 350 se ubican los rayos ultravioletas y por encima de los 700 los rayos infrarrojos, ambos imposibles de captar por los fotorreceptores del organismo humano. A saber, compuestos por conos y bastones: los primeros, que captan la luz en la retina, y los segundos, las longitudes de onda que luego descifra el cerebro.

Pero, aun cuando todo esto es cierto, el color es mucho más que una simple receta o una ley determinada o un fenómeno cuantificable. Y el arte lo constata. De acuerdo a Georges Braque, “el arte está hecho para perturbar. La ciencia para dar seguridad. (...) El arte sobrevuela, la ciencia da muletas”⁷⁴. Y aun cuando esas muletas de la ciencia le han dado al color un camino para su autonomía; en el arte es un idioma, un modo de articular, una existencia plena que compone a pesar de ser compuesta. De tal modo que el color no es solo “lo que vuelve a los objetos sensibles a la visión”⁷⁵, porque “la visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos”⁷⁶, y a pesar de que nuestra capacidad natural para comprender con los ojos se ha adormecido, “todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”⁷⁷. Y el



Fig.49-Claude Monet, *Ninfas*, ca.1915.

pintor participa del color por partida doble, en calidad de observador y de intérprete.

De ahí que podamos observar en la pintura, armonías cromáticas o formas de composición con color, que incluyen las relaciones por contrastes percibidas en la naturaleza, en las que se establecen gamas monocromáticas, de primarios-secundarios,

⁷⁴Braque, Georges. *Cuadernos de Georges Braque*, p.24.

⁷⁵Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, 1673. Citado por: Kemp, Martin. *Ob. Cit.*, p.302.

⁷⁶Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.16.

⁷⁷*Ibídem*, p.15.

analogías, contrastes de complementarios directos o adyacentes, tríadas, y temperatura dominante. Siendo el color una consecuencia de la luz que otorga valor plástico o interés visual en el entramado de la obra, cuyo juego de equilibrios permite la sensación de un orden de valores alternos o ficticios que enriquecen la capacidad expresiva del arte. Por ende, el color, además de conformar un carácter plástico propio de su medio, puede verse también como agente emocional o simbólico (significante y significativo), que establece relaciones dentro de la conjunción de la perspectiva cromática y de valor luminoso; de la misma forma en la que permite la ruptura de un claroscuro estático y la ponderación de las nociones de materia, luz y espacio que se ven en él unidas.

De esta manera, encaminados a develar las nociones de la gramática pictórica, posee el color en la técnica, una división que se le ha asignado de acuerdo a la síntesis aditiva y la síntesis sustractiva. La primera de interés para los físicos, y la segunda para los artistas; contemplando ambos sistemas tres colores primarios que difieren uno del otro por los matices y por el resultado que obtiene cada uno de sus mezclas. Teniendo sin embargo, que la clasificación que otorgan los pintores y diseñadores a los colores pigmento, se desglosa en una posibilidad infinita de nomenclaturas que abarcan colores secundarios, terciarios, intermedios, análogos o adyacentes, complementarios, cálidos y fríos, entre otros; de acuerdo a las mezclas que surgen de ellos, su posición en la rueda cromática y las cualidades o atributos del color que varían en matiz (o tinta), valor (o luminosidad), y saturación (o intensidad). Cada uno de los cuales iremos descubriendo.

Dos principios pulsan pues, en los diversos ámbitos que engullen las teorías de color: los colores primarios y la complementariedad. Pero para entenderlos hay que resolver una duda que precede al conflicto de los primarios, teniendo que estos se dividen en primarios generativos y primarios fundamentales, o lo que es igual, primarios aditivos y primarios sustractivos, según la opinión de diversos autores. Entre los cuales, el destacado Josef Albers (1888-1976) señala también una diferencia básica que manifiesta la actitud de sus investigadores; puesto que, mientras el colorista, diseñador o pintor considera al amarillo, al rojo y al azul como la trinidad de los colores primarios; el físico excluye de su pedestal óptico al amarillo colocando en su lugar al verde, por tener el ojo, bastones y conos que registran las frecuencias de ondas de ese modo; y el psicólogo considera por su parte, cuatro primarios que cuentan las cuatro tintas mencionadas, más dos neutros que serán el blanco y el negro.

División ante la cual cabe subrayar la diferencia entre síntesis aditiva y sustractiva que hemos mencionado antes, en cuya clasificación los primarios generativos apuntan a los procesos de los que surgen los colores, y los primarios fundamentales a los elementos que observamos cuando los

colores aparecen desplegados en el campo visual. Pues, no es sino hasta 1960 que pueden corroborarse científicamente las hipótesis planteadas por escritores previos, sobre los primarios aditivos que asignaban al rojo, verde y violeta; siendo MacNichol quien más tarde, apoyado en las mediciones de longitudes de onda, dedujera los pigmentos fotosensibles segregados que opera la visión por medio de las células receptoras de la retina: la triada “rojo, verde y azul” que conocemos como el sistema RGB (en inglés, Red-Green-Blue).

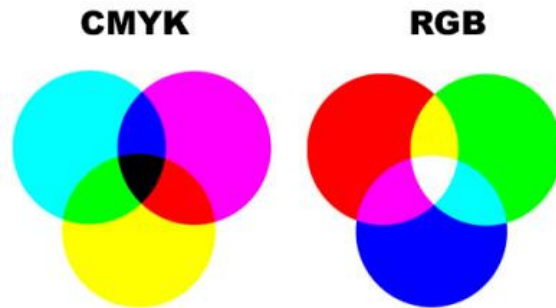


Fig.50-Triada de colores primarios según la síntesis sustractiva y la síntesis aditiva.

Así, en la síntesis *aditiva*, el ojo recibe la totalidad de las energías lumínicas que se reúnen en un objeto o lugar, como una pantalla de proyección, por ejemplo. A través de la que se obtiene una luminosidad mayor a la de sus componentes, de cuya combinación correcta surge a su vez, la sensación retiniana del blanco. En cambio, la sustracción produce sensaciones cromáticas que resultan del proceso de absorción, siendo en teoría la suma de los pigmentos una aproximación al negro -que en la praxis obtiene más bien un color sucio grisáceo-, como residuo de las mezclas de los tonos primarios sobre el papel o la superficie empleada. A saber: azul, amarillo y rojo, o más específicamente, azul verdoso o cyan, amarillo y magenta; es decir, sistema CMY (en inglés, Cyan-Magenta-Yellow, ó CMYK, que agrega la última letra que refiere al Negro, acrónimo de “Key”), completando la clasificación de primarios en las diferentes nomenclaturas que le han brindado los teóricos en los dos últimos siglos.

Conforme a ello, teniendo en cuenta que la adición y la sustracción se comportan de forma distinta, deducimos que las condiciones de sus complementarios requieren tratamientos propios a cada una. Puesto que, como apuntamos antes respecto a los primarios, los complementarios generativos producen también un blanco o gris monocromo, y los complementarios fundamentales se completan y reclaman mutuamente, según el juicio del ojo. Se desata entonces en el círculo cromático la ley de

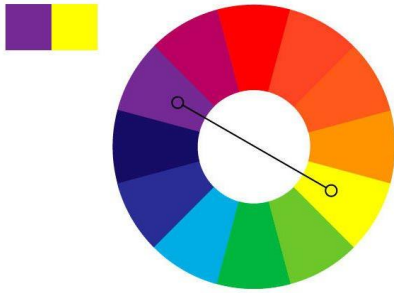


Fig.51-Colores complementarios.

contrastes que aplican los pintores, para quienes los colores secundarios, obtenidos a partir de la mezcla entre primarios, reclaman al progenitor del que carecen: el violeta (compuesto por rojo y azul) requiere al amarillo, el naranja (formado con rojo y amarillo) al azul, y el verde (unión de amarillo y azul) al rojo, respectivamente. Si entendemos que ambos procesos engendran leyes propias, vemos que el descubrimiento primordial de Newton, radica en admitir la posibilidad de cualquier matiz del espectro como complementario de todos los demás juntos.

Además, se debe tener en consideración que, los tres primarios fundamentales (amarillo, rojo y azul), son los colores puros e indivisibles con los que cuenta el pintor. A pesar de la insistencia de algunos autores y psicólogos en incluir un cuarto color en la lista de primarios, el verde; por la ignorancia que compete a las diferencias entre primarios generativos o aditivos y primarios fundamentales o sustractivos. Hecho que ante los ojos vivenciales de los artistas, resulta una observación desprovista de mérito, y hasta grosera, que corroboran coloristas como Moses Harris, Turner, Delacroix, Goethe, Van Gogh, Paul Klee, Albers, y muchos más, con la utilización del famoso trío.

Asimismo, existen adicionalmente a los colores descritos, seis colores terciarios que nacen de la combinación entre un primario y un secundario. Cuyos nombres están compuestos por aquellos que les dan origen, siendo el primario seguido por el secundario, los apodos que les designan según su jerarquía. Por ejemplo, los colores terciarios o intermedios: rojo-naranja, rojo-violeta, azul-

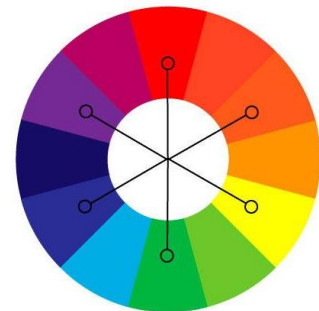


Fig.52-Colores terciarios.

violeta o azul-verde. Así como también, encontramos los colores análogos, aquellos que están contiguos en la rueda del color y resultan naturalmente armoniosos, en tanto reflejan ondas de luz similares debido a la cercanía que comparten. Razón por la cual se les puede ver como pequeños sectores de la rueda cromática en la que tres, cuatro, o un máximo de cinco colores resultan análogos; tales



Fig.53-Colores análogos.

como: azul, azul-violeta, violeta, rojo-violeta. Estos últimos contrarios a los que consideramos colores complementarios, que ya hemos explicado, y se ubican como opuestos en la rueda.

A mayor abundamiento, es preciso acotar que con una limitada paleta de solo siete pigmentos más blanco y negro, se puede llegar a obtener una gran cantidad de colores, teniendo 16 millones o más a disposición; y las ruedas de color sirven para identificar esa multiplicidad de tintas que poseen los pintores en su oficio. Teniendo que el orden propuesto para su desarrollo, se da acorde a los atributos del color que hemos esbozado como matiz, valor y saturación. El primero que indica el nombre mismo del color o tinta a la que se refiere; el segundo, a su capacidad luminosa que varía según la escala de grises desde el blanco (más claro) hasta el negro (más oscuro); y el tercero, también llamado cromatismo o intensidad, que señala el grado de viveza o de apagamiento del color siguiendo otra escala en la que se degradan igualmente sus pasos.

Pero en el amplio abanico cromático, las apreciaciones son tan numerosas que podríamos dedicar un libro entero a desglosar los términos acuñados al color, por lo que a nuestra investigación conciernen solo las características y definiciones más resaltantes para entender el fenómeno al que nos avocamos. Teniendo que otras nociones como la armonía, el equilibrio, los efectos de la luz, la constancia del color y el contraste simultáneo son varios de los aspectos que pueden comprenderse sin hacer mayor énfasis en ellos. Así como también podemos nombrar la existencia del color local (del objeto) y el color atmosférico (del ambiente), o las distinciones del color que se basan en las temperaturas de cálido y frío que remiten a los diversos grados de valor y saturación en la gama variopinta de los matices.



Fig.54-Colores cálidos (arriba) y colores fríos (abajo).

En ese contexto, el carácter de los secundarios y otras mezclas que surgen de los primarios, “proviene de su percepción como híbridos: muestran una dualidad vibrante que tiende hacia el más fuerte de los dos polos o, mediante un juego dinámico

constante, intenta mantener el equilibrio entre los dos matices progenitores”⁷⁸. De ahí que de las mezclas se obtenga un “esquema de atracciones y repulsiones altamente dinámico”, en el que cada apareamiento unido por un elemento en común, “se traslapa con el otro, y puede decirse que se desliza dentro de él”⁷⁹. Produciendo una suerte de choque que enriquece la articulación cromática del pintor que sabe aprovechar las herramientas perceptuales del fenómeno; dado que un mismo color tiene la capacidad de desgarrarse entre dos escalas que se repelen mutuamente. Tal como podemos apreciar en el amarillo que se desvía hacia el amarillo-rojo o el amarillo-azul, en una discordia que el colorista avezado sabrá integrar armónicamente dentro de la estructura del conjunto global, con los factores restantes que entran en juego en la obra.

A juzgar entonces por el efecto de los contrastes, podemos deducir que el uso de colores complementarios en las telas de los pintores permite demarcar los límites del objeto y lograr un volumen mayor en su carácter tridimensional. Advirtiéndose que,

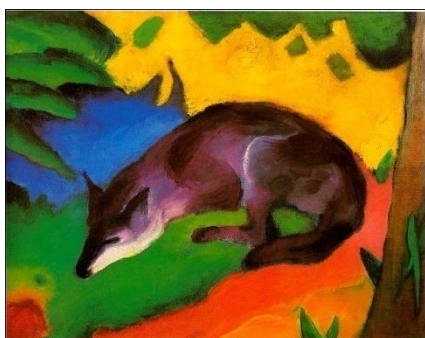


Fig.55-Franz Marc,
Zorro azul-negro, 1911.

dentro de los procesos de interacción del color que expone Rudolf Arnheim, el que resalta con más evidencia es el del *contraste cromático*, modelado inicialmente por el químico francés Michel-Eugène Chevreul en el siglo XIX y observado en detalle por el artista y pedagogo norteamericano Josef Albers en el XX. Así como también actúan dentro de la interacción del color, el efecto contrario de *asimilación*, un poco desatendido en la teoría; o las nociones de *agudización* y *nivelación* que describen las mutaciones de las formas; además de los muy patentes signos que confieren al color la saturación y la luminosidad. Esta última provee una distinción aun más clara de la que proporciona el matiz, siendo empleada con regularidad tanto por dibujantes como pintores, para subrayar esas diferencias.

Por otra parte, algunos factores pictóricos que modifican la interrelación de los colores están dirigidos al tamaño que ocupa el objeto coloreado en el cuadro y a la ubicación de la que dispone, siendo estas cualidades cuantitativas y otras de orden cualitativo, los agentes que predominan en el orden visual de la composición cromática. Teniendo así que, en base a su relatividad, un mismo color no se presenta igual en dos

⁷⁸Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.353.

⁷⁹*Ibidem*, p.354.

contextos diferentes, y por ende entre sus rasgos primordiales podemos citar una inestabilidad extrema y una dependencia recíproca, que pueden reducirse según la disposición del color en el plano, haciendo variable su pregnancia y validando la necesidad de su participación en el orden del enunciado artístico, previsto por las reglas compositivas. Ya que “los colores parecen lo que no son, según el fondo que los rodea”⁸⁰, y su significado nunca podemos saberlo *a priori* sino *a posteriori*, cuando lo encontramos formando una unidad significativa, que por ser resultado de una creación no aspira a un sentido literal. La identidad de un color reside en su relación, y no en el color mismo, como tantos autores aseguran. Pero esas relaciones las teje el ojo en su subjetividad, como un carácter de aparición que se opone a la solidez objetiva de las formas. Perfil intuido por Newton al designar como espectro el producto de los rayos luminosos (proveniente de *spectrum*, palabra latina que remite a fantasma o aparición).

De igual modo, otras denominaciones que nos brinda Josef Albers en su libro parecen constatar la relatividad del color. Tales como las nociones que ofrece del color superficial, el color laminar y el color volúmico, que podemos divisar tanto en el mundo natural como el artificial. Así, encontramos que el color superficial es el más fácil de observar en una vista rápida; siendo aquel que asignamos al rojo de una manzana, o al verde de la grama, o al naranja que “recubre” un ladrillo. Mientras que los otros dos, son un poco más complejos y podrían considerarse como “trucos de la naturaleza”.

Dado que el color laminar, se presenta por ejemplo, en el azul uniforme de las lejanas montañas, o en el blanco cegador de un sol a pleno día, estando como sabemos las montañas asociadas al verde y al marrón de los árboles y la tierra, y el sol a un amarillo radiante que corresponde al elemento de fuego que lo conforma. Por ello, advertimos que, más que el resultado de una transformación psicológica o fisiológica, es un fenómeno físico que aparece “a modo de una lámina fina, transparente y translúcida interpuesta entre el ojo y el objeto, independientemente del color superficial de éste”⁸¹. A diferencia del último, el color volúmico, que se percibe únicamente en los fluidos tridimensionales y transparentes, tal como podemos corroborar en el agua de una piscina, que cambia sus tonalidades de azul según la profundidad en la que se encuentre -a pesar de tener el agua una propiedad incolora-; o en una taza de té, cuyo contenido líquido se aprecia más claro cuando se ve en la cucharilla.

⁸⁰Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, 1651. Citado por: Edwards, Betty. *Ob. Cit.*, p.119.

⁸¹Albers, Josef. *Ob. Cit.*, p.62.

En resumidas cuentas, Albers recomienda promover el estudio del color *pensando en situaciones* en las que sea posible comprender al fenómeno en acción, ya que su finalidad es “el desarrollo de la creatividad materializada en el descubrimiento y la invención, siendo los criterios de la creatividad, o de la flexibilidad, la imaginación y la fantasía”⁸². Y como tal, más que un acto de entretenimiento, engendra su ejercicio un acto de creación, cuando el trabajo directo con el material y el color en sí -como interacción entre sus iguales-, reemplaza la tradición de la mirada histórica

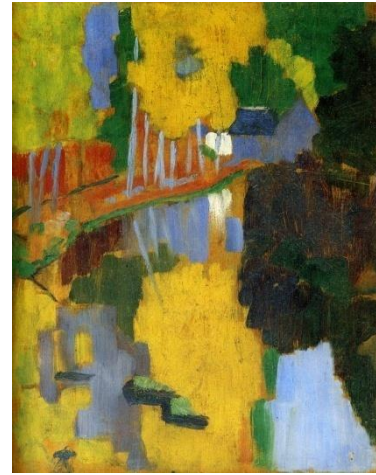


Fig.56-Paul Sérusier,
El talismán, 1888.

retrospectiva por una mirada que promueve la introspección; es decir, la contemplación del yo con las leyes del entorno, que en su subjetividad honra a los maestros a través de la ensoñación que crea, y no revive.

Así también, de la creencia general que apuesta por el color como protagonista para la expresión, nadie puede decir cómo es posible este fenómeno más allá de la asociación libre que suscita, siendo su efecto un carácter espontáneo difícil de subyugar a la interpretación como medio directo del aprendizaje. Por lo que algunos aspectos que rezan sobre su relación con los sonidos o la temperatura, parecen enfatizar con ahínco el halo subjetivo que define su existencia, más que aclarar aspectos que le confieran verosimilitud al hecho simbólico en su realidad física. A pesar de ser dichas relaciones aceptadas y digeridas por los científicos, que adhieren al color un estímulo térmico y un timbre propio a cada matiz cuando estos entran en interacción. Sería como una especie de emanación del objeto que delata nuestra reacción ante sus cualidades, manteniendo los colores una invitación en lo cálido y una distancia en lo frío, que expresan diferentes estados del “mundo real” en relación a sus propiedades y respuestas inherentes.

Dicho en forma breve, “el color es el arte final, que es y siempre seguirá siendo un misterio”⁸³. Por tal motivo, Paolo Pino, autor veneciano de la escuela colorista del siglo XVI, opina que el color es “la verdadera alquimia de la pintura”⁸⁴, dado que resulta innegable la magia de su ciencia. Una magia que manipula a su antojo la materia

⁸²*Ibidem*, p.90.

⁸³Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, 1802. Citado por: Kemp, Martin. *Ob. Cit.*, p.315.

⁸⁴Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548. Citado por: Kemp, Martin. *Ob. Cit.*, p.279.

natural, con recetas secretas que trascienden sus componentes en el atavío. Así, el color “crea un espacio nuevo”⁸⁵ y el artista debe “amasar con el color, como el escultor con la tierra, el mármol o la piedra”⁸⁶, los prodigios que le ofrece la visión a sus telas.

c. La vida interior de los colores. Sus símbolos, sonidos y otras cualidades

“El color es un medio para ofrecer una influencia directa sobre el alma.
El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas.
El artista es la mano que, por esta o aquella tecla,
hace vibrar *adecuadamente* el alma humana”.

Wassily Kandinsky

Todo lo que habita el mundo y nos habita, alberga dentro de sí, a su vez, una fuerza en emanación. Tal como la luz que baña las superficies, penetrándolas, emana el espectro de los rayos luminosos que posee en su interior; así, los colores, además de ser pigmentos que manifiestan una belleza pura independiente de conexiones, son al mismo tiempo parte de otra cosa; y han adquirido nombres y connotaciones diversas al asociarlos con emociones, conceptos, culturas, sonidos, sabores y un sinfín de cualidades que les brinda la riqueza imaginativa de la subjetividad. De tal forma que, “si el timbre subjetivo es indicador del ser interior de la persona, de sus combinaciones de colores se puede deducir mucho acerca de sus formas de pensar, sentir y actuar”⁸⁷. Por lo que en este capítulo trataremos de referirnos a la vida interior de los colores, que en las múltiples resonancias psíquicas y espirituales devela el artista; comunicando intencionalmente al espectador el contenido emocional que cree descubrir en cada matiz, según las prioridades sensibles de su contemplación estética.

Para ello, atamos nuestras ideas a las que asoman en sus estudios el ruso Wassily Kandinsky (*Lo espiritual en el arte*, 1912), y los norteamericanos contemporáneos, Josef Albers (*La interacción del color*, 1963) y Betty Edwards (*El color. Un método para dominar el arte de combinar los colores*, 2004). Todos ellos artistas, pensadores y pedagogos, que han sabido apreciar en el color una esfera compleja en la que además de la técnica, se desenvuelve una realidad simbólica, referida de algún modo a los rasgos

⁸⁵Léger, Fernand. *Funciones de la pintura*, p.81.

⁸⁶Vincent Van Gogh, *Cartas a Théo*, 1972. Citado por: Jiménez, Ariel. *Ob. Cit.*, p.22.

⁸⁷Johannes Itten, *El arte del color*, 1961. Citado por: Edwards, Betty. *Ob. Cit.*, p.47.

íntimos del color. Dentro de los que aflora con énfasis, una sonoridad que el siglo XX ha insistido en inscribir, desde la noción de armonía; a la analogía entre música y color que resulta de la codificación similar entre los dos fenómenos resultantes de las longitudes de onda.

También cabe destacar de entrada, la relación de los nombres de los colores con el desarrollo progresivo de las diversas lenguas, en las que coincide el orden de los nombres dados a los matices con las características de cada cultura. Primero el negro y el blanco, luego el rojo, seguidos por el verde y el amarillo, hasta llegar al azul, marrón, naranja, púrpura, rosa y gris; que más adelante reciben una variedad exótica, vistosa y fantasiosa en la proliferación de tonos que confiere la contemporaneidad a los nombres de sus productos. Asimismo, las atribuciones que las personas han conferido a los colores a lo largo de la historia, de acuerdo a las emociones que suscitan las tintas en cada cultura y cada época; resultan increíblemente constantes según unos y otros para los estudios científicos de la rama. Mostrando con ello, una suerte de reacción universal ante el fenómeno cromático en el cerebro humano, parecido a lo que se aprecia en la estructura lingüística de Noam Chomsky. Tal como indica la estadounidense Edwards.

De la misma manera, puede inferirse de la temperatura cromática a su vez, que esta postura gana credibilidad en el momento en que se suscita, porque ofrece validez al definir intuitivamente las relaciones espaciales entre los colores, por medio de sus diferencias alusivas de temperatura. En cuyas consideraciones encontramos en el contraste cálido-frío, una relación entre lo próximo y lo lejano respectivamente, que corresponde a la longitud de onda en que se registra ópticamente cada distancia. Pero es necesario recordar que el registro óptico y el perceptual no son estrictamente paralelos.

Volviendo a su relación con la música, debemos aclarar que en esta última su teoría no se aboca a encontrar las notas que suenan bien juntas, sino la vía adecuada en que sus elementos afianzan la armonía del conjunto, dando forma al contenido. Tal como en las otras disciplinas del arte, como la pintura, debe hallarse el modo propicio en la unión de sus partes. Ya que la escala musical por ejemplo, puede ser vista como la paleta de la que dispone el compositor, a través de la cual siete notas no significan nada si no se encaminan a producir entre ellas las consonancias que por sí mismas, aisladas, son capaces de reflejar diversos grados de discordia. En la lectura de la acción plástica

del color, también juega un papel importante la organización espacial en la que disponemos las tintas.

De ahí que Josef Albers se refiera a la *constelación acústica* del color, emparentando muchas de sus cualidades a las de la música, por ser ambos fenómenos producidos en el plano físico a través de ondas, y por compartir diversas características similares en cuanto a las nomenclaturas que sus medios presentan (por ejemplo, los intervalos entre las notas y los colores, o las nociones de armonía, consonancia, atmósfera, entre otras). Así, “son el color y el sonido como dos ríos que nacen en la misma montaña, pero en condiciones muy distintas, y corren en dirección contraria (...) para distintos sentidos”⁸⁸, uno hacia la vista y el otro hacia el oído -ambos sentidos contemplativos-. Pues si bien son análogos en la gramática armónica, las combinaciones tonales y las combinaciones cromáticas traducen sin embargo, comportamientos diferentes en ambos fenómenos; dado que la música se desarrolla en el tiempo mientras que el color lo hace en el espacio, como han indicado los filósofos desde la Antigüedad. Y difieren finalmente, por la relatividad del color que no permite objetivarlo como sucede en la música, que aún siendo “etérea” puede responder a una rigurosa notación y esquematización determinada en su práctica.

En efecto, tal como podemos atribuir una *calidad acústica de los colores*, podemos también referirnos a otra que se asocia al sabor o al tacto; de acuerdo a la relación que guarda la vista con los demás sentidos. Por lo que encontramos que algunos colores parecen rugosos, ásperos, erizados, punzantes, pulidos, aterciopelados, blandos, duros, secos, húmedos, y muchos otros adjetivos que describen su sensación visual y su textura aparente. Porque es la intuición la que mueve al artista, el motor que impulsa la creación; y como tal, el arte actúa en y desde la sensibilidad. Sin embargo, aunque se intuya, no se ha logrado establecer una nomenclatura pictórica de este tipo, y cuando suceda se basará, más que en las leyes físicas, en las *leyes de la necesidad interior* que Kandinsky califica también como



Fig.57-Wassily Kandinsky
Tres sonidos, 1926.

⁸⁸Goethe, Johann Wolfgang. “Esbozo de una teoría de los colores”, en: *Obras completas*, p.521.

“ánimicas”. De esta manera, para ejercitar el espíritu en tales objetivos, el artista debe ponderar objetivamente el valor interior del color que debe actuar en todas las personas.

Así, en vista de la consideración que requiere la *necesidad interior*, es importante señalar que esta nace de tres causas místicas que constituyen a su vez, la expresión del artista en torno a: su personalidad, su época (que incluye estilo o lenguaje nacional), y lo puramente artístico; como servidor que es de sí mismo, de su tiempo y del arte. Puesto que, cuando el artista penetra con “ojos espirituales” (símil de la vista



Fig.58-William Blake,
El anciano de los días, 1808.

de ideas platónica) en las dos primeras causas - subjetivas por naturaleza-, se le devela de forma espontánea la tercera –la única objetiva-; aquello que en su pureza tiene un carácter eterno y sólo gana fuerza con el tiempo, aquello que compete al arte propiamente, cuyo predominio resulta en la obra una alusión a su grandeza y a la del artista. Se entiende entonces que la objetividad del elemento artístico sólo es posible alcanzarla con la ayuda de los elementos subjetivos de la personalidad y la época que permiten al creador expresarse, en este caso, por medio del color.

Frente a ese planteamiento, cuando el color se reproduce a nivel material debe tener un tono determinado y un límite en la superficie que lo separe de los otros colores, cuya cercanía puede trastocar su característica subjetiva. Así, cada cual posee “su propio perfume espiritual”, y la relación que guardan forma y color deviene en los efectos de la primera sobre el segundo, que termina siendo una “sustancia subjetiva en envoltura objetiva”⁸⁹. De ahí que, algunos colores son realzados o mitigados por determinadas formas, y la disonancia que puede resultar de su relación puede hallar armonía dentro de su opuesto, en tanto representa una posibilidad nueva. Cabe pues recordar, que el número de formas y colores es infinito, así como lo son sus combinaciones y efectos. Si tomamos en cuenta las ideas anteriores, la forma, o el color, o el objeto representado, serían por tanto, la exhalación del contenido interno. Dado que cualquiera de los elementos plasmados en la superficie pictórica se dirigen a expresar su *principio de*

⁸⁹Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, p.57.

necesidad interior, esbozado e interpretado por las manos y los ojos del artista, que no son más que los medios que comunican al alma.

Respecto a los colores aislados, Goethe afirma que “nos afectan, por así decirlo, patológicamente, arrastrándonos a particulares sentimientos. Vívidamente afanosos o blandamente anhelantes nos sentimos clavados hacia lo noble o rebajados hacia lo vulgar”⁹⁰. De modo tal que estos actúan sobre nosotros de varias maneras, que simplificaremos en términos de calor y frío, claridad y oscuridad, para representar las antinomias descritas por Kandinsky; en la que cada par se conforma a partir del contraste, con rasgos antitéticos que reflejan movimientos y resistencias, presencias y ausencias como resultados de la interacción de unos colores con otros. Hasta lograr los perfiles que supone propios a cada tono y al color complementario que asigna; desde el análisis de su composición a vías más experimentales como la adecuación de su timbre a un instrumento, que igualmente llevan a verificar el efecto espiritual de los mismos.

Encontramos en primer lugar al amarillo, que por su luminosidad tiene un movimiento excéntrico que se acerca al espectador y tiende a lo físico. Igualmente, posee como el blanco y el negro, quizás por la luminosidad que lo acerca al primero y lo separa del segundo, catalogaciones tan ambiguas como estos. “Es el color de la luz del sol, del oro y la felicidad, del intelecto y la ilustración, pero también es el color de la envidia, la deshonra, el engaño, la traición y la cobardía”⁹¹. En algunas culturas representa la sabiduría o la comodidad material, mientras que en la psicología junguiana el amarillo se relaciona a la *intuición*, un relámpago de conocimiento que sucede de forma inesperada. Mientras que el azul, en oposición, es de carácter más espiritual y próximo en la escala de valores al negro, y se aleja del espectador en un movimiento concéntrico que lo repliega sobre sí. Tiene un carácter etéreo, irreal o insustancial, que evoca enormes distancias, vacío y serenidad de su eco. Asimismo, revela significados que lo enlazan a la autoridad, éxito, felicidad, fidelidad, conducta inmoral o puritana, cavilación, melancolía y tristeza, según sea mayor o menor la intensidad del tono.

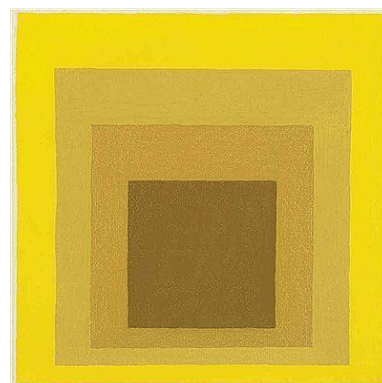


Fig.59-Josef Albers, *Estudio para homenaje al cuadrado:Hard, Softer, Soft Edge*, 1964.

⁹⁰Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.359.

⁹¹ Edwards, Betty. *Ob. Cit.*, p.178.

El amarillo por lo tanto, es un color terrestre que no manifiesta mucha profundidad, y por su intensidad cromática suele representar la alegría extrovertida, la excitación y la violencia que puede llevar a la locura -una locura furiosa que pasa por rabia ciega y delirio-. En cambio, el azul es el color de lo celeste, que simboliza una

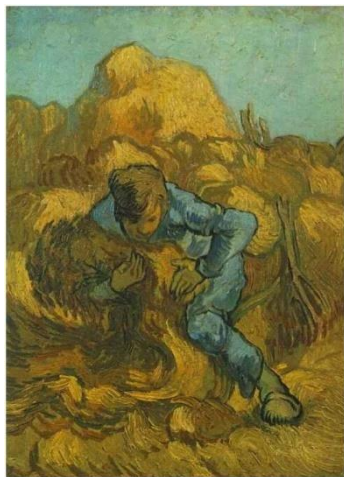


Fig.60-Vincent Van Gogh,
La carpeta de gavilla
(después de Millet), 1889.

fuerza interior poderosa en el hombre, “la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad”⁹², aun cuando también comporta la tristeza inhumana o la quietud silenciosa y blanquecina. Kandinsky en su visión de los colores, además de los rasgos emotivos, les adscribe también una sonoridad específica que acompaña la personificación de cada tono con un instrumento musical. En el caso del amarillo, suena como una trompeta o un clarín estridente, y el azul le contrasta con una flauta suave, o con la profundidad del violoncelo, el contrabajo o el órgano.

Juntos forman el verde, que supone la inmovilidad y la quietud de los movimientos del amarillo y el azul cuando se encuentran. Como una fuerza paralizada capaz de volver en cualquier momento a la acción, el verde se compone como el gris, de una resistencia inmóvil y una incapacidad de ser de esa resistencia, dado que en él se anulan los componentes activos de sus progenitores. “El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada, no llama a nadie”⁹³, pero su pasividad extrema y su calma satisfecha pueden tornarse aburridas a la vista. Por otro lado, simboliza la primavera y la juventud, que le merecen cualidades acordes a su representación; tales como esperanza, alegría, equilibrio, armonía, vida y desarrollo. Alegóricamente, presenta en diversas religiones, facciones de respeto y veneración. Así también tiene connotaciones heroicas y de preservación ecológica, y otras que presentan rasgos negativos como la enfermedad, envidia y celos. Solo cuando pierde su equilibrio en el amarillo, cobra vida y emoción jovial. Y el instrumento que asimila su sonido es el violín cuando se deja oír en sus tonos tranquilos, algo profundos y largos.

⁹²Kandinsky, Wassily. *Ob. Cit.*, p.74.

⁹³*Ibidem*, p.75.

Por otra parte, si de némesis se trata, encontramos al blanco y al negro. El blanco recibe interpretaciones contradictorias que van desde la inocencia, la pureza y lo virginal en Occidente, hasta la muerte en Oriente. Puede significar al mismo tiempo algo temible o cobarde o pacífico; así como también se ve emparentado con la felicidad del hogar. Por lo que nos recuerda la indumentaria de ceremonias tan diversas como: nacimiento, bautismo, matrimonio, funeral, entierro; o la aparición fantasmagórica. Así, el blanco perfora nuestra alma como un silencio absoluto. Suenan adentro como un *no-sonido*, por lo que muchos han querido ver erróneamente en este un no-color. Semejante a una pausa en música, “es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades”⁹⁴, es “la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial”⁹⁵.

Y su reverso, el negro, tan ambiguo como su contrario, el blanco; representa dos facetas opuestas desde donde se la mire. En el mundo occidental tiene una connotación negativa, mientras que en el oriental es positivo. Así, puede significar muerte, luto, maldad, infierno, condena, pesadumbre, y por su cercanía con la noche (carente de luz) está ligado al misterio, la intriga, lo desconocido y la elegancia; a la vez que recibe en otras culturas metáforas que lo unen a las ideas de vida, crecimiento, progreso y bienestar. Por ende, en la visión de Kandinsky refleja el cariz occidental: “Suenan interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza”⁹⁶. Razón por la que el artista en cuestión lo ve como algo apagado, “como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color (...) suena con fuerza y precisión”⁹⁷. Su profunda antítesis demarca los lindes del blanco como la alegría y la pureza sin manchas, mientras que al negro le reservan la tristeza profunda y la muerte.

Sin embargo, de la unión de los colores blanco y negro surge el gris, la inmovilidad desconsolada que no suena ni emite vibración alguna. Es un color muy particular, que muchos han querido tildar de no-color; y por ser el matiz de la ceniza, el plomo y las canas, se familiariza con el envejecimiento, debilidad, renuncia, tristeza,

⁹⁴*Ibidem*, p.77.

⁹⁵*Ibidem*, p.78.

⁹⁶*Ibidem*.

⁹⁷*Ibidem*.

depresión, incertidumbre, e indecisión, además de ofrecer camuflaje. Distinto en esencia a la calma del verde aunque tengan rasgos familiares, es un color que parece hundirse y asfixiarse, pero que a veces trae en sus tonos claros una recóndita esperanza. Frente a la que parece surgir la vitalidad cálida, inquieta y tenaz del rojo; quien goza del mayor acuerdo en la opinión general. Por su aspecto violento y estimulante, el rojo se relaciona a características como: virilidad, peligro, excitación sexual, sangre, fuego, pasión, agresividad, amor, acción, dinamismo, poder, guerra, diablo, libertad, revolución y comunismo; observando como ejemplo que las novias visten de rojo en las ceremonias chinas y otras culturas lo usan como color funerario.

Así, el multifacético rojo, ese “ardor brioso, esencialmente centrado en sí mismo y poco extrovertido, es un signo de madurez viril”⁹⁸, capaz de adoptar diversas facetas según la tonalidad que frecuente. De ahí que podamos verle asociado a sensaciones impetuosas que van desde la fuerza, la alegría, la euforia jovial, la energía, la frescura y el triunfo, hasta la pasión más incandescente;



Fig.61-Henri de Toulouse-Lautrec,
La cama, ca.1892.

que nos llevan a imaginar el sonido de trompetas acompañadas de tubas o los tonos altos y majestuosos del violín. Tal como advertimos cuando se desvía en el blanco, hacia el rosa; un color asociado a lo benigno que suele representar estados de ánimos felices y livianos, y evoca la sensualidad femenina y la rabia moderada de su mezcla. Porque el rojo, arde y vibra todo *en sí mismo*; aun cuando intenta la medida en el marrón, que apaga su bullir en un “color chato y duro” que, a pesar de los fútiles intentos, produce un sonido interior bello que radica en la retardación, y puede unirse al redoble de un tambor.

Del mismo modo, nace de las mezclas con el rojo, el naranja. Aunque su simbología es escasa, sabemos que refleja el calor, el fuego y el otoño, y suele verse como una representación de la energía desprovista de agresividad, o por otro lado, como sinónimo de frivolidad o travesura. Vástago cálido que irradia y se desparrama en el espacio circundante, como una llama que ondea feliz en su cresta activa. El naranja “se

⁹⁸Kandinsky, Wassily. *Ob. Cit.*, p.78-79.

parece a una persona convencida de sus fuerzas y, por eso, despierta una sensación de salud. Su sonido es como el de una campana de iglesia llamando al ángelus, o como un barítono potente, o una viola, interpretando un largo”⁹⁹. Un color que viene a encontrar según la clasificación de Kandinsky, su contrapeso en el violeta, que apacigua al influjo rojo en el azul. Halo inferior y tranquilo de la llama espiritual que comparte.



Fig.62-Caspar David Friedrich,
La luna saliendo a la orilla del mar, 1822.

Por lo que se adhiere a la temperatura fría del violeta, sentimientos de tristeza, luto y congoja enfermiza, parecidos a las ondas de un corno inglés, una gaita o ciertos instrumentos de madera, como el fagot, apagado en su terciopelo seductor. Así, mientras el violeta, como un matiz suave, conduce a la melancolía, fragilidad, vulnerabilidad, timidez, descanso y meditación; el púrpura, por tener un valor que

tiende hacia la oscuridad, simboliza sentimientos profundos de pasión, rabia, valentía, duelo de la muerte, dignidad y poder clerical. El naranja y el violeta se complementan entonces en una suerte de “equilibrio inestable”, que cierra tras de sí el círculo de color. Un círculo de emociones aproximadas, que en su carácter provisional encierra los “estados materiales del alma” a los que induce Kandinsky en su texto, donde cada tono encuentra un accesorio sonoro que le es familia, un *residuo* que es su *esencia*.

La armonía, como la de los colores, descansa principalmente sobre la idea del contraste, el principio que atañe por excelencia al arte. Símbolo que se muestra sólo como reflejo interno, desdeñoso de cualquier *estorbo superfluo* que intente accionar como elemento armonizador en la vida interior de los colores. Una vida rica y poderosa basada en el contraste que cuenta hoy en su haber, con un arsenal de medios expresivos que hacen flotar al cuadro en la dimensión pictórica del espacio. Y en tanto que vivimos a merced de los colores, en una incesante elección que nos sitúa en la marea de sentimientos del día a día, advertimos que comprender sus significados puede hacernos conscientes de nuestros intereses o vocabulario personal, y puede también ayudarnos a conseguir la armonía del entorno al entender el conjunto de colores al que aspira el cerebro, en la unión de complementarios y análogos que se adecúen al valor e

⁹⁹Kandinsky, Wassily. *Ob. Cit.*, p.80-81.

intensidad de los colores originales. Asimismo, la comprensión del color produce un tipo de placer al que llamamos estético, y enriquece la experiencia del lector y espectador en su vida diaria.

En suma, para sintetizar, encontramos que la mayoría de los colores están asociados a diversas simbologías que le confieren una fisonomía particular, adoptando las apreciaciones que diferentes culturas y disciplinas científicas y sociales consideran en torno a las emociones. Así, en el abanico de sentimientos, hay un color que perfila como protagonista para expresar sus propias cualidades subjetivas; siendo comunes por ejemplo, las representaciones en rojo para simbolizar la rabia o el amor, en negro el odio y las pasiones bajas, en blanco la pureza y la tranquilidad, en verde la esperanza y la armonía, en amarillo la alegría y el engaño, en naranja la energía y la meditación, en azul la confianza y lo etéreo, en violeta la tristeza, la melancolía y la inteligencia, en marrón la desdicha y la lóbreguez, en rosa la feminidad y la ligereza, en gris la vejez, la depresión y la incertidumbre; entre otras posturas y colores existentes. Visión general de algunas ideas y referencias culturales en torno a los colores más conocidos en el mundo, que dejan entrever su componente subjetivo. Bajo esa premisa los colores vivos son aquellos que se adecuan a emociones intensas, mientras que los colores apagados indican lo contrario. El valor y la intensidad de los matices ocasionan cambios en su significado. Por lo que, al plasmar en las telas la sonoridad cromática:

El pintor habrá pulsado su teclado de colores del mismo modo como un compositor maneja los diversos instrumentos para la orquestación de una sinfonía: habrá modificado a voluntad los ritmos y las medidas, paralizado o exaltado tal elemento, modulado al infinito tal degradación. Entregado a la alegría de dirigir los juegos y las luchas de los siete colores del prisma, será como un músico que multiplica las siete notas de la escala para producir la melodía.¹⁰⁰

Así, el color actúa como “un medio que intenta llegar directamente a la conciencia del espectador, para conmoverlo, para hacerlo descubrir, como diría Nolde, *lo que yace en lo profundo* del ser”¹⁰¹. Aquello profundo y enigmático que en la contemplación activa y en la imaginación creadora de la ensoñación, “la impresión superficial del color se puede convertir en vivencia”¹⁰².

¹⁰⁰Signac, Paul. *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, p.74.

¹⁰¹Jiménez, Ariel. *Ob. Cit.*, p.62-63.

¹⁰²Kandinsky, Wassily. *Ob. Cit.*, p.51.

2. La ensoñación de Gaston Bachelard

a. Giro modernista de la estética kantiana

“La fría exactitud no es el arte”

Eugène Delacroix

“La obra bella no se explica. No pretende probar nada;
no se dirige a la inteligencia, sino a la sensibilidad.
Se trata, ante todo, de gustar del arte, no de comprenderlo”

Fernand Léger

Como bien sabemos cada siglo se gesta con precedentes. Por ello, las posturas estéticas que están en boga durante el siglo XIX y siguen vigentes en las primeras décadas del XX –en conjunto con las vanguardias heroicas y la primacía del color en las artes-, tienen su raíz en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII. Panorama que hemos esclarecido anteriormente en el primer capítulo y en las teorías modernas del fenómeno cromático esbozadas al principio del segundo apartado.

Teniendo en cuenta entonces todo lo que ya se ha discutido desde el punto de vista sociocultural, encontramos pues difícil referirnos a la teoría del presente análisis sin antes remitirnos a aquella que la impulsa. Porque no podríamos exponer las ideas que proponemos como base central de nuestra investigación, sin mencionar el aporte ineludible de Immanuel Kant (1724-1804), el filósofo alemán que a medio camino entre los racionalistas franceses y los empiristas ingleses, logra una síntesis tal de postulados que confieren al estudio de las artes un giro total. Además la estética nació como disciplina en el mismo siglo XVIII a cargo del alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), quien introduce el término *Aesthetik* en vista del auge que cobraba para entonces dicho campo de estudio filosófico.

Observamos así en la síntesis kantiana, la consecuencia del germen que el espíritu romántico e idealista, como el de Emilio Boggio, desarrolló posteriormente con brío. A partir de Kant resulta inminente la entrada de la imaginación en el arte, la valoración de la subjetividad, la originalidad, el placer y el gusto, y por si fuera poco, la aparición formal de la figura del genio y la cualidad de lo sublime, que muchos tanteos previos habían incitado el estallido que estaba por llegar. De este modo, es en la *Crítica del Juicio* (1790), el campo de batalla donde estas revolucionarias ideas consiguen por

fin la victoria que les permitirá establecer más tarde su hegemonía en el arte. Esta obra, que fue el epílogo de la famosa *tripartita* que el filósofo publicara en tan solo diez años en su ciudad natal (Königsberg), y que junto a las otras dos –*Crítica de la Razón Pura* y *Crítica de la Razón Práctica*– representan buena parte de los pilares que sostienen la filosofía moderna, es la principal responsable de los desenfrenos filosóficos a los que se somete con regocijo la estética del XIX.

En la *Crítica del Juicio*, Kant señala que hay dos tipos de juicios: los juicios determinantes –aquellos que poseen una finalidad o “conformidad a fin” delimitada– y los juicios reflexionantes o atributivos –los verdaderamente importantes para el autor y a partir de los cuales surge la teoría que nos compete explicar–. Dentro de los segundos a su vez se encuentran los juicios teleológicos y los juicios estéticos, y estos últimos contemplan también cuatro juicios más: lo agradable, lo bueno, lo bello y lo sublime; siendo únicamente lo bello y lo sublime los juicios estéticos puros, ya que lo agradable y lo bueno suelen estar muy ligados a la facultad de desear. Así, lo agradable conlleva un interés de tipo sensorial (la satisfacción se da mediante estímulos), y lo bueno un interés de la razón práctica o moral –como podríamos a grandes rasgos resumir–; mientras que los otros dos son desinteresados, y de ahí que podamos llamarles puros.

Apreciamos además, que estos juicios estéticos son elaborados desde una experiencia sensorial, ya que son juicios meramente contemplativos y por ello involucran en su haber, un ejercicio reflexivo constante e interminable que hace uso de la imaginación, y cuyo eslabón primordial de reconocimiento mutuo es la subjetividad. Precisamente por esta cualidad subjetiva que atañe a ambos –lo bello y lo sublime– podemos decir que son juicios de “conformidad a fin sin fin”, pues aunque al inicio (como todo juicio) persiga un objetivo definido, no logra alcanzarlo en forma tangible sino que juega alrededor de éste, regocijándose con su aprehensión en la libertad de sus facultades como un ser inteligente y sensible que todo lo puede por medio del pensamiento. Así también, lo sublime y lo bello están contenidos en la naturaleza, y la belleza representada en la obra de arte toma por ende una apariencia natural, como veremos en la obra del pintor que hemos escogido para ejemplificar la teoría expuesta.

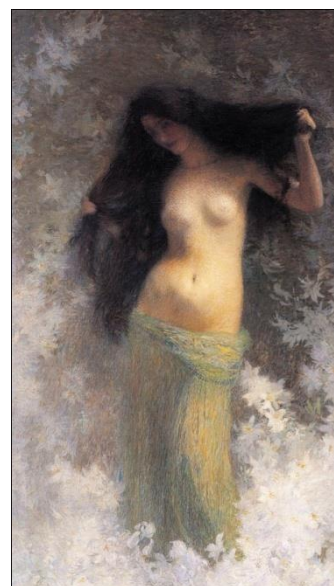


Fig.63-Henri Martin,
Belleza, 1900.

Es así como se relacionan, en una idea bastante general, los dos juicios que competen al ámbito estético kantiano, pero también existen diferencias que los caracterizan; diferencias que van desde la forma en cómo se presentan hasta el tipo de placer y las consecuencias que causan en su contemplación. Sin embargo, no ahondaremos en esa clasificación porque escapa a los fines del análisis que pretendemos alcanzar, siendo el color como ensoñación un producto de la imaginación del artista que interpreta lo que ve; dado que “la experiencia estética –la experiencia de la contemplación- es un estado psíquico diferente de la frialdad de nuestro juicio teórico y del prosaísmo de nuestro juicio moral”¹⁰³, como indica también Ernst Cassirer (1874-1945), un revisionista excelso de la obra de Kant.

De este modo, el juicio estético no debe verse como algo que sirve únicamente para demostrar un sentimiento de placer aunque, como juicio apreciativo que es, conlleva a la complacencia -o a su contrario- por medio de la reflexión que suscita, siendo por ello su resultado incapaz de anticiparse conceptualmente. De ahí que, el juicio estético reflexivo difiere del juicio cognoscitivo o lógico, en tanto su relación con la actividad perceptiva y el placer que involucra no están definidos únicamente por el entendimiento, sino por el trabajo en conjunto que este mantiene con la imaginación, en su libre acuerdo. Una adherencia mutua que enriquece la experiencia contemplativa.

Pero ese libre acuerdo de la teoría kantiana encierra una polisemia en el término *imaginación*, tal como indica el filósofo Ezra Heymann (1928-2014); también estudioso de Kant. En vista de que puede dirigirse a dos ámbitos diversos: una actividad perceptiva que induce a la captación o concepción espacial o temporal, o una ficción de un mundo distinto realizado con las materias del mundo que conocemos. Teniendo que, en el primer caso puede fungir de ejemplo la contemplación de un paisaje en el que los detalles pasan inadvertidos, “de modo que no se presenta una forma determinada, y nos entregamos más bien a una especie de **ensoñación**, quedando sin embargo adheridos al panorama que se despliega ante nosotros”¹⁰⁴; mientras que el otro tipo de imaginación, se emparenta a las idealizaciones y abstracciones que se desligan del acto meramente perceptivo, para subrayar una línea o un bosquejo de interés visual, o para dar a luz un espacio de posibilidades en el que lo percibido cobre dimensiones nuevas.

¹⁰³Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, p.219.

¹⁰⁴Heymann, Ezra. *Decantaciones kantianas. Trece estudios críticos y una revisión de conjunto*, p.156. (Las negrillas son nuestras).

Por lo que podemos decir que las vertientes de la imaginación mantienen dos cualidades en común: “la de plasmar configuraciones espacio-temporales y la de proceder originalmente antes de toda premeditación y control consciente”¹⁰⁵; como nos hace cerciorar Heymann frente a la indeterminación del juego entre imaginación y entendimiento, que despierta un acto reflexivo al no estar atado a ningún concepto o ley. En cuya apreciación estética, el placer que resulta de ello se distingue de otros por la vivificación mutua que Kant establece entre la subjetividad de la imaginación y la objetividad del entendimiento, cuando se unen en el acto de creación.

Por otro lado, existen según Kant, tres tipos de facultades humanas primordiales que él llama facultades del ánimo. Estas son: la facultad de conocer, la facultad de desear y la facultad de sentir placer o displacer, que podríamos también llamarla gusto. En la de conocer, el hombre alcanza la razón pura mediante el mismo conocimiento, teniendo como principio *a priori* una “ley necesaria” que rige los fenómenos y que él con su entendimiento logra aprehender. La facultad de desear, por su parte, es aquella en la que el hombre en vez de conocer los fenómenos trata de conocerse a sí mismo, a la razón práctica (o costumbres) para lograr su libertad, movido por un *a priori* o conformidad a fin que radica en alcanzar la felicidad y la autonomía del sujeto. Pero el hombre anhela ley y al mismo tiempo anhela libertad, un problema terrible para el filósofo que intenta resolver en la tercera facultad, la que compete al gusto, la sola facultad sensible que se da a través del juicio, que no tiene una conformidad a fin determinada más que sentir placer o desagrado frente al objeto de su contemplación, y en la que el producto final causante de su satisfacción, solo podría ser considerado como arte, o *arte bello*, pues “*bello* es lo que, sin concepto, place universalmente”¹⁰⁶.

De esta manera, el juicio de gusto, desprovisto de interés alguno, confiere al arte una ponderación distinta a las que se aplican en las esferas del conocimiento, y por ende no está fundado ni se dirige a formar conceptos, ni podría buscarse en él criterios universales para lo bello, siendo una facultad que ya no atañe a las ciencias. Y como consecuencia, no tiene ley que le rijan, ni una metodología objetiva o conformidad a fin establecida; el arte únicamente es causa de placer. Pero este placer de universal comunicabilidad que causa el juicio de gusto, no debe ser un “goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole

¹⁰⁵Heymann, Ezra. *Ob. Cit.*, p.157.

¹⁰⁶Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*, p.146.

que tiene por medida el juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos”¹⁰⁷. Tal como Eugène Delacroix expresa referente a lo bello:

No se transmite ni se concede como la herencia de un arriendo; es el fruto de una inspiración perseverante que no es más que una serie de pesadas labores; sale de las entrañas con dolores y desgarros; como todo lo que está destinado a vivir; constituye el encanto y el consuelo de los hombres, y no puede ser el fruto de una aplicación pasajera o de una tradición banal.¹⁰⁸

Al encontrar por fin su propio campo de estudio, y al no estar supeditada ya a la estructura científica como lo estuvo siempre, la obra de arte, por más que siga las leyes mecánicas de la producción artística nos da la sensación de libertad, porque en ella no solo participa un conocimiento técnico, sino también –y más importante aún–, la imaginación del sujeto creador. Y es precisamente en eso que el arte se parece a la naturaleza, en que su representación nos da la sensación de libertad a pesar de regirse por reglas. Una sensación con la que no puede hacerse ciencia, sino reflexión estética.

¿Pero qué es lo que impulsa a la creación?, ¿de dónde surge la obra de arte?, ¿si no tiene reglas ni es mera técnica, cómo logra el sujeto crear un objeto bello? Todas estas interrogantes las aclara el genio. En palabras de Kant, el *genio* “es la *capacidad espiritual* innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”¹⁰⁹, una especie de *talento* como él también le llama, del cual la naturaleza provee al artista que, haciendo uso de sus facultades, sabe escucharla. Como una suerte de dote natural para hacer cosas originales que se explican a sí mismas, tal como la naturaleza realiza en sus creaciones.

El genio aparece como si la naturaleza nos prestara su voz para poner en palabras lo que queremos decir; como si la naturaleza, además de darnos las herramientas, nos diera también sus manos para elaborar los artificios humanos. Así, en una metáfora, el momento de adopción de esa voz y esas manos de la naturaleza, se da en el fugaz instante en el que la imaginación pasea por nuestra mente y el entendimiento la ataja moldeándola, haciendo uso de nuestra condición de libertad que hace que una obra de arte bella sea original, particular y universal al mismo tiempo. En resumen, el genio es un *talento* que no tiene regla determinada, su principal cualidad debe ser la *originalidad* y a la vez sus productos deben ser *modelos*, o *ejemplares* para otros; pero el sujeto que le vive no puede descubrir cómo se da en sí mismo esta capacidad, sino

¹⁰⁷Kant, Immanuel. *Ob. Cit.*, p.248.

¹⁰⁸Delacroix, Eugène. *Metafísica y belleza*, p.41.

¹⁰⁹Kant, Immanuel. *Ob. Cit.*, p.250.

por *naturaleza*. No sabe cómo se presentan las ideas estéticas ni cómo comunicarlas en formas de conceptos, y sin embargo, en su misterio, se manifiestan como un objeto de arte bello. Y es que “el arte bello sólo es posible como producto del genio”¹¹⁰, “la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar ni ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado”¹¹¹.

Al ser entonces el genio un talento para el arte y no para la ciencia, presupone como tal una relación entre imaginación y entendimiento que se muestra en la expresión de ideas estéticas que conforman la obra de arte. Y por lo tanto, la obra representa a la imaginación en su libertad de reglas, en una libertad de imaginar que viene dada al sujeto por la naturaleza y no por las leyes de la ciencia o la imitación mecánica, aún cuando su técnica no deja de estar sin embargo, supeditada a la facultad superior de la razón. Síntesis que solo es posible gracias al *espíritu*, que “en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma”, y “ese principio no es otra cosa que la facultad de exponer *ideas estéticas*”¹¹², aquellas que le son propias al arte bello.

Podemos reunir todo lo que hemos explicado en una oración: para hacer arte bello es necesario imaginación, entendimiento, espíritu y gusto. Imaginación, para representar lo que vemos en la naturaleza de una manera distinta, esbozando configuraciones y sinergias propias en el conjunto de la vida anímica; entendimiento, para trastocar esas formas siguiendo unas reglas sin que estas la delimiten; gusto, para determinar con juicios lo que nos causa placer; y espíritu, para reunirlos a todos en un solo impulso, que sea capaz de vivificar las facultades del ánimo y traer hasta nosotros el influjo genial. Porque, en palabras de Baudelaire, “todo lo que es bello y noble es resultado de la razón y del cálculo”¹¹³, y según Gotthold Lessing, un agudo pensador de la ilustración, “fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación”¹¹⁴. Por eso, “lo que hayamos bello en una obra de arte no es lo que gusta a nuestros ojos, sino lo que a través de ellos gusta a nuestra imaginación”¹¹⁵.

De esta manera, en la *Crítica del Juicio* es de suma importancia señalar la participación del entendimiento como actividad conceptual en la apreciación estética, ya

¹¹⁰Kant, Immanuel. *Ob. Cit.*, p.250.

¹¹¹*Ibidem*, p.261.

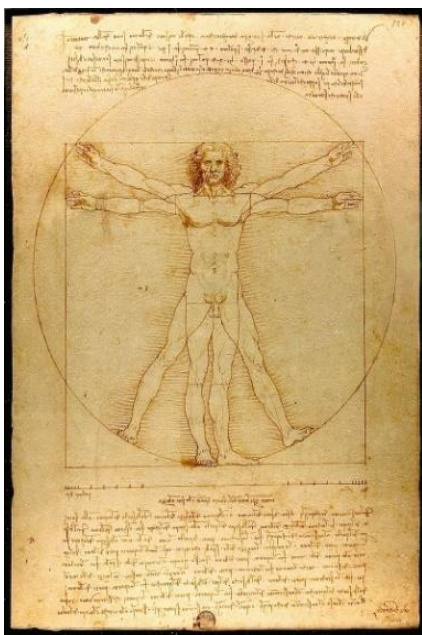
¹¹²*Ibidem*, p.257.

¹¹³Charles Baudelaire, *Obras completas*. Citado por: Gradowska, Anna. *Ob. Cit.*, p.142.

¹¹⁴Lessing, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, p.59.

¹¹⁵*Ibidem*, p.89.

que “si bien el pensamiento, estimulado por ideas, no se aquieta con ningún concepto determinado, no hay reflexión sin conceptos”¹¹⁶, de la misma forma no sería viable el proceso de ensoñación sin una contemplación consciente de la materia. Puesto que, la reflexión implica “poder volver sobre lo vivido, poder designarlo y diferenciarlo, y esto es delimitar un concepto, aunque sea sólo implícita e incoactivamente”¹¹⁷. Tal como Paul Valéry afirmaba, “ver es ante todo recordar”¹¹⁸. Sólo así logra la libertad de la imaginación manifestarse como nuestra libertad, trabajando al unísono con el entendimiento; así como en la facultad de conceptos son complementarias la determinación y la indeterminación de las ideas que ofrece la razón.



De modo tal que la reciprocidad entre los caracteres subjetivos y objetivos que despliega la reflexión ante un objeto bello, es el mismo juego que requiere el conocimiento en general. ¡Y qué mayor conocimiento que el que engendra la pintura, mezcla de técnica, rigor, intuición y ensoñación imaginativa, que produce el genio en su travesura persecutoria de la belleza!

Fig.64-Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitrubio*, ca.1487.

b. Concepto de ensoñación o sobre las diferencias entre sueño y ensoñación

Kant coloca a la ensoñación como una vía posible de la imaginación, tal como constata en la cita de Heymann que hemos incluido antes. Pero para dibujar el concepto de ensoñación, debemos referirnos brevemente al autor sobre quien versaremos las siguientes líneas de nuestra encrucijada “onírica”.

¹¹⁶Heymann, Ezra. *Ob. Cit.*, p.161.

¹¹⁷*Ibidem*.

¹¹⁸Jiménez, Ariel. *Ob. Cit.*, p. 17.

Gastón Bachelard (1884-1962), fue filósofo en el área de epistemología, poeta, físico, profesor y crítico literario francés, en un tiempo de innumerables convulsiones sociales, políticas y artísticas. Como puede notarse, un estudioso infatigable al que muchos biógrafos denominan también como “escritor inclasificable”, ya que su obra, de gran contenido y número, estuvo dividida entre la historia de las ciencias moderna y contemporánea, y la imaginación poética; tema este último sobre el que transcurrieron sus últimos años de investigación. Pero no solo su vida intelectual fue florida, también se dedicó entre otras cosas, al oficio de telégrafo durante diez años, y a cultivar su compromiso moral con la nación en diversas ocasiones; razón por la cual, entre los honores que merece, constan el de oficial y comendador de la Legión de Honor francesa (1951 y 1960), Miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas (1955) y el Gran Premio nacional de las Letras (1961).

De ahí que el tema que nos proponemos desarrollar se cuenta dentro de su vasta producción sobre imaginación poética. Producción literaria en la que Bachelard no solo demuestra un amplio dominio del área, sino que también deja entrever su visión como epistemólogo y la cercanía profusa que mantuvo con la fenomenología y el psicoanálisis (de enfoque sobre todo junguiano), con una impronta lírica del todo inconfundible. Tal como demuestra en *La poética de la ensoñación*, obra que tomaremos como punto de partida para luego construir el análisis de las pinturas de Emilio Boggio.

Siempre que mencionamos el término ensoñación o nos adentramos en su búsqueda, observamos que la mayoría de opiniones y estudios en torno, le asemejan con la fantasía o la ubican directamente con el sueño, el sueño nocturno. Pero ¿qué pasaría si no fuera así?, ¿qué pasaría si la ensoñación, más que una quimera o un adormecimiento, fuera un signo del genio? Gastón Bachelard, quien se dedicó a estudiarla, encuentra dentro del amplio espectro que toca en *La poética de la ensoñación*, una distinción nítida entre esta y el sueño. Aun cuando ambas nociones parecen tan cercanas por la evidente raíz etimológica que comparten, cuyos vocablos provienen del término griego *hypnos*, equivalente a “dormir, soñar”, que luego derivó en la forma latina *somnus*, que se refiere concretamente al sueño; el parentesco no es más que una salida fácil al verdadero problema, ya que si nos detenemos frente a ello podemos observar con más claridad que estos procesos difieren por mucho más de lo que coinciden, a pesar de tener ambos la misma génesis en cuanto a su sonoridad verbal.

Razón por la que el autor se avoca desde la introducción, a señalar las complejas distinciones entre uno y otro planteamiento, tomando al sueño como un fenómeno onírico y a la ensoñación como un fenómeno que compete más al ámbito espiritual; siendo el primero un proceso que se desarrolla en la región del inconsciente, mientras que el segundo conserva en la vigilia la parte consciente, signo decisivo que denota quizás la mayor diferencia entre ambos.

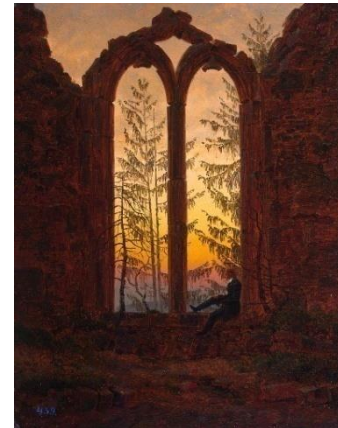


Fig.65-C. D. Friedrich,
*El soñador ó Las ruinas
de Oybin*, 1835.

Si en el sueño hay memorias, recuerdos, y visiones en las que confluyen lo real y lo imaginario, en la ensoñación el sujeto asimila lo real por medio de la imaginación, reencontrándose consigo en plena facultad de los atributos que le confieren estabilidad y tranquilidad. Pero, a despecho de este último, el soñador nocturno no goza de la misma suerte, ya que no encuentra identidad entre el sujeto que narra y el sujeto que sueña, sobrecargado por las pasiones mal vividas durante el día y agobiado por la obligación de pensar, sus imágenes permanecen alteradas, y su alma -ajena y hostil a la soledad-, corre el riesgo de desorganizarse propagando en el día las locuras ensayadas durante la noche. Lejos del reposo, las fuerzas psíquicas del soñador nocturno entran en colisión, en contraste con aquel que en presencia de una ensoñación, ha encontrado más que su propia alma solitaria: una visión o experiencia del mundo que le es propia, un “estado de alma naciente”¹¹⁹ en el que su ser crece, descansa y goza una unidad sin precedentes.

Es en este último precisamente, en quien aflora una “potencia de poetización” o “poética psicológica”¹²⁰ en la que se armonizan todas las fuerzas psíquicas. En él que actúa por ocio y es genuinamente feliz, en él en quien la filosofía del reposo abarca dulzura, lentitud y paz. La ensoñación, según lo que nos describe Bachelard, “poetiza al soñador”¹²¹, auspiciando que su alma solitaria alcance la palabra o imagen nueva en la cúspide de la inspiración –sin darle connotaciones triviales a esta última-. Acción que se ve referida por la imagen poética que el soñador en vigilia alcanza, trastoca, y por consiguiente, hace suya. La ensoñación nos da el mundo de un alma y la imagen poética es testimonio de ello.

¹¹⁹Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.31.

¹²⁰*Ibidem*, p.33.

¹²¹*Ibidem*, p.32.

Bachelard también, a propósito del tema, describe la esencia de cada uno como situaciones oníricas en las que se adhiere al sueño un acento masculino y a la ensoñación uno femenino (como observamos antes en la pugna entre dibujo y color), sin darle por ello la connotación ramplona del género lingüístico o el artículo que les



Fig.66-Pierre Puvis de Chavannes,
El sueño, 1883.

precede. Siendo el sueño y la ensoñación portadores de un perfil propio, el filósofo añade que por su esencia dual y antitética, corresponde pues referirse al *animus* para el primero y al *anima* para la segunda; entendiendo tales perfiles desde las categorías junguianas de la psicología profunda en la que se basa el autor y en la que nosotros, a efectos del presente análisis, no ahondaremos.

Sin embargo, una peculiaridad llama nuestra atención. Aun cuando es común incluir la ensoñación entre los “fenómenos de la tregua física”, solo es posible vivirla en “un tiempo de descanso, en un tiempo que ninguna fuerza traba, (...) siguiendo *la pendiente de la ensoñación* – una pendiente que siempre desciende-” y en la que “la conciencia se distiende y se dispersa y por consiguiente se *oscurece*”¹²². Pero no por ello merma el desarrollo positivo del ser al que se manifiesta, pues la ensoñación requiere conciencia y “existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser”¹²³. Sin importar que, como lo sugiere la psicología clásica, la ensoñación es siempre “un fenómeno de distención y de abandono”¹²⁴, hay en ella toda la complejidad y extensión de un florecimiento, porque “en su ensoñación solitaria, el soñador de ensoñaciones cósmicas es el verdadero sujeto del verbo contemplar, el primer testigo del poderío de la contemplación”¹²⁵. De ahí que, de crecer contemplando, haya el único paso de la ensoñación para comprender los elementos naturales en su más pura poesía. Tal como el genio kantiano nos ha demostrado que es posible en el arte bello, así, “el eje normal de la ensoñación cósmica es aquel a lo largo del cual el universo sensible es transformado en un universo de la belleza”¹²⁶.

¹²²Bachelard, Gaston. *Ob. Cit.*, p.15.

¹²³*Ibidem*.

¹²⁴*Ibidem*, p.23.

¹²⁵*Ibidem*, p.261-262.

¹²⁶*Ibidem*, p.274.

Y para qué buscar palabras nosotros si en Kant se escucha el eco de lo que acabamos de señalar: “la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”¹²⁷. De la misma forma que manifiesta el soñador de ensoñaciones en su reposo, cuando traduce la sensación al plano de lo visible. Citando de nuevo a Kant, tenemos que “el espíritu se siente *movido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en contemplación reposada en el juicio estético sobre lo bello de la misma”¹²⁸.

c. La Imaginación profunda de la ensoñación

“La imaginación no es un estado,
es la misma existencia humana”

William Blake

Gaston Bachelard señala en un pasaje que “el auténtico viaje de la imaginación es el viaje al país de lo imaginario”¹²⁹, una travesía que “adquiere la apariencia de un viaje al país de lo infinito”¹³⁰, en la que el soñador va a la *deriva*. No le bastaba al filósofo francés la apertura kantiana de la imaginación en el arte. Quería ir más allá, porque su ensoñación va más allá.

Aun cuando propaga el eco de Kant en su intento de demostrar con qué facilidad el genio enlaza el pensamiento y la imaginación, Bachelard, que ha leído a los románticos y demás filósofos del siglo XIX -adoptando en muchos rasgos sus posturas-, da un paso más en afirmar “cómo, en un genio, la imaginación produce el pensamiento –y no que el pensamiento vaya a buscar oropeles en un almacén de imágenes-”¹³¹. Asimismo, lo que para Kant era trascendente en la imaginación, referente al temor de perderse a sí misma en un abismo, Bachelard reconoce en ella un “principio de

¹²⁷Kant, Immanuel. *Ob. Cit.*, p.249.

¹²⁸*Ibidem*, p.192.

¹²⁹Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.13.

¹³⁰*Ibidem*, p.14.

¹³¹*Ibidem*, p.28.

excitación directa del devenir psíquico” que “intenta un futuro”¹³² en la imagen; aun cuando acepta la imprudencia de la imaginación en alejarnos de la estabilidad.

Si es cierto que “el mundo viene a imaginarse en los ensueños humanos” y “la imagen es en nosotros el sujeto del verbo imaginar”¹³³, tendríamos pues que retomar una conceptualización de la imaginación (si tal cosa es posible), para referirnos a la ensoñación de las materias, sustancias o movilidades que viven en las creaciones poéticas de los artistas de genio. Hay que entender bien la trascendencia de la imaginación, para discutir luego su protagonismo en la ensoñación del color.

Dos textos del autor, referidos al estudio filosófico-literario sobre la imaginación y ensoñación poéticas, nos darán luces en este laberinto: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), y *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), donde veremos, en primera instancia, que el autor distingue la imaginación según el carácter proporcionado por el elemento al que se adscribe; teniendo en cuenta que, como aseguraban las “filosofías primitivas”, cada uno de los cuatro elementos naturales tiene su propio *temperamento*. De ahí que a cada uno competa su propia cualidad o dinámica imaginante. Sin embargo, no está demás aclarar que no hemos participado de los libros que versan sobre los otros dos elementos restantes –fuego y tierra– por no considerarles oportunos en este caso, siendo la imaginación que allí se expone, propia de aspectos que nada tienen que ver con la obra de Emilio Boggio, ni guardan cercanía con el uso del color como ensoñación.

Se nos ha enseñado siempre que la imaginación es la facultad de formar imágenes a partir de lo que percibimos, pero el esteta francés insiste en lo contrario. Es más bien una capacidad para deformarlas, para cambiar las imágenes librándonos de las primeras, trastocándolas o uniéndolas de forma inesperada. Sólo así existe la *acción imaginante*, en la medida que una imagen presente hace pensar en una ausente, o una imagen ocasional remite a una explosión de imágenes si se quiere aberrantes. Desde luego “hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas”, pero el vocablo que corresponde a la imaginación no es *imagen*, sino *imaginario*, y el valor de una imagen se mide entonces por “la extensión

¹³²Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.20.

¹³³*Ibidem*, p.25.

de su aureola *imaginaria*”¹³⁴, según lo que señala el autor. Así, gracias a lo imaginario, podemos decir que la imaginación es *abierta y evasiva*.

Siendo pues la imaginación la facultad de crear “imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad, (...) es una facultad de sobrehumanidad”¹³⁵, en la que se “inventa la vida nueva, (se) inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión”¹³⁶. Pero solo “tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones”¹³⁷, tras un arduo recorrido de incesante contemplación. Por esta razón, la psicología profunda cataloga a la imaginación como la movilidad espiritual más viva y más grande que hay.

Pero lo que pretende el autor, más que desmentir lo que se piensa sobre la imaginación, es restituirle su papel de seductora, dejando a un lado lo que se ve o lo que se dice para darle importancia a lo que se imagina; abandonando así el curso ordinario de las cosas. Porque en el mero término, “percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”¹³⁸. De esta manera, si la ensoñación poética escucha la polifonía de sentidos que se armonizan en ella, la conciencia poética debe transcribir esa partitura, registrando el cosmos sin cesar renovado que nos muestran el poeta o el pintor. Porque son los mundos imaginados los que proporcionan hondas comuniones de ensoñaciones, y el poema, al igual que la pintura, es en esencia una aspiración a imágenes nuevas. Y en una reiteración de ideas tenemos que imaginar un cosmos es el resultado espontáneo de la ensoñación, dado que en la meditación profunda del ensueño lo real percibido se asimila, absorbiendo así el mundo real en el mundo imaginario.

Ahora bien, si el propósito de ambos textos busca determinar la sustancia de las imágenes poéticas y adecuar las formas a las materias o sustancias móviles fundamentales, observamos que Bachelard parte de la premisa de que existen dos fuerzas imaginantes que mueven nuestro espíritu: una imaginación formal y una imaginación material. La primera, que tiende hacia la novedad y en la que florecen

¹³⁴Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.9.

¹³⁵Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.31.

¹³⁶*Ibidem*.

¹³⁷*Ibidem*.

¹³⁸Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.12.

aquellas ideas animadas por lo vario y lo pintoresco; y la segunda, enraizada en el fondo del ser, que produce gérmenes en lo interno de las sustancias y que busca en el mismo ser el carácter primitivo y eterno.

Aun cuando el objeto que persigue la ensoñación se afianza en la última, el autor confirma la existencia de obras en las que cooperan los dos ejes de la imaginación, alegando que sería quizás imposible separarlas, dado que “el ensueño más móvil, el más metamorfoseante, el que más por entero se entrega a las formas, conserva por lo menos un lastre, una densidad, una lentitud, una germinación”¹³⁹. Y aun así toda obra poética que pretenda un florecimiento, debe acoger las exuberancias de la belleza formal, ya que atendiendo a la necesidad de seducir antes descrita, la imaginación “abandona la profundidad, la intimidad sustancial, el volumen”¹⁴⁰; sin que por ello radique solo en un aspecto formal de los elementos que describe. Dado que la dinámica imaginante del agua y el aire se presentan directamente desde la imaginación material, que reflexiona sobre la esencia misma de las sustancias en torno a su densidad y a su movimiento.

Apreciamos entonces que “la meditación de una materia educa a una imaginación abierta”¹⁴¹, entendiendo por materia el “principio que puede desinteresarse de las formas” -y no una simple carencia de estas-, que “sigue siendo ella misma a despecho de toda deformación, de toda división”¹⁴². A partir de su significado, apuntamos en la imaginación material del agua un psiquismo hidratante, que en lugar de describir las formas se propone *pesar* una materia. Pesar, tal como la comprendemos nosotros, por la reflexión que acompaña a la contemplación. En vista de que el filósofo en cuestión se sintió siempre atraído por el lenguaje, consideramos nosotros que quizás la utilización de dicho verbo se debe a la raíz etimológica que

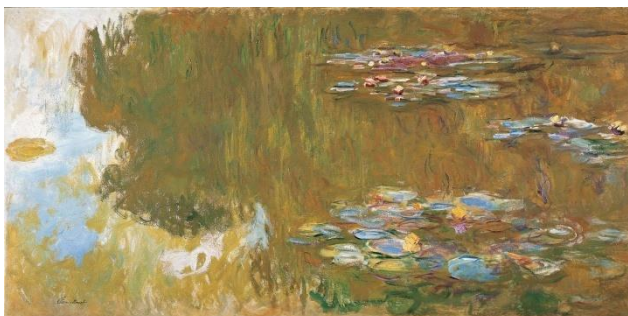


Fig.67-Claude Monet, *Las ninfeas del estanque*, 1917-19.

comparten el pensar y el peso, venidas del vocablo latín *pendere*, de donde surgen ambos verbos. Curiosidad que explica mejor la idea propuesta, teniendo que la imaginación material del agua piensa sobre la materia y no solo describe su forma.

¹³⁹Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.8.

¹⁴⁰*Ibidem*.

¹⁴¹*Ibidem*, p.10.

¹⁴²*Ibidem*, p.9.

En el mismo orden de ideas, Bachelard nos brinda la visión del *injerto*, que tal como hemos explicado antes, es lo que confiere la densidad y riqueza de las materias a la imaginación formal, siendo el injerto para la imaginación humana, el signo que la especifica. De ahí que el erudito francés considere necesaria la unión entre actividad soñadora y actividad ideativa para producir una obra poética; obra que simboliza en el arte una especie de “naturaleza injertada”, como veremos luego en la pintura de Boggio.



Fig.68-Claude Monet, *Mujer con sombrilla. Madame Monet con su hijo*, 1875.

Por otra parte, la cualidad que Bachelard desea examinar en las imágenes aéreas es su movilidad, “refiriendo esa movilidad externa al movilismo que las imágenes aéreas inducen en nuestro ser”¹⁴³. Debido a que el autor señala que el aire imaginario es “la hormona que nos hace *crecer* psíquicamente”¹⁴⁴. Aquí, la imaginación asimila pues, una suerte de *psicología ascensional* o de *movimiento aéreo liberador*, por tener el aire dentro de los rasgos que le distinguen, el epíteto libre y un carácter ascensional que refiere a su verticalidad, alivio e ingravidez. Resume el aire las metáforas visuales del sentido vertical en imágenes de altura, elevación, profundidad, rebajamiento y caída.

Sin embargo, no podemos olvidar que tratándose de un elemento inasible, la imaginación del movimiento aéreo supera a la sustancia que habíamos visto predominar en la imaginación del agua como materia, por más que podamos decir que “solo hay sustancia cuando hay movimiento”¹⁴⁵, ya que si profundizamos en la psicología del aire infinito, podemos apreciar que este carece de dimensiones. Goza de ser una “materia no dimensional que nos da la impresión de una absoluta sublimación íntima”¹⁴⁶, y por ende sus imágenes “se evaporan o se cristalizan”¹⁴⁷. Así, la ensoñación, como “un universo en emanación, un halito oloroso que sale de las cosas por intermedio de un soñador”¹⁴⁸,

¹⁴³Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.25.

¹⁴⁴*Ibidem*, p.22.

¹⁴⁵*Ibidem*, p.18.

¹⁴⁶*Ibidem*, p.19.

¹⁴⁷*Ibidem*, p.24.

¹⁴⁸Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.17.

manifiesta en su subjetividad que “el arte está hecho para seguir siendo ilusión; si entra en el dominio de la realidad estamos perdidos”¹⁴⁹.

d. El color desde la ensoñación y la imaginación

¿Pero se puede acaso conocer una materia a partir de imágenes que nos remiten a ella en un raptó de lirismo? ¿Es posible que las sustancias, en su más pura forma, nos hablen desde los colores en los que se inscribe su visión? La imaginación material nos ha confirmado que sí, porque el pintor, como el poeta, “nos descubre un matiz *fugaz*, (...y) sólo la imaginación puede ver los matices; los capta *al paso* de un color a otro”¹⁵⁰. Y ese descubrimiento maravilloso que nos devela el artista en la obra, es producto de su ensoñación. Porque:

El color, por sí solo, es una carne sin vida, que se despierta por el contacto de una mano. El toque es ese trazo nervioso que da un acento personal a la escritura del artista. Es chispazo vital y a la par es estructura al ordenarse en formas y al ordenar el espacio. Gracias a él, la pintura no es sólo el lugar donde sopla el espíritu, sino también donde deja su huella.¹⁵¹

Por el mismo sendero, Bachelard nos indica en *El derecho de soñar* (1970), que “el color es una fuerza que crea”, y “como todo creador, el pintor conoce antes que la obra el ensueño meditativo”¹⁵² que actúa sobre la naturaleza de las cosas. Una naturaleza que expresa su verdadera esencia a través del color, más palpable en la pintura que en cualquier otra forma artística, por ser este uno de los elementos primordiales que componen el soporte plástico. En el siglo XIX, ya Eugène Delacroix afirmaba que “el color no es nada si no es adecuado al tema y si no aumenta el efecto del cuadro sobre la imaginación”¹⁵³, definiendo a esta última como cualidad primera del artista y por medio de la cual el pintor denota “su superioridad y exquisitez” sobre la materia que representa. Esto se traduce en el ensueño mismo del motivo al que alude la pintura a través del uso del color -si se quiere verdadero-, de aquello que con ayuda de la imaginación el pintor arranca un suspiro en el lienzo. Aquello de carácter ideal que encuentra su voz en el color sublimado.

¹⁴⁹Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*, p.51.

¹⁵⁰Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.13.

¹⁵¹Berger, René. *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, p.135.

¹⁵²Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.40.

¹⁵³Delacroix, Eugène. *Diccionario de bellas artes*, p.119.

“Sobre el prejuicio de que el colorista nace y el dibujante se hace”, inspirado en una frase de Cicerón del libro I del *De oratore* que reza: “Se nace poeta, se llega a ser prosista”; Delacroix distinguirá entonces dos tipos de pintores, “los pintores-poetas y los pintores-prosistas”¹⁵⁴. Tienen los primeros la gracia imaginativa y fuerza poética del color, y los segundos únicamente el don del dibujo. Advierte además que incluso “entre los coloristas reputados”, solo unos pocos han tenido la gracia de descubrir la verdad profunda y singular del color en la pintura, a la vez que sugiere la manera en la que éste actúa sobre los accidentes oníricos de la naturaleza, y cómo en ella la luz es un principio para animar lo que el color embellece, a propósito de una opinión sobre Ingres, quien según Delacroix supone lo contrario.

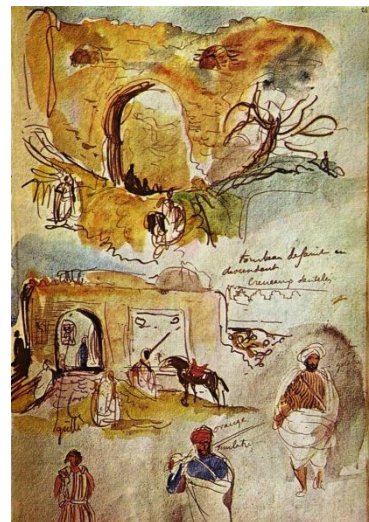


Fig.69-Eugène Delacroix, *Página del álbum del norte de África y España, 1832.*

Opinión que Bachelard también secunda, advirtiendo que el color vive de un flujo en constante trueque de materia y luz, y es precisamente por ello que el color manifiesta los “grandes sueños cósmicos que unen al hombre (...) a la prodigiosa materialidad de las sustancias terrestres”¹⁵⁵. Densidad que a su vez se desarrolla en el pintor por medio de dos dimensiones, una de *intimidad* en la que refleja su esfera personal, y otra de *exuberancia*, en la que ese sueño profundo del pintor reluce atajando su *color deseado*, distinto del color copiado o el color aceptado, en palabras del esteta francés. De la misma manera que un pintor simbolista como Odilon Redon, a finales del siglo XIX, insiste en “dar al color *visto* la belleza tan pura del color *sentido*; todo el arte moderno reside allí; nada grande, bello, profundo, puede traducirse de otra manera”¹⁵⁶.

Para ejemplificar esto Bachelard analiza la obra de dos pintores de genio, “dos pintores-poetas” como diría Delacroix, en los que su intuición de color roza incluso lo sublime. Entramos primero al amarillo de Van Gogh, “un oro alquímico, un oro de botín sobre mil flores, elaborado como miel solar”¹⁵⁷, un amarillo que difiere por mucho al de la silla de paja, el girasol, la llama o el trigo que representa; un amarillo que sólo él, en su búsqueda exhaustiva del adentro ha logrado reunir en el afuera, produciendo una

¹⁵⁴Delacroix, Eugène. *Diccionario de bellas artes*, p.124.

¹⁵⁵Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.40.

¹⁵⁶Odilon Redon. Citado por: Lothe, André. *Los grandes pintores hablan de su arte*, p.250.

¹⁵⁷Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.41.

suerte de “ontología del color” que muestra al mundo finito lo infinito, como lo haría un alma marcada por el ideal romántico. Característica singular que advertimos también en Monet, que en un lirismo más allá del dibujo preciso alcanza en el color quizás un calibre absoluto del aire o el fuego, en un amanecer frío o una tarde caliente detrás de los que surge *La Catedral de Ruán* como “lienzo aéreo o lienzo solar”.



Fig.70-Vincent Van Gogh, *Jarrón con catorce girasoles*, 1889 (las dos de los extremos), y *Jarrón con doce girasoles*, 1888 (la del medio).

En esas pinturas -describe Bachelard-, pareciera como si todos los elementos, en busca de “una unión o un combate, aventuras que apacigüen o que exciten”¹⁵⁸, resumieran la dialéctica imaginaria entre la piedra y la atmósfera. Así, la piedra pareciera absorber todo el azul de la bruma, que ésta a su vez había tomado del cielo para representar en la primera pintura, el carácter aéreo de la materia por medio de un azul brumoso, un azul alado, casi celestial, en el que la piedra se transforma y vuela en el sueño del color. “Metamorfosis de cantera gris en cantera de cielo”¹⁵⁹ que a través de un sinfín de matices azules captura la misma bruma en el lienzo, y eleva la catedral a un plano más distante. Un plano que en el otro cuadro, pintado a plena luz de la tarde, vuelve la catedral de aire en catedral de calor, más cercana y terrestre, en la que se intuye a la piedra “agitada por el trabajo interior de lo calórico”¹⁶⁰. Monet transmuta aquí la materia pétreo por medio del color, que encuentra en la Catedral un sitio de arraigo y en los elementos naturales la capacidad de ensoñación en la que el pintor, echando mano de su imaginación y una meditación profunda, “recibe el germen natural de una creación”¹⁶¹. Drama onírico del color sobre la superficie pintada, que en un raptó

¹⁵⁸Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.26.

¹⁵⁹Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.42.

¹⁶⁰Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.43.

¹⁶¹*Ibidem*, p.44.

de alquimia fantástica, el genio logra asir -en íntimo y a la vez exuberante instante-, el verdadero sentimiento poético. Melodías de un nacimiento melancólico de la sensibilidad que el poeta, o el pintor, en lugar de describir, *exaltan*. Porque su voz es como la voz del mismo mundo, y su obra sólo prolonga la belleza de éste, *estetizándolo*.

Si “el ser es antes que nada un despertar y se despierta en la conciencia de una impresión extraordinaria”; si el individuo “es la suma de sus impresiones singulares”¹⁶², podríamos asumir que es en las imágenes *directas de la materia* que Emilio Boggio imagina, donde ha proyectado ese *despertar* de la ensoñación de las sustancias naturales. Se hace necesario soñar largamente y con extrema sinceridad frente a un elemento, para que se traduzca en el lienzo la participación de las fuerzas cósmicas elementales que marcan la imaginación humana, y también para dejar a un lado las posturas demasiado analíticas o geométricas en las que los juicios estéticos constriñan el oficio a una mera actividad formal, obstruyendo el camino del genio que crea a partir de lo que observa y escucha en la naturaleza. Así, se podría quizás transmutar la materia arraigando el color en ella; después de haber hallado una materia que sea capaz de ese arraigo, ya que esta debe invitar a la contemplación profunda, “llamándonos a la simpatía por el impulso de coloración que da vida y movimiento a los objetos”¹⁶³.

Posibilidad que la ensoñación de Bachelard abre, al asumir que implica una participación de la subjetividad en la que la imaginación expresa una experiencia mucho más sutil que la que ofrece la confrontación precisa con la realidad. De ahí que:

Evocado y nutrido por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y al mismo tiempo responder a la intensidad de la conmoción emotiva. Pero dibujo y color no son más que una sugestión. Por medio de la ilusión deben provocar en el observador la posesión de las cosas. Y esto ocurre en la medida en que el artista es capaz de sugestionarse y de transmitir su propia sugestión a su obra y al espíritu del observador. Como dice un antiguo proverbio chino: *Cuando dibujamos un árbol, debemos sentir que poco a poco nos vamos elevando*.¹⁶⁴

¹⁶²Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.17.

¹⁶³Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.43.

¹⁶⁴Matisse, Henri. *Sobre Arte*, p.130.

Cap. III. El color como ensoñación en la pintura de Emilio Boggio

“Pintar no es imitar el mundo,
es pensarlo con el pincel en la mano”

Ariel Jiménez

La ensoñación de Emilio Boggio se refleja en el colorido de sus cuadros. Es allí, en el uso de las infinitas posibilidades que ofrece el color, donde exalta el artista el fruto de su contemplación creadora. Un artista de genio que cultivó desde muy joven, una mirada que escapa al acto de ver, una mirada que agudiza el ojo fisiológico con el ojo interno; el ojo que intuye una profundidad superior de la que registra la mera visión en las superficies de las materias. En este capítulo se concretan entonces, todas las ideas que hemos expuesto en la investigación, a través del análisis de algunas obras del pintor que revelan la imaginación material del agua y el aire como elementos propios al temperamento onírico de Boggio. Quien plasma en la representación acuática sus móviles pasiones, y su amor por las primeras visiones marinas de infancia que crece en sus viajes por las costas italianas; y en las imágenes aéreas su carácter meditabundo, su ánimo oscilante entre volátil y sereno, y su aspiración a la elevación y la libertad.

Pero esas imágenes que nacen de la imaginación del artista, están moldeadas por una técnica. Si es cierto que nuestro espíritu y sentidos se comportan diferentes frente a un óleo o una acuarela, como algunos teóricos indican, tendríamos, por ejemplo, que el aceite con el que se preparan los óleos, a diferencia del agua que da fluidez a la acuarela, aporta una “robustez” en la imagen, una presencia si se quiere más “sensorial”, una “tactilidad” que le es innato al óleo como material. Dado que, “así como la materia y la técnica no sufren pasivamente la intervención del artista, tampoco el artista se somete pasivamente a ellas”¹⁶⁵. Es innegable que ellas le dan un comportamiento determinado a su obra y él les imprime su temperamento y su sustancia. Y es precisamente por esa textura visual y esa impresión robusta del color en el óleo, que hemos escogido diez pinturas en esta técnica para ejemplificar nuestra teoría; a pesar de haber realizado Boggio pinturas en esmalte, acuarelas, tintas varias y pasteles, en múltiples estilos y soportes plásticos que preponderan el efecto cromático.

¹⁶⁵Berger, René. *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, p.133.

Por otro lado, disipando los detalles técnicos, narra el romántico alemán Novalis que “el hombre, al pensar, cumple de nuevo la función original de su existencia; vuelve a la contemplación creadora, (...) a ese precioso instante de la verdadera fruición en que el ser se fecunda a sí mismo”¹⁶⁶. Como algún bosquejo de catarsis ensoñadora que surge al reflexionar sobre la belleza del mundo sensible que se cristaliza en la composición, a través de elementos que el artista de genio manipula para transmitir el efecto que percibe en las materias; esa emoción embriagadora de la ensoñación que cautiva en el color, o en la línea, o en las formas, a quien observa.

De esta forma, Bachelard propone que para que esa contemplación exhaustiva o meditación profunda regale sus frutos en la obra, “para que no sea tan solo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica”¹⁶⁷, tal como las “filosofías primitivas” hicieran, adoptando en sus principios formales un elemento que les representara. De ahí que el agua o el aire brinden un punto de partida para la ensoñación de Emilio Boggio, en cuyas pinturas existe la posibilidad de que esas relaciones secretas, misteriosas, mágicas y musicales de las que nos relatan Gauguin, Van Gogh, Redon, Matisse o Kandinsky a través del uso del color, se materialicen en la obra como un eco plástico que juega a las equivalencias con la naturaleza.

Hazaña que sólo es admisible cuando se da la unión entre conocimiento sistemático e intuición poética, entre entendimiento e imaginación, entre meditación reposada y conciencia activa; frente a la que el arte de los coloristas tiene por objeto final la fusión entre los participantes que hemos nombrado y la propia experiencia visual, para lograr comunicar aquello que el color puede engendrar en la tela sin la intervención de nuestros conceptos. Aquello que el artista, como sugiere Cézanne, “debe callar en él todas las voces del prejuicio, olvidar, olvidar, hacer silencio, ser un eco perfecto”¹⁶⁸, para que el espíritu que compone guarde la “virginidad” -que Boggio defiende- sobre los elementos que selecciona, en función del deleite expresivo y no de un razonamiento ramplón de técnica o estilo. Tal como advierte Henri Matisse que:

¹⁶⁶Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, p.244.

¹⁶⁷Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Ob. Cit. p.11.

¹⁶⁸Joachmin Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, 1978. Citado por: Jiménez, Ariel, Ob. Cit., p.36.

De aquellos dibujos que conllevan todas las sutilezas de la observación entrevistas durante el trabajo brotan, como de un estanque, las burbujas de la fermentación interior (...) como revelaciones que surgían después de un trabajo de análisis sin conocimiento evidente, en un principio, del tema a tratar: una especie de meditación.¹⁶⁹

Ese fermento íntimo se sueña antes de ser contemplado. “Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica, (...) pero el paisaje onírico no es un cuadro que se colma de impresiones, sino una materia que cosecha”¹⁷⁰. Una materia que ha sido potenciada por las bondades del color, y que es capaz de hacer reflexionar sobre su esencia a quien contempla la transmutación de la alquimia pictórica. Puesto que, “lo que importa no es tanto preguntarse a dónde se quiere llegar, como intentar vivir estrechamente unido a la materia e impregnarse de todas sus posibilidades”¹⁷¹, vivir en estado de ensoñación, unido a la imaginación material. Como Emilio Boggio entrevió en sus múltiples estilos sin rumbo definido, aquello que el arte clásico, romántico, impresionista, expresionista, fauvista, simbolista, o neoimpresionista en general, no pudo descifrar más que en el augurio del color.

Siendo Boggio un multifacético pintor que encuentra su voz, no en un ismo o una corriente, sino en un elemento vital para la composición. Donde encausa aquel carácter del siglo diecinueve, que “no tiene *un* estilo, porque todo es informe en él, todo es ensayo, experimento, tentativa, convulsiva preñez de un mundo nuevo. Es como una agitada, dolorosa, inquieta pausa prenatal”¹⁷², un período en el que se recapitula y se inventa, en el que se dan a la par unos pasos hacia adelante y otros hacia atrás. Así:

Sin maltratar ni desintegrar los modelos corpóreos que le sirven de punto de partida, Boggio se evade del naturalismo copiador, de la simple visión ocular, en gracia a la mágica virtud del estilo. Un estilo que en sus diversas variantes contiene siempre un robusto acento personal y al mismo tiempo la impronta de una emoción y una devoción. Porque ese hombre que rehúye las creencias dogmáticas posee, con todo, el sentido de lo sacro; admira, siente y ama el mundo físico y el mundo humano con una especie de fervor panteístico ardiente y púdico a la vez¹⁷³

...que advierte en el color el cauce de su ensoñación, porque “sólo aquellos que aman el color tienen acceso a su belleza y presencia inmanentes. El color tiene utilidad para todos, pero solo revela sus misterios más profundos a sus devotos”¹⁷⁴.

¹⁶⁹Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.114.

¹⁷⁰Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.12-13.

¹⁷¹Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.125-126.

¹⁷²Payró, Julio E. *El Impresionismo en la pintura*, p.11.

¹⁷³Junyent, Albert. *Boggio*, p.84.

¹⁷⁴Johannes Itten, *El arte del color*. Citado por: Edwards, Betty. *Ob. Cit.*, p.151.

1. Ensoñación del elemento acuático. Imaginación del agua

“El agua ofrece mil testimonios del universo que ve, del universo-argos. A la menor brisa el lago se cubre de ojos. Cada ola se alza para ver mejor al soñador”.

Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*

En las obras que analizaremos a continuación, presenta el pintor diversas facetas del agua. Sin embargo, en todas aparece “como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa. Una poética del agua, a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad”¹⁷⁵. Sin la cual la imaginación material no podría satisfacerse y la imaginación formal no alcanzaría para unir sus trazos dispares en torno a lo pintoresco; motivo que daría pie en la obra a no tener vida al carecer de sustancia, pero que en este caso, la unidad del agua resume de forma contraria.

Por ende, si en la contemplación del agua llega a sentirse verdadera simpatía y profundidad, “sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, un *tipo de intimidad*, (...) un *tipo de destino*”¹⁷⁶ como el que denota la ensoñación acuática de Boggio. En cuyas obras, por medio del color, la dinámica imaginante del agua intenta...

(...) probar que las voces del agua son apenas metafóricas, que el lenguaje de las aguas es una realidad poética directa, que los arroyos y los ríos *sonorizan* con una extraña fidelidad los paisajes mudos, que las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir, y que hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana¹⁷⁷.

a. *Barca con pescador en la laguna*

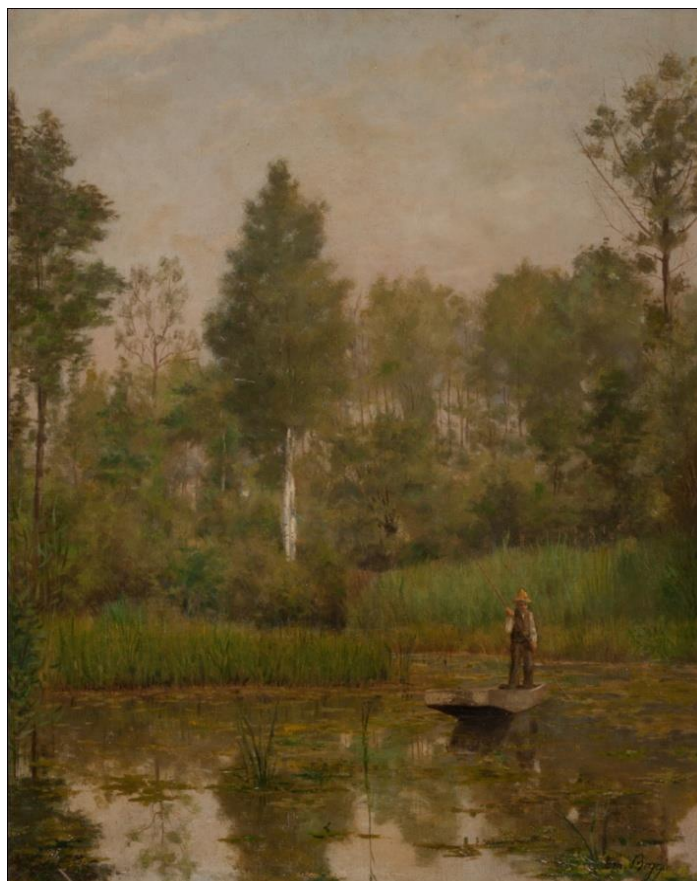
Comenzamos nuestro recorrido visual con una obra temprana de Boggio que marca el inicio de su carrera en el ámbito académico, en cuya superficie muestra una factura lamida, cuidadosa y sistemática, propia del estilo oficial francés de la época y muy a tono con el gusto lineal del gran Salón. Motivos por los cuales, en este lienzo

¹⁷⁵Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.30.

¹⁷⁶Ibídem. p.14.

¹⁷⁷Ibídem. p.30.

parece brillar el trazo pulcro impuesto en algún taller por algún maestro. Sin embargo, debemos recordar que la multifacética obra del artista en cuestión, nunca se deslustra del todo de aquel aprendizaje obtenido en esos pocos años de estudio, aun cuando Boggio sea fundamentalmente autodidacta e investigador en el desarrollo de su arte.



Barca con pescador en la laguna, 1886.
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5656 / 359759

Además de la fecha y la factura del lienzo que denotan sus primeros tanteos en la pintura de corte académico, sabemos que en esta oportunidad Boggio sigue la melodía del arte *pompier*, por la firma que adosa en la esquina inferior del cuadro. Ya que esta manera corrida y ligera de escribir su nombre en letras cursivas, corresponde a sus telas más convencionales, adheridas al estilo académico imperante en su época; aun cuando estas guardan un cierto sabor del romanticismo y del realismo en el uso de una paleta apagada, las representaciones humanas en medios rurales y la soledad que embarga a los personajes retratados. Tal como advertimos en esta y otras composiciones de la misma índole, que a diferencia de las otras firmas y facturas empleadas, guarda para sí una especie de medida delicada que imprime el artista a favor del conjunto lineal.

Pero, en Boggio, la preponderancia de las líneas y las formas no menguan la riqueza del colorido empleado, pues en las aguas refulgen suaves ondas vistosas, y en el pasto sobresalen los verdes, amarillos y ocre que utiliza el pintor para enaltecer la calidad del reposo. Si bien en esta pintura no resalta aquella robustez del óleo que rescatábamos antes como aspecto evidente de la técnica que hemos escogido, será en los próximos lienzos donde advertiremos con detalle el proceso de Boggio hacia un aspecto “matérico” y casi táctil de su pintura, siendo las últimas muestras un bosquejo del estilo impresionista y neoimpresionista que adoptó para sí en las últimas décadas, a partir de su contacto con algunos pintores importantes de estas corrientes.

Para proceder con el análisis plástico formal de la obra tenemos que *Barca con pescador en la laguna* presenta en primer plano las aguas tranquilas sobre las que se posan sutiles reflejos, plantas acuáticas y una barca rústica en la parte derecha, en la que aparece de pie la silueta del personaje al que hace alusión el título. Todo esto ubicado en los cuadrantes inferiores del cuadro, seguido por dos franjas de pasto crecido que conectan con la barca en líneas casi horizontales, que dan la sensación de profundidad enfatizada por el tercer plano. Espacio que a lo lejos, según la perspectiva, recubre un fondo de árboles altos y frondosos que empiezan a deshojar; incitando la entrada del otoño que anuncia el cielo apagado tras los volúmenes terrosos de la vegetación.

La composición resulta del todo equilibrada, con un ritmo monótono en el que se disponen los elementos en intervalos constantes, y una armonía clara y coherente en la proporción e integración de sus partes. Posee también una jerarquía por contorno, dada la forma sobresaliente de la barca, y por la situación o localización estratégica del volumen que reúne el entramado alrededor de su perímetro, para demarcar la pauta y el equilibrio radial, y hacer de la barca el punto “disonante” o foco primordial de atención donde se concentra la acción del sujeto. Además, goza de una evidente unidad, reforzada a su vez por la unidad del agua como espejo simétrico de la realidad que representa; y una textura pulida, como hemos afirmado, de acabados finos y formas concretas que se corresponden unas con otras en escala natural, sin contrastes particulares ni variedades notorias en la compenetración de elementos.

Dominan la composición colores terrosos que se armonizan en una gama de colores análogos (ceranos en la rueda cromática), que abarcan en su mayoría diversos tonos de verde (secundario), marrón (terciario) y muchos destellos disimulados de

amarillo (primario), como matices fundamentales. Conjugándose con el azul y el rosa pálidos del cielo, el blanco de las nubes y los reflejos de luz, y los ocre tostados para el conjunto general; así como diversas tintas rebajadas de poca saturación y luminosidad moderada, que ayudan a modelar la discreción del recinto y la tranquilidad que en él se percibe.

Así, en este remanso de colores que tienden también a los cálidos de baja intensidad, el soñador de las aguas durmientes intuye en los reflejos una invitación a la idealización de los motivos naturales, siendo el espejo de las aguas “el único espejo que tiene una vida interior”¹⁷⁸. Una vida que pulsa debajo de la superficie cristalina, sobre la que se instala pasmosa la mirada que escruta. Porque “en el agua durmiente el mundo reposa. Ante el agua durmiente, el soñador se *adhiera* al reposo del mundo”¹⁷⁹ y “soñando un poco, venimos a saber que *toda tranquilidad es agua durmiente*. Hay un agua dormida en el fondo de toda memoria”¹⁸⁰. Pero este reposo de la materia natural al que se pliega el soñador -como inducen las tintas empleadas-, también tiene un dejo doloroso de melancolía, “una melancolía muy especial que tiene el color de una charca en un bosque húmedo, una melancolía sin opresión, soñadora, lenta, calma”¹⁸¹, que parece mecerse con “la barca, esa cuna que duerme sobre las aguas que respiran”¹⁸².

De ahí que los colores predominantes en la obra sean a grandes rasgos el verde, el marrón y el amarillo. Tintas que en el capítulo anterior habíamos detallado, describiendo al verde como el más tranquilo e inmóvil de los colores, capaz de cobrar vida sólo cuando pierde su equilibrio en el amarillo. Este último, progenitor del anterior, que apreciamos también en la hegemonía del conjunto cromático del cuadro, aporta además de su carácter terrestre y físico, aquellos chispazos que excitan en su presencia y exaltan la mirada tranquila del espectador a su paso; hacia una reflexión que se despierta en el movimiento excéntrico de su fuerza colorante. Una viveza en cierta forma recogida y melancólica, que juega con el duro y chato marrón a retardar sus efectos, a doblegar su tristeza tranquila. La misma emoción que quizás Boggio sentía frente a las aguas durmientes de aquellas tierras ajenas, frente a las que se alzaba la imagen impetuosa del mar que le viera crecer; o quizás también aquel sentimiento de baja

¹⁷⁸Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.296.

¹⁷⁹*Ibidem*.

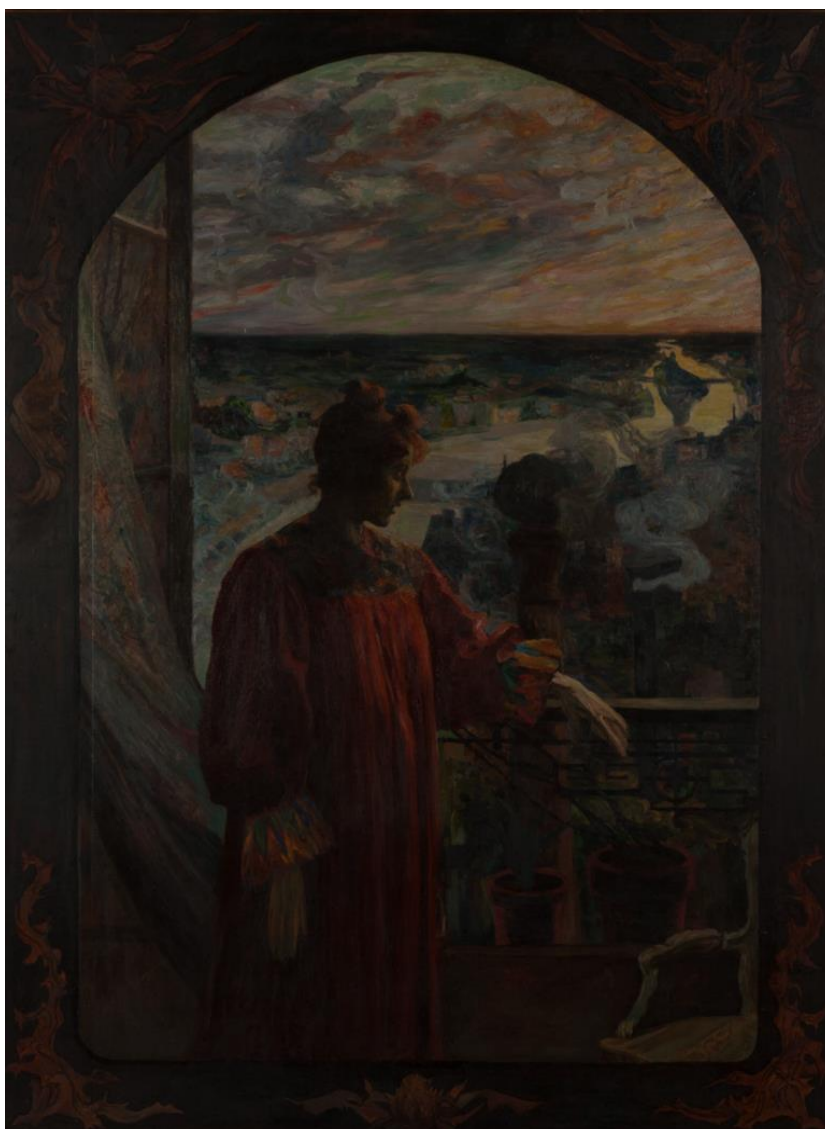
¹⁸⁰*Ibidem*, p.295.

¹⁸¹Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.16.

¹⁸²Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.274.

saturación y luminosidad precaria que le producía la pintura académica de taller, sin el influjo radiante del sol *a plein air*. Melancolía serena del lienzo, donde un pescador solitario ve caer con parsimonia la tarde y las hojas sobre el agua.

b. Agustina en el balcón



Agustina en el balcón, 1898.
Óleo sobre tela, 220 x 170 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5688

Agustina en el balcón es quizás una de las piezas más enigmáticas de Boggio. Su misterio se afianza en el uso de colores saturados, líneas curvas, formas voluptuosas, sombras pronunciadas, y arabescos florales que lucen en el marco semi-circular del

cuadro e incitan de entrada la delectación del espectador. En una suerte de conjuro visual que resumen los estilos a los que alude su artífice, siendo estos de influjo modernista y decorativo -con aire simbolista-, como consta en sus cualidades directas.

El traje rojo de la mujer, su rostro ladeado, su mirada a ninguna parte, la quebrada posición del brazo sobre la baranda del balcón, el humo de las fábricas citadinas que se confunde con el ondular del agua, el río interminable que cruza las manchas de edificaciones hasta llegar al horizonte perdido del cielo, y esa tarde encrespada de colores que enarbolan la imagen como un poema... Todo en ella rechina levemente de inquietud. Pero no de cualquier inquietud, porque ésta apenas se mueve. Y en contraste con la aparente parsimonia de la mujer retratada, aparece un mundo convulso, chirriante, preñado de colores y de aromas que se agitan en el aire; como una clase de movilidad espiritual que bulle dentro de ella y se manifiesta abiertamente en el afuera. Una movilidad peculiar traducida por el pintor, que “debe situarse ante su modelo sin ninguna idea preconcebida. Todo debe penetrar en su espíritu igual que le penetrarían los olores del campo si pintara un paisaje”¹⁸³. Como aquel que luce tras ella.

Pareciera que Boggio, en su estrecha relación con los poetas malditos, recitara en este cuadro un poema de Baudelaire, *A la que es demasiado alegre*: “Tu cabeza, tu gesto, tu aire/ son bellos como un bello paisaje; (...) los colores estridentes/ de que salpicas en tus atavíos,/ lanzan en el espíritu de los poetas/ la imagen de un ballet de flores./ Tus ropas son como el emblema/ de tu espíritu abigarrado”; y luego prosigue acusando, “¡loca, que me has enloquecido,/ te odio tanto como te quiero!”¹⁸⁴. Así, la similitud entre estos versos y la pintura en cuestión, además de ser palpable, parece reflejar aquella complicada relación entre Boggio y Agustina, quien fuera primero su modelo y amante, y al final de su vida, sólo causa de infortunios.

Por otra parte, respecto al análisis formal, reparamos en la obra una plasticidad y una armonía ricas que dotan la imagen de belleza y equilibrio en sus proporciones. Un equilibrio que logra efectos agradables a la vista, a través del implemento de figuras estilizadas, líneas y superficies que aparecen suavizadas por el color, planos y aristas definidos con gracia, y un ritmo dinámico de los elementos fluctuantes que se conjugan en la composición. La coherencia y claridad entre sus partes viene dada por esa textura

¹⁸³Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.110-111.

¹⁸⁴Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, p.182-183.

cromática que acentúa las formas con ayuda del contraste, en cuyo uso adecuado, los acabados transmiten una sensación táctil acorde a la variedad de ingredientes que se integran en el todo armonioso del lienzo.

Asimismo, dentro del orden espacial, encontramos en primer plano a la mujer que se apoya en la baranda (ubicada en la zona central e izquierda del cuadro), al lado de quien posan dos materos y la mitad de una silla dispuesta en la esquina inferior derecha, así como una cortina secundada por la portezuela del balcón al otro lado. Todo esto precedido por el marco de la imagen, que parece dictar un prólogo al primer plano, en los arabescos adheridos por el artista que subrayan el inicio del entramado visual. Mientras que, en el segundo plano observamos los perfiles difusos y oscuros de una ciudad que vibra al caer la tarde, surcada por un amplio río que conforma su espina dorsal; y en el tercero, un vistoso cielo de colores arrebolados uno sobre otro, en trazos continuos de tonos intensos que se divisan a pesar de la poca iluminación del conjunto.

El color como ensoñación, en esta oportunidad, se presenta como un eco de la congoja del agua, una congoja que intuimos en la protagonista de la imagen, por la mirada que se pierde en el cauce desdibujado del río. Visión que comparte con el espectador, y que representa la calma lánguida y acuosa que se asoma en ambos durante la contemplación. Al ser el agua “un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, el elemento vegetante, el elemento que lustra, el cuerpo de las lágrimas”¹⁸⁵, “el ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba”, porque “la muerte cotidiana es la muerte del agua. (...) Siempre concluye en su muerte horizontal, (...) y por eso) la pena del agua es infinita”¹⁸⁶, como ese río que diluye su silueta en la distancia tendida del horizonte, y traspasa la ciudad entera con sus gentes, su humareda, sus decepciones y amoríos.

De este modo, el color posee aquí una connotación que va de la euforia pasional del rojo, pasando por la energía del naranja y la feminidad del rosa, hasta la tristeza del violeta y la espiritualidad del azul; que reúnen en sus simbologías, la imaginación material del agua en su deceso horizontal y su pena ilimitada. Siendo todos los colores que hemos nombrado, a excepción del azul, derivados del rojo que se alza imponente en Agustina. De ahí que, reconstruyendo los detalles, apuntamos el brío ensordecedor de su

¹⁸⁵Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.23.

¹⁸⁶*Ibidem*, p.15.

vestido. Ese atuendo rojo con que el pintor delata el amor y la pasión que siente por la dama, sobre quien derrama los signos de excitación sexual e inquietud propios del matiz, así como las sensaciones de libertad, peligro y virilidad que conlleva implícitos el mismo. Cuyo uso, quizás por casualidad oportuna, emplean en China para los vestidos de novias, como hemos dicho en el capítulo anterior.

Y por si fuera poco, el rojo no se detiene en el atavío de la mujer, sino que prolonga sus efectos rebajando éste con el blanco para el rosa, con el amarillo para el naranja, y con el azul para el violeta. Tonalidades que emplea dispersas, usando el rosa para las nubes, que plasma la sensualidad femenina y el ánimo feliz y liviano; o el naranja, que enfatiza ese fuego travieso y frívolo que baña con su luz el cabello de Agustina, y algunos toques superficiales en la ropa, la cortina, la ciudad y el cielo; o el violeta, que se esparce en el aire como fruto de la congoja que habíamos delatado, y como expresión de la fragilidad del ser que evade las horas tristes en su meditación. Carácter reposado del violeta que ve crecer aquella cavilación serena y silenciosa, en la pureza etérea del azul; color del vacío y las enormes distancias, como el agua del río, la ciudad y el cielo brindan en los distintos valores de saturación y luminosidad a lo lejos. Dejando aquel rastro de dolor suave que se agita en el paisaje del agua desde el balcón.

c. Fin de jornada

Recita el filósofo, músico y teólogo del siglo XVIII, Jean Albert Fabricius, que “no hay ni pólipo ni camaleón que pueda cambiar de color tan a menudo como el agua”¹⁸⁷. Un leve soplo, un viento suave, una nube pasajera, es capaz de trocar al agua en sombra o erizar su piel con reflejos fugaces. Por eso, en *Fin de jornada*, “para el puro espejo del lago, el cielo se convierte en un agua aérea”¹⁸⁸, bañando de colores la superficie cristalina que muta en cada brisa su crepitar volátil.

Es la imaginación del agua en Boggio, un aliciente constante para su ensoñación. El pintor encuentra en este vital elemento las sutilezas del mismo espíritu humano, tan frágil y tan compacto a la vez. Tan presto a la encarnación de las influencias que recibe, abierto al mundo del que recoge sus impresiones. De ahí que el agua traza hilos

¹⁸⁷Jean Albert Fabricius, *Théologie de l'Eau*, 1741. Citado por: Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*, p.11.

¹⁸⁸Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.309.

invisibles en sus obras, sea el mar, el lago, el río, la laguna o el estanque, siempre representa un oasis en medio de la turbulencia citadina, un espejismo donde halla su lugar de pertenencia, el temperamento que le es propio. Y en su reconocimiento, explora la materia acuática como Monet hizo con las ninfeas o Van Gogh con los girasoles; sacando partido de la más mínima belleza que su contemplación pudiera provocarle.



Fin de jornada, 1912.
Óleo sobre tela, 110,5 x 137,5 cm.
Galería de Arte Nacional. No. Inv. 1681

Fin de jornada no escapa a la oportunidad. En ella Boggio siente la necesidad de patentar el estilo impresionista y de profusión cromática que mantendrá con fidelidad hasta sus últimos días, cristalizando las “calidades de sedosidad y de mariposeo de luz”¹⁸⁹ que apreciamos con énfasis en las obras de las dos últimas décadas que viviera el pintor. Este cuadro es uno de sus logros más notables, por el que recibiera algunos méritos y honores, y sobre el que confesara en su diario un orgullo particular, que no tuvo cabida en él para muchas de sus otras pinturas.

¹⁸⁹Olivar, Marcial. *Los impresionistas*, p.11.

Si tomamos como una verdad la idea de Bachelard que expresa: “desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas”¹⁹⁰; advertimos una especie de cristalización de ello en la imagen que estudiamos. Dado que los personajes retratados parecen desenvolverse en un paisaje anímico y natural similar al descrito, en el cual el camino interminable que transitan desvanece las formas y hace perenne su búsqueda, como el recorrido ilimitado del agua al que imitan. Condenados ambos al vaivén de los flujos cotidianos, que guarda también en su representación cierto parangón con el arte realista, en el que se muestra entre otras cosas, el lazo del hombre con la naturaleza y su oficio en los medios rurales, tal como vemos en *Fin de jornada*.

Por otro lado, la composición pictórica exhibe entre sus características formales: ritmo dinámico, concordancia de elementos, unidad armoniosa, proporción adecuada, claridad en la composición por la franqueza y el orden del motivo representado, plasticidad de la imagen, y equilibrio que surge por textura y color. Un equilibrio de la textura que se logra por la manera de trabajar el óleo, y un equilibrio del color por el uso de una paleta con matices más cercanos al espectro, que confieren al lienzo contrastes relevantes y variedad balanceada entre tonos fríos y cálidos. A los que se añade además, una pincelada dividida en la parte superior, y más larga o estirada en la parte baja del camino de tierra que destaca el espacio más cercano de la obra, en cuyas direcciones el pintor ofrece una guía a la mirada del espectador.

Aunado a ello, aunque identificar la frontera entre cada plano resulta complejo en esta pintura, podemos delinear unos trazos imaginarios que se dan por medio del color, como agente dominante en el orden plástico que ejecuta Boggio. Dado que un ligero acercamiento deduce a grandes rasgos, tres espacios o campos de visión que se despliegan con claridad en el lienzo. El primero y más evidente, corresponde al camino donde se desplazan los personajes retratados, que ancla el recorrido en dos notorias diagonales desde las esquinas inferiores de la composición, proyectando las líneas de perspectiva que enfila la marcha de los transeúntes hasta el punto de encuentro ubicado en la zona superior; donde comienza el plano fondo, demarcado por trazos horizontales que dibujan las montañas y el cielo. Luce además, al lado derecho del cuadro, otro

¹⁹⁰Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.25.

espacio distinguible en el que anidan las aguas de un lago sobre el que se posa una caseta y los colores de la tarde que se apaga entre los árboles esbozados al final.

Asimismo, apreciamos en torno al color, un clima frío de vivacidad nostálgica que sacude a la obra, con tintas vibrantes que no llegan a ser estridentes. La pintura hace gala de una pastosidad cremosa, con mayor textura en el ala derecha por la presencia del empaste grueso que exhibe el sol filtrado entre los árboles. Razón por la que es notoria la iluminación lateral que viene dada por el ocaso, siendo la parte derecha del cuadro donde se ubica el atardecer que contrasta con el lado izquierdo, más plano y con más tendencia hacia los tonos fríos. Empero, aun cuando el extremo derecho del lienzo está teñido por la luz solar y presenta colores cálidos que se insertan y fusionan con la paleta fría, el color que predomina en la obra es el azul. Un azul que nos recuerda a la bruma de Monet en la Catedral de Ruán a la que se refiere Bachelard, una bruma alada que ha sustraído el azul del cielo en el espejo del agua y en el enorme vacío de las distancias.

Tal como Paul Signac describe en algunos pintores de su época, podríamos decir que en Boggio, el color “parece tornarse inmaterial. Por el empleo de la mezcla óptica, crea tintas generadoras de luz. (...) ¡El color por el color, sin otro pretexto! (...) Ya no hay una sola partícula de pintura que no vibre, se estremezca y espejee”¹⁹¹. Puesto que los tesoros de su paleta son incontables, en *Fin de jornada* percatamos sus consecuencias... Un verde provocativo acompasado con ocre; un azul multifacético, más concentrado en las montañas que en la pequeña caseta, e intenso como un papiro egipcio en el seno de las carretillas que arrastran las mujeres; y un rosado pronunciado en el agua que late en su algarabía con toques naranjas, amarillos y lilas. Así, evocan con su presencia la acción imaginante del agua, con la quietud silente, la inmaterialidad y la fuerza concéntrica del azul; la calma extrema del verde que aviva con los ocre la aparente inmovilidad del lago; y la liviandad del rosado que exhala en la feminidad del agua la cualidad frágil del violeta, alegre del amarillo y juguetona del naranja. Los colores conjugan entonces los placeres de la luz en el carácter insustancial de la bruma en su pureza celeste.

Una cosa sin embargo, para concluir, nos parece curiosa. Aunque Emilio Boggio no haya dejado constancia en su diario de la intención que precede a este lienzo, como hizo cristalizando algunas citas de Verlaine y otros contemporáneos suyos que utilizó

¹⁹¹Signac, Paul. *Ob. Cit.*, p.41-42.

para confeccionar los rasgos literarios de varias de sus obras; pareciera haberse inspirado aquí en algunos versos del poeta que le gustaba tanto leer. Un poema de Baudelaire que su autor bautizó previamente con el mismo nombre, *El fin de la jornada*:

Bajo una pálida luz
corre, baila y se retuerce sin razón
la Vida, impúdica y chillona.
Así, tan pronto como en el horizonte

sube la noche voluptuosa,
apaciguando todo, incluso el hambre,
borrándolo todo, incluso la vergüenza,
el Poeta se dice: “¡Por fin!;

mi espíritu, como mis vértebras,
invoca ardientemente el reposo;
con el corazón lleno de fúnebres **ensueños**,

voy a acostarme boca arriba
y a enrollarme en vuestras cortinas,
¡oh refrescantes tinieblas!¹⁹²

d. *Bajo los árboles a la orilla del Oise*

“La belleza que nace del sonido murmurante”¹⁹³ se percibe en cada una de las pinceladas que conforman la presente obra. *Bajo los árboles a la orilla del Oise* aparece como el contraataque de la primera pintura que analizamos, *Barca con pescador en la laguna*, por la factura que emplea en cada una el artista y el estilo que resulta de su técnica: una es de corte académico, por la superficie lisa y la profusión lineal que exhibe, y la otra, que estudiamos ahora, es impresionista, de empaste grueso y con mayor predilección hacia los volúmenes esbozados en manchas de color. Empero, en ambas, la contemplación del agua impregna la imaginación del observador, en cuya visión resplandecen los reflejos sobre las aguas tranquilas de una laguna en la que yace un pescador solitario, o el recodo manso de un río en donde se hallan discretos los amantes durante sus encuentros en ambientes naturales.

¹⁹²Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, p.170-171. (Las negrillas son nuestras).

¹⁹³William Wordsworth, *Three years she grew*. Citado por: Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.290.



Bajo los árboles a la orilla del Oise, 1910.
 Óleo sobre tela, 60,5 x 73 cm.
 Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5709

Según la opinión de Bachelard, “para un gran soñador, ver en el agua es ver en el alma”¹⁹⁴, por eso, refiriéndose a un soñador frente al agua límpida, el escritor, poeta y soldado italiano, Gabriele D’Annunzio, remite a la reciprocidad que se percibe entre un espíritu enamorado y el vuelo erótico de los estanques que se alza a los ojos:

Entre mi alma y el paisaje existía una secreta correspondencia, una afinidad misteriosa. (...) Y vistas deliciosas como nunca se han contemplado en la superficie de nuestro mundo estaban pintadas allí por el amor del agua para el hermoso bosque; y estaban penetradas en toda su profundidad de una claridad elísea, de una atmósfera sin variaciones, de un crepúsculo más dulce que el nuestro¹⁹⁵.

Los mismos sentimientos que parecen florecer en el observador. En este caso, a través de las parejas que esconden sus amores en el bosque, teniendo al agua por testigo de sus actos, y a los colores por testimonio de sus hondas y felices emociones.

Pero esas emociones que intuimos en la representación, vienen dadas por ciertos atributos plásticos que se muestran en el lienzo con un ritmo enérgico y una coherencia armoniosa; que a su vez confieren al conjunto, un carácter equilibrado de concordancia

¹⁹⁴Bachelard. Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.301.

¹⁹⁵Gabriele D’Annunzio, *L’enfant de volupté*. Citado por: Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.299.

entre formas y colores en escala natural, textura prominente, y una cualidad tridimensional de su plasticidad, dotada de contrastes de color sutiles y una variedad rica en la gama de matices análogos. Así también, más que una división de planos concreta, la obra posee un eje vertical que divide la pieza en dos mitades perceptibles. En la parte derecha encontramos el bosque, en donde se aprecian dos parejas bajo los árboles; y en la parte izquierda, la orilla del río Oise en una curvatura del agua que va ascendiendo entre reflejos de luz, una barca próxima al espectador, otra barca a lo lejos donde pasea una tercera pareja, y la maleza al fondo, que luce una vegetación frondosa acompañada con tintes de tarde estival.

En adición a ello, los colores principales que sobresalen en la composición son el verde, el marrón, los ocre calurosos, el amarillo, el naranja y el blanco, observando algunos detalles que saltan a la vista en contrastes de azul, para la barca y algunos atuendos que se divisan en los personajes. Matices que en su mayoría se presentan adyacentes en la rueda del color, y que expresan sobre todo, la calma de una naturaleza que vibra toda en su tranquilidad aparente, en sintonía con aquellos amores de tránsito veraniego que yacen felices en el tapiz natural. De modo que los símbolos de los colores apuntan a la parsimonia inmóvil del verde, la profundidad anímica del marrón, el entusiasmo del amarillo, el ímpetu tenaz del naranja que alude a las reuniones amorosas, y la suavidad de los tonos tostados que tamizan la luz en sus revoloteos de pureza blanquecina. Ambiente donde la rivera del río se desenvuelve con la misma intimidad y exuberancia que esparce la presencia de los amantes en la composición, y que resume la lucha del color en sus dimensiones y múltiples efectos.

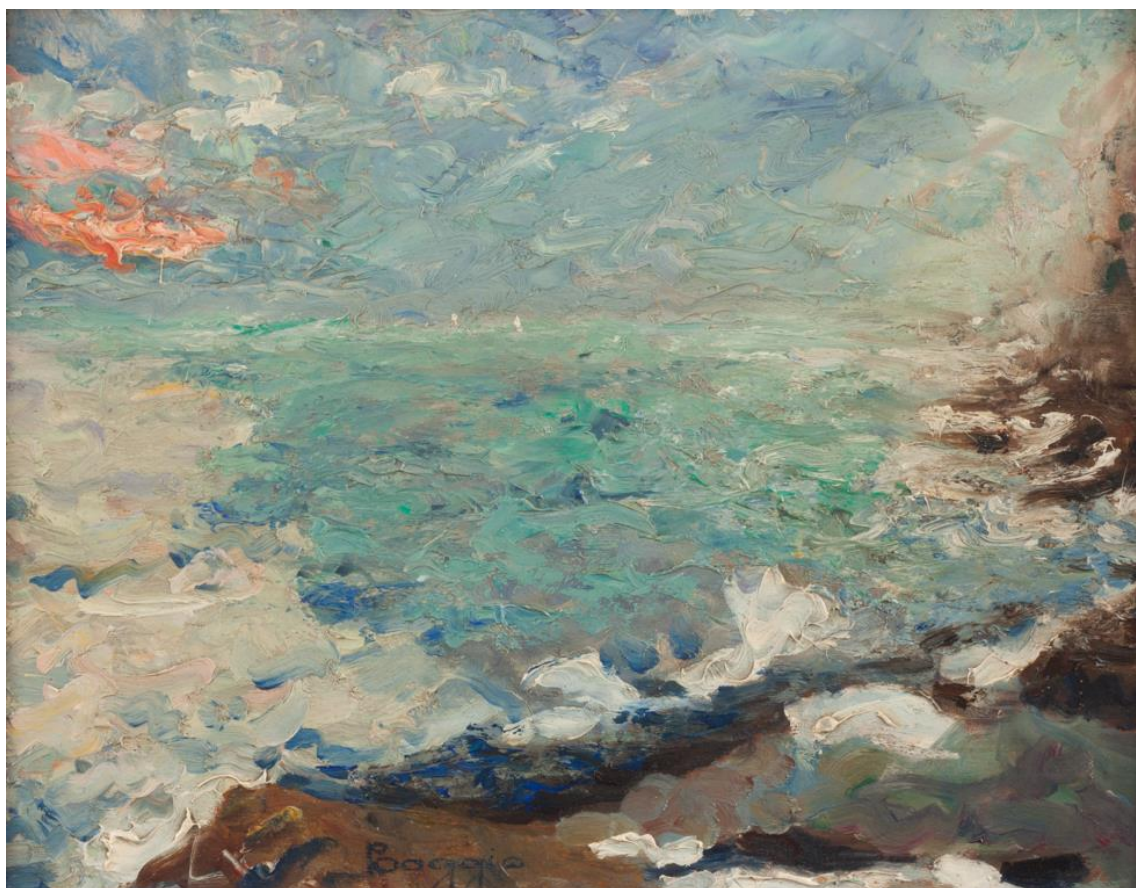
Si entendemos que los colores “pueden brindarnos mucho más que meras sensaciones retinianas ya que se apropian de la riqueza mental del artista que les da vida”¹⁹⁶; encontramos que Boggio, de este modo, sacia en la pintura su ensoñación con colores que espejean su vida anímica en los encuentros del paisaje. Trocando la luz en una especie de aleteo acuático que surge en los espacios abiertos y en los filtros tiernos que ofrecen las copas de los árboles sobre las superficies, que dan cuenta, como delata el venezolano Mariano Picón Salas, de la imaginación material del artista que registra su reposo en la tranquilidad del elemento sublimado, teniendo que:

¹⁹⁶Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.136.

Aunque pinte un paisaje solitario no hay naturaleza más acompañada y dinámica que la de nuestro gran impresionista. Cuando el cuadro revela demasiado movimiento y los colores se descargan en un *fortísimo*, las sombras quietas de un recodo en el agua, lo que se esconde a la rabiosa luz solar, parece brindarnos quietud y silencio¹⁹⁷.

La misma quietud y el mismo silencio que se consagran a las aguas durmientes; a esas aguas dulces como ordinariamente se les llama, que hemos visto tiritar en nuestro recorrido acuático. Una materia en esencia distinta a la movilidad psíquica de la turbulencia marina que veremos a continuación, como epílogo de la ensoñación del agua en la pintura de Emilio Boggio.

e. Impresión de puesta de luz sobre el mar



Impresión de puesta de luz sobre el mar, 1909.
Óleo sobre madera, 27 x 33,5 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5704 / 359801

¹⁹⁷Picón Salas, Mariano. *Las formas y las visiones*, p.101.

“Así como Monet fue maestro en desdoblar nenúfares, Boggio lo fue con sus marinas”¹⁹⁸. En ellas consagra el pintor todo aquel ímpetu brioso que caracteriza el sentir de su siglo, y toda la pasión reflexiva que volcó en su vida a las artes. Si bien en Boggio, hemos esclarecido que el agua y el aire simbolizan una adherencia peculiar respecto a ciertos temperamentos naturales que le son propios, es en las marinas donde se siente al pintor más a gusto, más holgado, y por ende, con más soltura en la representación. Es el mar una imagen que le acompañara desde muy temprano, y que sintetiza la fuerza azul interna de su espíritu abigarrado. Se trata de una imagen que persigue en las costas italianas de Fiésole y de Nervi, donde se instala por largas temporadas cuando le azotan los problemas de su vida adulta y las dudas en torno al oficio que ejecuta, dada la lejanía que le separa de su costa natal en Venezuela.

De ahí que, este hombre que añora en Francia el lugar en que ha nacido, parece plasmar en sus marinas la afirmación de Bachelard respecto a la materia como adecuación del ser, más que una mera extensión. Ya que el sitio de origen es siempre “un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental”¹⁹⁹. De modo tal que Boggio, en su afinidad profunda con las aguas del mar, y en su predilección por el azul insustancial y etéreo de las materias que siente suyas, lleva las olas grabadas como una agitación en el pecho que le viene de aquellas memorias infantiles en el puerto de la Guaira, como Monet se inclinara ante las aguas tranquilas y durmientes que reinan en los estanques, arroyos y riveras de su país.

Apropiación espontánea que una frase de nuestro pintor franco-venezolano resume en su diario: “Los océanos son piélagos para monstruos mitológicos. No hay en el mundo más que dos mares libres: el Mediterráneo y el Caribe, que queden a escala humana. Por eso entre los hombres que viven a su alrededor se

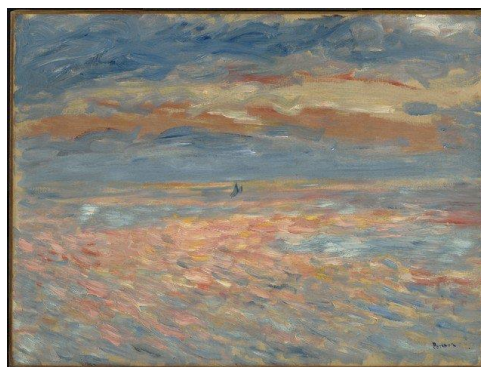


Fig.71-Pierre-Auguste Renoir,
Atardecer, ca.1879-1881.

¹⁹⁸Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit.*, p.61.

¹⁹⁹Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, p.18.

encuentran los hombres más finos de la tierra”²⁰⁰. Como aquellos que aplaudió vivamente en sus encuentros, y como tantos otros a los que él admiró y trató de emular en su búsqueda. Tal como unos versos de *El hombre y el mar*, de su amado Baudelaire proclaman: “¡Hombre libre, siempre adorarás el mar!/ El mar es tu espejo; miras la imagen de ti mismo/ en el desarrollo sin cesar de su oleaje”²⁰¹. Así, Boggio plasma su devoción por el mar azul de de sus ensoñaciones, delatando su triunfo ante la libertad de la luz en la técnica impresionista con las que emprende sus paisajes salinos.

Impresión de puesta de luz sobre el mar es entonces sólo una probada de lo que fue en nuestro artista un motivo sustancial de su pintura, completando con ella el panorama de las aguas que exhiben la imaginación material del pintor. Un panorama vasto que consigue en las diversas representaciones del elemento acuático la complejidad de un genio que muestra la dialéctica entre movimiento y reposo; y que solidifica en la variedad de técnicas empleadas, aquella ambigüedad que vimos incluso en el óleo como servidor tanto de las obras clásicas lineales como de las de vanguardia cromáticas, que encarnan una de las pugnas más ardientes de su época. Boggio logra en esta pieza una conciliación con la pintura independiente, en la que su firma (distinta a la que se aprecia en la factura del primer lienzo) manifiesta el acento propio de un estilo, a la par que el título vislumbra una afición a tono con las corrientes científicas de su tiempo, que catapultan los efectos de la experiencia visual registrada por los sentidos.

Dentro de sus características formales, subrayamos también, el dinamismo y la unidad en su caos de azules y blanco, que rezuma la armonía del conjunto con una fuerza sustraída del material; a las que se añaden una franqueza conceptual del diseño (visto en primer plano y sin elementos agregados que distraigan la mirada), una textura visual que imprime de plasticidad y continuidad a la imagen, y una luminosidad palpable que se une a la saturación variable de tonos, acorde a la misma movilidad del agua que representa. Posee además en su estructura, ángulos de visión que aparecen difusos en el entramado, pero que en una mirada más concienzuda podría resultar en tres espacios de límites desdibujados: el primero, trazado por una diagonal que asciende de izquierda a derecha, y significa la presencia de las rocas arrojadas por la espuma del agua en primer plano; el segundo, que ocupa casi toda la tela del soporte, donde el mar

²⁰⁰Pineda, Rafael. *Diario inédito del pintor Emilio Boggio*. Citado por: Sogbe, Beatriz. *Ob. Cit*, p.68.

²⁰¹Baudelaire, Charles. *Ob. Cit.*, p.39.

luce con brío en su tumulto de olas; y el tercero, demarcado por la línea del horizonte que se distingue en la parte superior del cuadro, sobre la que emerge un cielo igualmente azul, con tintes rosados que simulan el clamor del alba o el atardecer.

Un clamor de nubes que “se amasaban sobre la alta mar hecha de una eternidad de cálidas lágrimas”²⁰². Remolino de azul, rosa, marrón y blanco que el poeta Vicente Huidobro recitara en su *Monumento al mar*; aquel mar de Boggio “donde viene a estrellarse el olor de las ciudades/ (...) el mar que se estira y se aferra a sus orillas/ el mar que envuelve las estrellas en sus olas/ el mar con su piel martirizada/ y los sobresaltos de sus venas/ con sus días de paz y sus noches de histeria”²⁰³, que el pintor sabe cantar en el lienzo con los colores consonantes a la melodía marina. El rosa que brota a son con el ánimo feliz del cielo; el marrón que retarda la furia de las olas en su agitación constante; el blanco que brinda en su pacifismo aquel silencio lleno de posibilidades que relataba Kandinsky; y el imperioso azul que baña al cuadro con signos de pureza, distancia, actitud cavilante y fuerza sobrecogedora, que resume en sus diversas intensidades luminosas la fidelidad del pintor a las aguas.

2. Ensoñación del elemento aéreo. Imaginación del aire

Ya descrita la unidad de los cursos del agua, pasamos entonces a la movilidad del aire que hace referencia a la misma movilidad de Boggio. De la misma manera que “el dinamismo aéreo es más ordinariamente un dinamismo del soplo suave”²⁰⁴, la vida y la obra del artista, en su agitación y búsqueda cotidiana, fue tersa, apacible, y delicada. Si advertimos además, que a partir del impresionismo:

La solidez positiva de aquel mundo corpóreo, de fuertes relieves, que habían pintado los realistas, desaparecía ante la intensa palpitación luminosa al aire libre, (...) y el paisaje se tornaba sutil, volátil, inmaterial. (...) Los colores de la luz tendían su enmarañada red de vibraciones y creaban, mediante mágicas correspondencias, una prodigiosa unidad cromática²⁰⁵

...en la que la pintura de Boggio también se enmarca, o como diría un contemporáneo suyo, Paul Signac, sobre Delacroix –a quien admiraban ambos-, “siempre tiene su color un lenguaje estético conforme con su pensamiento. El drama que ha concebido, el

²⁰²Rimbaud, Arthur. “Infancia”, en: *Iluminaciones*, p.9.

²⁰³Huidobro, Vicente. *Antología poética*, p.140.

²⁰⁴Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.29.

²⁰⁵Payró, Julio E. *Ob. Cit.*, p.49.

poema que quiere cantar, siempre lo expresará con un color apropiado”²⁰⁶. Y ese movimiento aéreo liberador, será también la liberación de Boggio en el carácter ascensional y profundo de su obra.

a. *Fiesta Galante (Claro de luna)*



Fiesta Galante (Claro de Luna), 1896.
Óleo sobre tela pegada sobre madera, 275 x 395 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5685

“Antes del impresionismo no existían sombras azules”
Oscar Wilde

Fiesta Galante tiene un encanto muy particular. Tanto la obra en sí como el estudio previo que realiza el artista, están impregnados de una sensación extraña que recorre por completo al espectador cuando posa la vista sobre la tela. Si bien “toda la luz sensible de la naturaleza es una luz que arroja sombras”²⁰⁷, en esta pieza todo está coloreado por esa presencia lumínica que tiñe de apariciones fantasmagóricas la superficie del suelo, sobre el que danza una hueste de personajes que parecieran ser los

²⁰⁶Signac, Paul. *Ob. Cit.*, p.40.

²⁰⁷Hans Jantzen, *La arquitectura gótica*. Citado por: Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*, p.63.

miembros de la misma *Comedia del arte*, sustraídos del tiempo en un espacio que pudiera también ser irreal, como una especie de sueño que el artista pinta en el que “ahora ya nada existía, fuera de un éxtasis de rumor más azul que todo en el mundo”²⁰⁸.

Pero ese rumor viene dado también por un halo etéreo que confiere la imaginación del aire a la pieza. Un halo que flota inadvertido al compás del movimiento detenido en los vestidos de la procesión danzante, que se unen a las sombras ramificadas del árbol y a la estatua clásica que emplaza el pintor casi en el centro de la composición. Boggio suspende en el ambiente aquel parpadeo que sugiere en el lienzo toda clase de fantasías. Y un regodeo del azul afianza el carácter de irrealidad que se percibe en el serpenteo de los personajes, que van diluyendo sus formas a medida que fusionan sus siluetas con las del paisaje a distancia.

Integran por otro lado sus propiedades formales, un eje diagonal que atraviesa la pieza a lo largo para proveer el punto de fuga al espacio, que marca a su vez un ritmo vigoroso y una directriz a la mirada por medio de la perspectiva dominante. Así como también se observa, un equilibrio radial que actúa desde las manchas equidistantes de los personajes que se reúnen en ambos lados del cuadro, alrededor de quienes se organiza el entramado arquitectónico en una suerte de movimiento giratorio que armoniza los elementos pictóricos de forma equilibrada.

Asimismo, la textura es menos pastosa y algo más lamida en su pincelada, como corresponde al estilo decorativo al que se adscribe. Con un marco semi-circular en la parte superior que enfatiza el carácter estilístico de profusión simbolista; como habíamos visto antes en *Agustina en el balcón*, también realizada con una paleta poco luminosa. Goza además de un enlace de planos palpable y volúmenes continuos que registran la unidad de la obra, y determinan con ella la identidad del conjunto organizada de acuerdo a la escala espiritual. En cuyo orden la edificación dicta el patrón del espacio, y en el que el contraste de colores que sitúa la construcción azul frente a los atavíos de los personajes, resulta propicia para destacar la fugacidad del aire, envuelta en el aura vaporosa que mece su bruma azulada.

²⁰⁸Jacques Audibert, *Carnage*. Citado por: Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.305.



Estudio para el cuadro Fiesta Galante, s/f.
 Óleo sobre tela, 64 x 79 cm.
 Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5684 / 359716

Referente a su distribución espacial, la obra presenta dos grandes áreas que se bifurcan en un eje axial, donde el lado izquierdo actúa como un primer plano, mientras que el derecho hace el papel de segundo; dado el punto de fuga que hemos mencionado antes, anclado al fondo de la imagen, sobre el que se construye la obra en un sentido diagonal que se levanta desde la izquierda baja hasta la derecha superior. Ubica en primer plano a la multitud que conforma la mitad izquierda del cuadro, en un grupo de enmascarados bailarines que prolongan la fila danzante hacia el segundo plano; donde aparece debajo de la escalinata que intuimos como fin de la edificación primera, aquella danza que la silueta de los personajes celebran rodeando las fuentes de los jardines que se observan a distancia.

Las fuentes direccionan la mirada del espectador hacia un infinito brumoso que se prolonga en una ensoñación del azul. Resulta así esta pieza una exhibición abierta de la imaginación aérea que da cuenta de una *psicología ascensional* y de una ingravidez inherente al elemento, que el pintor traduce en imágenes de altura, elevación, profundidad y caída. Se observa esto en la representación espacial de la composición, que plantea en el uso de la perspectiva, las sombras delineadas y el efecto del agua en los chorros espigados, las características que resumen el sentido vertical y no

dimensional del aire, a través de un azul que se esparce sin medida ni abstención por la superficie entera del cuadro.

De modo tal que el azul, como “un color que pasa fácilmente de la realidad al sueño, del presente al pasado, del color del día a los tonos amorfos de la noche oscura y la distancia”²⁰⁹, crea una atmósfera insustancial e inmaterial en la obra; cerciorando lo que Goethe, en su *Farbenlehre*, describiera en el matiz como *la encantadora nada*. Presencia ante la cual, advierte también el escritor romántico, germina en sus efectos “una mezcla de excitación y serenidad. (...) (De ahí que) nos gusta mirar el azul, no porque *salte a la vista*, sino al contrario, porque la arrastra tras de sí”²¹⁰. Atesorando también los tonos análogos azul-rojizo y rojo-azulado, causas de “inquietud, emoción y anhelo”²¹¹ en el alma, que el pintor tendrá que *hacer ver* en el lienzo, usando el color como intermediario de sus propias sensaciones y sentimientos.

b. Agustina en traje de baile

“Como si planease en el aire que (...la) llama./ Y como si tuviera un alma/ hecha con plumas de pájaro”²¹², vuela *Agustina en traje de baile*, “hija de nada, alma sola, cirio oscuro. (...) Un soplo espeso como una ola la sostiene. Logra el poder pajaril. Domina”²¹³ la gravedad cero de un espacio que parece existir únicamente para abrigar su exhalación. En un gesto que simula una levitación de la mujer retratada con sensualidad y misterio, a través de un rosa que confronta la oscuridad general del cuadro.

Si es cierto que “en el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. (...) Para el ser que reflexiona es un espejismo. Pero este espejismo fascina”²¹⁴; tal como hace el ambiente casi negro alrededor de la mujer, que recrea un lugar para su vuelo, en el que la danza de Agustina arremete contra las imágenes aéreas que “se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización”. Para caracterizar

²⁰⁹Alexander Theroux, *The Primary Colors*. Citado por: Edwards, Betty. *Ob. Cit.*, p.181.

²¹⁰Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*, p.525.

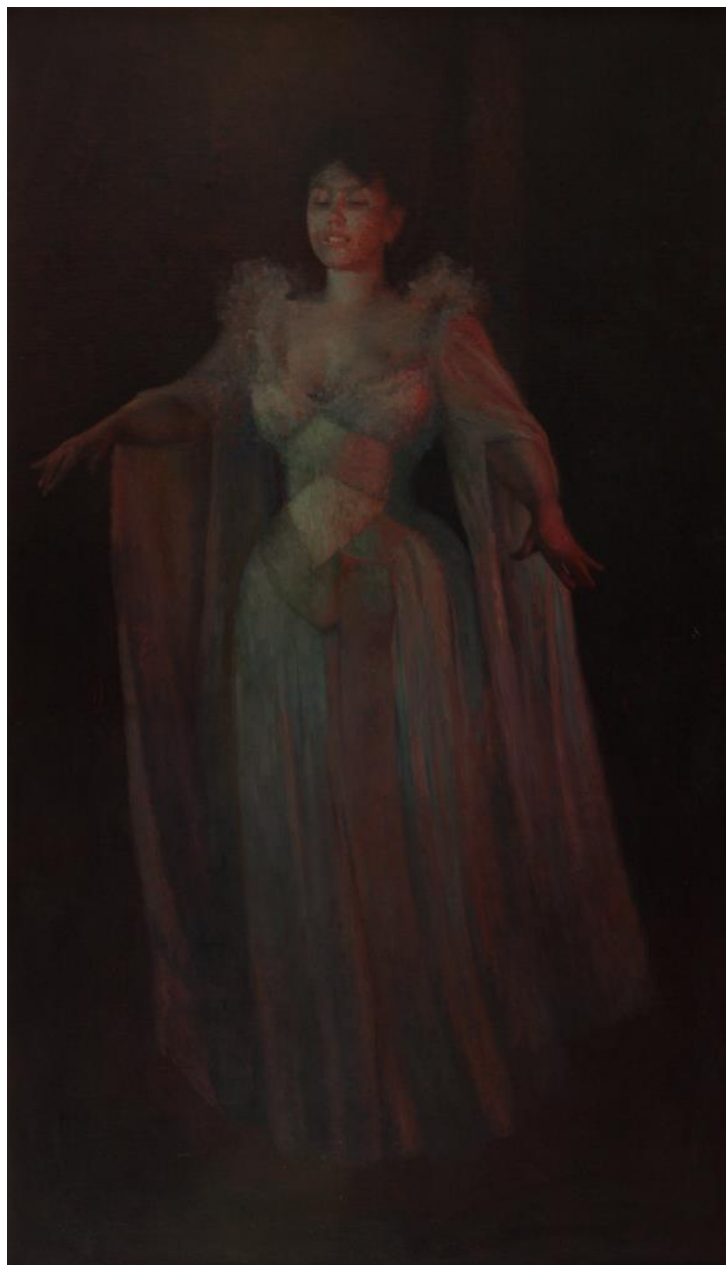
²¹¹*Ibidem*.

²¹²Victor Hugo, *Le cantique de Bethphagé*. Citado por: Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.92.

²¹³Jacques Audiberti, *Carnage*. Citado por: Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.314.

²¹⁴Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.14.

las representaciones del aire, piensa Bachelard, es a veces complicado dar con “la medida justa: demasiada materia o demasiado poca y la imagen queda inerte o se hace fugaz; dos maneras opuestas de decir inoperante”²¹⁵. Pero en este caso, el pintor ha sabido emplear las bondades del color para mitigar la fugacidad que transmite en su ilusoria elevación el personaje.



Agustina en traje de baile, s/f.
Óleo sobre tela pegada sobre madera, 107 x 63 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5682

²¹⁵Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p.23.

De ahí que, a partir del carácter elevado, podamos distinguir con claridad el *movimiento aéreo liberador* que sujeta en esta obra la imaginación del artista; por tener el aire dentro de sus cualidades, aquel síntoma ascensional que hemos referido en la pintura anterior, y que alude a la verticalidad, alivio e ingravidez del elemento, que encuentra en las imágenes gravitantes, una profundidad, una altura y un rebajamiento esenciales en su conformación. Por medio de los cuales reflejan los motivos del aire, una potencia de desvanecimiento que se intuye con creces en la presente imagen.

Pero esa potencia no es más que un clima atemperado que reina en el cuadro, como producto de los colores que aplacan y excitan al mismo tiempo la asistencia en primer plano, de la enigmática figura femenina que el artista enmarca dentro de aquel



Fig.72-Edmond
Aman Jean,
*Mujer en vestido
rosa*, ca.1898.

fondo en penumbra, y que el observador no logra divisar por más que aguce la mirada. Recalca de este modo, la carencia dimensional que el aire detenta, y en el que Agustina parece desenvolverse con parsimonia placentera, ataviada en la vaporosa tela de su traje sutil. Un vestido que resbala en su cuerpo, uniéndose a la piel de la modelo como un hechizo venusino que la hiciera flotar en su feminidad cromática.

Feminidad que se revela a todas luces en la delicada finura del personaje, que parece despertar de un sueño alado o sumergirse en él con su mejor gala. Logra con ello una armonía

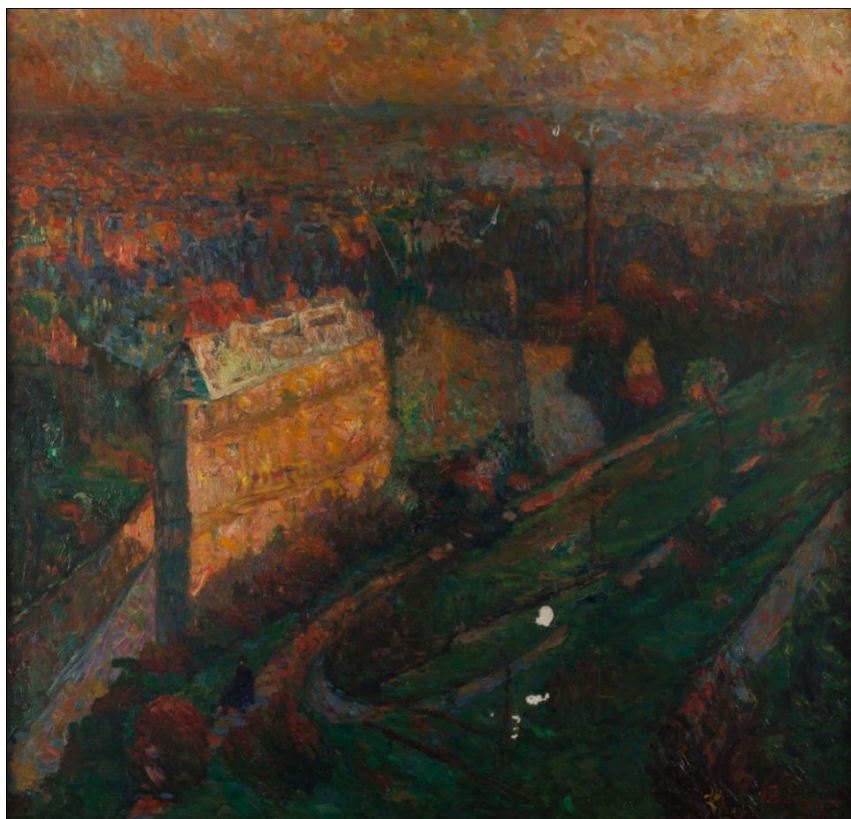
misteriosa que recalca el grano en la textura de la imagen, a la vez que brinda simultáneamente, una plasticidad rica en contrastes luminosos a pesar de ocupar la tela, en su mayoría, una opacidad sobre la que surge –como Venus de la espuma marina-, *Agustina en traje de baile*. Fruto del romance entre el pintor y la modelo que queda grabado en algunas de sus telas, previendo en ella una representación que siempre sitúa Boggio en un ambiente de peso simbolista, que denota la voluptuosidad espiritual del pintor frente a la turbación emocional que le causa la amante.

Dado el quiebre que suscita Agustina en la estabilidad del artista, como vimos anteriormente en su acontecer biográfico; las imágenes en las que aparece suelen estar acompañadas de un aura oscura y altamente seductora, en las que Boggio viste a la mujer con colores provocativos e insinuantes. De ahí que en el material empleado,

sostiene aquella robustez del óleo que le permite producir un entorno denso, adecuado para representar el coqueteo de la modelo. Invitación a la mirada que recorre el observador atraído por la suavidad que sugiere el motivo, una sujeción rosada del retrato con pequeñas irisaciones de violeta, azul y blanco, que lucen en el traje los significados de los matices. En cuyo uso el artista define la misma tristeza leve y la distancia silente de la figura, que se eleva envuelta en un profundo y duro marrón, con las manos estiradas y sintientes, y el pecho erguido en el corsé.

Tal como recomienda en su famoso *Laocoonte*, el escritor dieciochesco Lessing: “Que los poetas pinten el placer, la seducción, el amor, el arrebató que causa la belleza, y nos habrán pintado la belleza misma”²¹⁶... esa belleza rosa que Boggio encarna en su amor por Agustina como ensoñación aérea en este lienzo.

c. *Vista de París desde Montmartre*



Vista de París desde Montmartre, 1906.
Óleo sobre tela, 95 x 94 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5701

²¹⁶Lessing, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, p.92.

“Nunca me había sentido tan claramente avanzado en la expresión de los colores. Hasta el momento sólo había pateado ante la puerta del templo”²¹⁷, confiesa en una carta dirigida a André Rouveyre en 1947, el pintor Henri Matisse. Sentimiento que probablemente Boggio también experimentó algunas décadas antes, cuando a principios de siglo le sorprende la tempestad cromática del estilo impresionista, que emprendió tardíamente después de haber intimado con sus más insignes cabecillas.

Son Monet y Pissarro a quienes más debe el pintor venezolano. El paisaje como fluida creación de la luz; la atmósfera como agitado velo prismático que refleja y volatiliza todos los colores; la fuga vibrante de las formas a medida que las aprehende en la retina; la gran oquedad del espacio y el cielo casi siempre húmedo que contrasta con el cielo seco, despiadadamente azul que pinta su amigo Henri Martin, serán los problemas esenciales de su pintura. No importa el tema sino el motivo, es frase que le gusta repetir²¹⁸.

De modo tal que a partir de sus influencias, Boggio comprende que “pintar es una forma de descubrirse a sí mismo. Es una operación mediante la cual no se recibe lo que se representa, sino que se transforma lo que la visión aporta a la realidad vista”²¹⁹. A través de signos o elementos pictóricos como el color, que enriquecen la experiencia visual en tanto proporcionan más que un mero acto mimético, una síntesis interpretativa preñada de íntimas emociones. Razón por la que en *Vista de París desde Montmartre*, realza su paleta académica, romántica y simbolista, con las vibraciones de colores más vivos, cercanos al espectro, que utilizan en sus composiciones los coloristas de vanguardia a los que el pintor ya maduro frecuenta; y a quienes debe, por así decirlo, el sentimiento de haber saciado por fin su ardua búsqueda pictórica.

Una búsqueda que lo lleva progresivamente a abandonar de a poco las formas, para conquistar las sensaciones que solo el universo cromático sabe obsequiarle. Porque “la emoción nos alcanza como el color. La forma, en cambio, parece exigir una respuesta más activa”²²⁰, que el pintor decide hacer a un lado.

Para él no es la forma la que está dada por la luz, resuelta en los colores del prisma, (...) sino que la luminosidad del cuadro está subordinada a la densidad del color, en tanto que materia válida por sí misma. En otras palabras: lo que para Monet es un efecto, para Boggio se convierte en una causa. Lo que para otros es un método, para Boggio es una fuerza interior²²¹.

²¹⁷Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.122.

²¹⁸Picón Salas, Mariano. *Ob. Cit.*, p.100.

²¹⁹Calzadilla, Juan. “Emilio Boggio”, en: VV.AA. *Pintores venezolanos. Tomo I*, p.129.

²²⁰Arnheim, Rudolf. *Ob. Cit.*, p.337.

²²¹Calzadilla, Juan. *Ob. Cit.*, p.129.

Es una suerte de vigor que brota del mundo sensible y que su imaginación, trabajando en conjunto con la razón, intenta transmitir por medio del color. En esta obra, la imaginación formal y material del aire actúan haciendo uso directo de la perspectiva aérea, que subraya la profundidad y la altura del escenario representado, en aras de dotar el sentido vertical del elemento por medio de posturas y visiones que refieran a su temple ascensional; como este que presenta en el cuadro con un estallido de colores que revientan en esa ciudad y ese cielo húmedos de tinta, entablando un diálogo rico con el espectador, que va más allá de los efectos y las triquiñuelas del arte, a expresar la opulencia que contempla en las sustancias coloreadas.

Vista de París desde Montmartre revela entonces una armonía de contrarios, en la que los pares complementarios de rojo-verde, azul-naranja, y en menor grado, amarillo-violeta, quedan plasmados con brío en una composición equilibrada y de unidad coherente, en la que predomina el primer par que afianza en las mezclas de naranja, una atmósfera enérgica del color ambiente de la obra. Cuenta también dentro del orden plástico, un eje diagonal que establece ritmo y guía para la visión, que se extiende desde el cuadrante izquierdo de abajo hasta el cuadrante derecho de la zona intermedia. Con una articulación relevante del edificio a mano izquierda, resplandece en un amarillo turbio con sombras violáceas en su lateral, que establece una jerarquía dentro del ámbito representado por la dimensión que ocupa y por el sitio en el que se instala.

La pieza ofrece además, un dinamismo que posee elementos iguales en intervalos diferentes, presentado en trazos que dibujan las superficies de la arquitectura citadina con pinceladas rápidas y divididas; en las que el juego de luces y sombras plantea una dialéctica que ensancha sus efectos en el cielo. A los que se añaden volúmenes pequeños realizados en color, que se agrupan de forma repetitiva por detalles cromáticos similares que fundan la pauta de la obra; a través de los cuales el artista promueve la unidad del conjunto con acabados texturizados, en una escala espiritual donde la razón de la construcción es el patrón del espacio, y donde la plasticidad condensa la estética de los opuestos en la variedad de tonos empleados.

Asimismo, encontramos en la obra una división a tercios de los planos, que sitúa en primer lugar al área verde del parque o la montaña demarcada por la diagonal que habíamos descrito, en la que aparecen algunos árboles y caminerías de tierra donde se

vislumbra una figura vestida de negro en la parte baja²²². Observando en un segundo plano la gran construcción amarilla que se yergue junto a otras, menos delimitadas por el dibujo, sobre las que se esboza un eje horizontal en tonos más oscuros. Y por último, un tercer y un cuarto plano, que bien podrían constituir un solo espacio en la parte superior del cuadro; en el que emerge la ciudad salpicada de colores, seguida de una línea suave en el horizonte que hace las veces de separador entre la urbe y el cielo, algo más lamido en la pincelada que la superficie de las locaciones.

Una vez completado el paisaje en su estructura lógica, estudiamos brevemente las cualidades simbólicas a las que alude el uso de una gama de colores complementarios en la pieza. Se advierte de entrada la calma exagerada del verde, que incita la posición contraria en el ardor imponente del rojo; tiene también un carácter que afianza la quietud del verde en el azul distante, y la excitación del rojo en el naranja travieso, que juegan al mismo tiempo con la fragilidad del violeta y la alegría un poco enferma del amarillo apagado. Aspectos que traducen los matices empleados en un choque de fuerzas opuestas que se atraen y repelen mutuamente, con movimientos concéntricos y excéntricos que resumen su lucha. Movilidad que parece recalcar la misma actividad que el núcleo urbano le produce al ánimo del artista, además de describir la libertad del aire en su fluidez constante.

d. Estudio de Gavilla de Centeno

“Un ojo de poeta es el centro del mundo, el sol de un mundo”²²³. Tal como lo es un ojo de pintor. Por ello, aseverando la afirmación de Delacroix, podemos decir que “ante la naturaleza misma es nuestra imaginación la que hace el cuadro”. Es nuestra imaginación la que ilumina como un sol lo que no alcanza la visión en su experiencia fisiológica, puesto que “no vemos las briznas de hierba en un paisaje ni los accidentes de la piel en un bello rostro”, sino que “nuestro ojo, en su infortunada incapacidad para distinguir esos infinitos detalles, hace llegar a la inteligencia lo que tiene que percibir”²²⁴. Para luego traducir sus efectos en el lienzo o el poema con ayuda de la razón, que viene a completar lo que la imaginación ya ha creado. Dándole un sentido

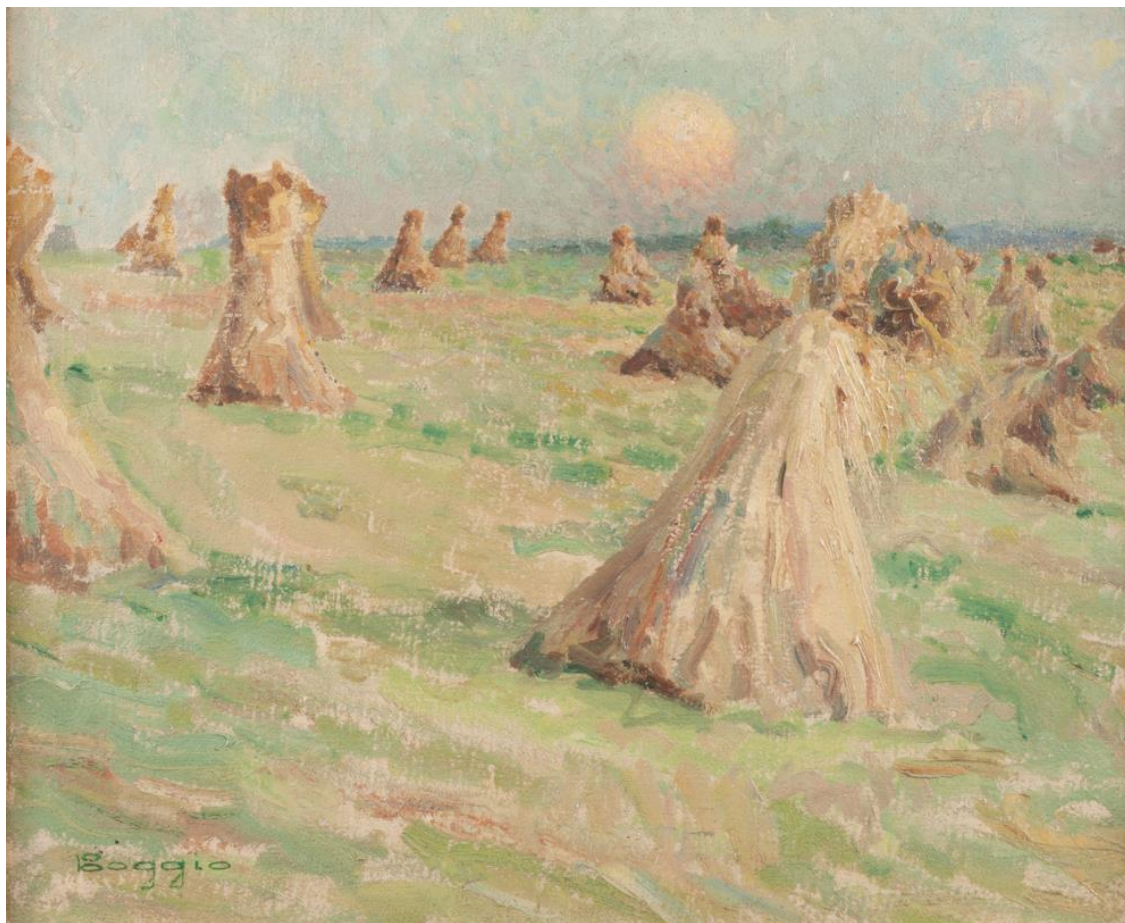
²²²En cuya zona cabe acotar, la obra ha sufrido diversos maltratos que podemos corroborar en las áreas donde la pintura al óleo se ha caído, dejando ver la imprimatura blanca del lienzo.

²²³Bachelard Gaston. *La poética de la ensoñación*, p.277.

²²⁴Delacroix, Eugène. *Diccionario de Bellas Artes*, p.136.

lógico a eso que a través de la observación, había conquistado un sentido formal; teniendo la capacidad reflexiva un don que permite en su apertura, estados de ensoñación. De modo tal que:

La contemplación de las leyes del universo está vinculada a la exaltación tranquila e inmediata de la mente y el gozo mental puro. La percepción de la verdad es casi un sentimiento tan simple como la percepción de la belleza (...). El amor a la naturaleza es la misma pasión que el amor a lo magnífico, lo sublime y lo bello²²⁵.



*Estudio de Gavilla de Centeno ó
Etude de Meulons de Salade pour le table au Soir de Moisson, 1913.
Óleo sobre tela, 38,5 x 46,5 cm.
Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5716 / 360693*

Así, como han demostrado tantos pintores y poetas en sus obras, la belleza del mundo natural ejerce una fuerza incontenible que la mayoría de sus intérpretes desea representar; a través de sus aptitudes y juicios de gusto, los artistas manifiestan las sensaciones del universo en una esfera personal, en forma de raptó o de actividad

²²⁵Sir Humphry Davy, *The Director*, 1807. Citado por: Kemp, Martin. *Ob. Cit.*, p.354.

consciente. Ese anhelo prismático que ejerce la pieza que estudiaremos a continuación, es la misma danza inmaterial de las gavillas que tantos pintores antes de Boggio han ilustrado en los campos de su imaginación.

Recordemos por ejemplo las imágenes campestres de Millet o de Van Gogh. En ellas reina un amarillo tostado que posa ante los ojos creativos del pintor, con sus segadoras y sus gavillas por doquier. Conjuntos de hierbas, cañas, sarmientos, mieses, ramas o tallos atados en su centro, pasean por la composición en volúmenes ocre que delatan en su intensidad cromática el estado psíquico del artífice. Provocando, en el caso de Boggio, un ensueño reposado distinto a la complejidad voluptuosa que denota el uso del color en Van Gogh, por citar sólo un ejemplo relevante. Dado que en el *Estudio de gavilla de centeno* de nuestro pintor, el carácter ascensional de su imaginación aérea, asimila una vez más, en este cuadro, una dinámica libre que encausa la ligereza de su sentido vertical en los motivos que sugieren la profundidad y elevación del elemento, por medio de la perspectiva espacial.



Fig.73-Vincent Van Gogh, *Campo con gavillas*, 1890.

Elevación que surge de esos manojos gruesos que se espigan hacia un cielo distante, ese cielo como “un gran ojo azul que miraba amorosamente la tierra”²²⁶; en una especie de atracción de arcoíris que simboliza la caída de la tarde. Con planos que se suceden uno tras otro según la perspectiva, que finaliza en un punto de fuga adornado por la línea del horizonte y un sol que crepita ardiente en su terciopelo amarillo, naranja y rosa; donde el espacio brota como un ligero ardor diáfano que acerca al espectador las masas semi-triangulares de las gavillas dispuestas en el cuadro. Su distribución trae como consecuencia formal un ritmo armonioso y equilibrio visual en la obra, expresados con claridad en la jerarquía de volúmenes que predominan por su tamaño y su posición en el primer plano de la composición.

²²⁶Théophile Gautier, *Nouvelles*. Citado por: Bachelard Gaston, *La poética de la ensoñación*, p.279.

Amagos de formas que ejecuta el pintor, disipan el foco de atención en el uso de una paleta luminosa. En cuya intensidad el color varía entre contrastes suaves de cálidos y fríos, con pinceladas descuidadas que sugieren más de lo que dibujan. Esbozo de trazos gruesos y espaciados para la parte inferior van tornándose cada vez más compactos a medida que asciende la mirada por el lienzo, hasta alcanzar en la parte superior, una bruma continua de motas que difiere por mucho de los trazos ventosos que saltan a la vista en el primer plano. Características que corresponden al estilo impresionista, o en su defecto, neoimpresionista, que desarrollara Boggio con ímpetu en su pintura durante las últimas décadas.

Porque “el color quizás mucho más que el dibujo, es una liberación. La liberación consiste en la distención de las convenciones, en el rechazo absoluto de las viejas reglas para dejar paso a las aportaciones de una nueva generación”²²⁷; dentro de la que nuestro artista parece indagar en el fondo mismo de las sustancias que representa, sustituyendo las formas delineadas por las manchas de color que siente afines a su percepción. En cuyo indicio observamos que *Estudio de gavilla de centeno* luce en su pastosidad, el carácter risueño y alegre del amarillo que impresiona por un modo suave, y excita al mismo tiempo la calma del verde, la retardación del marrón y la inmaterialidad del azul, con matices ocre y algunos soslayos benignos del rosa que dedican a la pieza cierto aire de feminidad y complacencia tranquila. Así, frente a esta obra de atmósfera amarillenta, Goethe recitaría: “recrease la vista, dilátase el pecho y alégrese el ánimo; nos parece sentir en la cara el roce de un cálido soplo”²²⁸.

e. El jardín de la señora Lefevre

Si hay un epítome divisionista en la pintura de Emilio Boggio, es sin duda tangible en esta pieza. No hay en ella un solo trazo que no vibre en su proximidad con otro trazo, una sola pincelada que no salte en busca de otra pincelada. Los volúmenes parecen amasarse unos con otros, humedeciendo su cercanía. Y las formas encuentran su fisonomía en manchas de color dispuestas con elegancia en intervalos rítmicos dispares, que confieren a la composición un dinamismo rico y una unidad armónica que sólo un equilibrio bien logrado, es capaz de descifrar en medio del caos cromático que

²²⁷Matisse, Henri. *Ob. Cit.*, p.130.

²²⁸Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*, p.524.

domina al espacio con su “deseo de expansión amorosa”. En el cuadro se intuye la llegada o la partida del sol “como a través de un velo de opaca muselina, de manera que no ofenda tanta fragilidad de color”²²⁹.



El jardín de la Señora Lefevre, 1904.

Óleo sobre tela, 47,5 x 55 cm.

Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5698

“En este pequeño imperio creería verse un revuelo de pájaros y amores”²³⁰ que Boggio invita a imaginar con la sola presencia del jardín. Un rosal en primerísimo plano en la esquina derecha; un árbol que sigue un poco más atrás, hacia la izquierda, domina buena parte del lienzo; luego la cerca esbozada con suavidad a lo largo del cuadro en una franja horizontal, seguida por un par de árboles más que demarcan la entrada de la casa; detrás de la que lucen hileras de altos árboles angostos en la diestra, que se confunden con los colores del cielo al fondo del cuadro visto en perspectiva. Todo ello envuelto en una atmósfera aterciopelada, de contrastes pronunciados entre cálidos y fríos que rebotan con vivacidad de lado a lado; surcando apaciblemente como una línea ondulada y quebrada en zig-zag, la dimensión aérea en su movilidad invisible.

²²⁹Darío, Rubén. *Peregrinaciones*, p.21.

²³⁰*Ibidem*.

Una movilidad que el color da pie a imaginar, en la percepción de la profundidad y la altura que consigue representar el pintor, con una distribución ordenada de los elementos netamente plásticos, que refieren a la ensoñación en su *movimiento aéreo liberador*. Anuncia así a la imaginación, “una galería pintada por un pintor de ensueños”, que se rinde ante la belleza absoluta de “las faves de flores mallarmeanas: la gladiola fiera, el rojo laurel, el Jacinto, y, *semejante a la carne de la mujer, la rosa cruel, Herodías en flor del jardín claro regado por una sangre feroz y radiante*”²³¹; al lado de la que solloza en su blancura la otra rosa del silencio virginal.

Así, el pintor ofrece al espectador un “grato delirio de los ojos”, en el que se muestra con ligereza “ya una explosión de rosas rojas, ya un grupo exuberante de rosas blancas; un derrame de tintas violetas, o la sutil sordina de las lilas, las paletas desfallecientes, la gradación casi imperceptible de las suavísimas coloraciones”²³², que dominan el lienzo con la acción imaginante del aire. Si bien “las flores triunfan, las flores expresan delicias primitivas” que “instalan los anchos vuelos de sus trajes purpúreos”, son ellas quienes acusan en su presencia, la armonía del color como pretexto de su belleza. Una belleza que posee “en los pétalos entreabiertos como una sensualidad labial”²³³, dirigida en la composición hacia el rosa.

De tal forma que los colores que el artista utiliza en la obra, sirven para dilucidar ese ambiente feliz que significan los tonos fragmentados en amarillo, rosa y naranja, que se combinan con la melancolía sutil del lila al caer la tarde, la fuerza interior del azul y la calma del verde en sus diversas facetas; que ahondan en ese carácter de reposo sobre el que se amalgaman matices de un vivo aguamarina o un ardiente rojo.

Finalmente, lo que expresa *El jardín de la señora Lefevre*, es aquel regocijo que Auvers-sur-Oise trajo a la vida de tantos artistas que decidieron replegarse bajo el ala de su rivera, sus árboles frutales y sus paisajes florales, escogiendo este poblado como lugar de residencia. Las vistas panorámicas del campo o la intimidad del jardín de los amigos y vecinos, estimulan la sensibilidad y se ofrecen como motivos usuales que conquistan las telas de muchos pintores. Entre los cuales destaca Boggio, en aquella temporada feliz que vivió al final de sus días, junto a sus más fieles amores, Elida y el arte. Porque en este pueblo cercano a París, el pintor ensancha su reposo y aflora, como

²³¹Darío, Rubén. *Peregrinaciones*, p.23.

²³²*Ibidem*, p.22.

²³³*Ibidem*.

los manzanos, en su creatividad y ensoñación. Cercado del tumulto citadino, con gente amable, y una luz clara y limpia que permite la pintura al aire libre, Auvers-sur-Oise se convierte para ese entonces en un sitio de múltiples y pintorescas posibilidades, donde la práctica de la jardinería y el cultivo, se desenvuelven con frecuencia entre los pintores amantes de la naturaleza, que encuentran en estos oficios un compañero de su arte...tal como Boggio, y otros tantos impresionistas como Monet, hicieran en sus ratos libres.

Conclusiones

El rumbo que la estética tomó a partir de su configuración como disciplina autónoma en el siglo XVIII, ha preñado desde entonces nuestra forma de ver el mundo, dado que el reconocimiento de la subjetividad en el arte fue una batalla que ganó sentido frente a la razón, en la medida en que lo racional apaciguó su dominio al concederle a la imaginación un papel igualmente protagónico dentro de su campo. Si el arte es ahora entendido como una forma de expresión o lenguaje del artífice que actúa en la creación de imágenes, hoy podemos decir que esa afirmación es producto de aquel viraje de tuercas que emprendió la estética hace un par de siglos atrás. Ningún ojo es pasivo en su mirar, porque todo ojo reconstruye lo que ve con ayuda de la imaginación, más allá de lo que registra el órgano en su *physis* o lo que observa por naturaleza.

De este modo, las consideraciones de orden estético y el acto mismo de ver, se han enriquecido profusamente a raíz de la compenetración entre ciencia y arte, como ámbitos escindidos, que dio lugar el siglo XIX; así como hicieron patente en el uso del color tantos artistas que aplicaron desde las vanguardias, las leyes del contraste cromático que permitieron colorear las sombras moradas o azules en lugar de negras, o precisar un resplandor amarillo o naranja en lugar de blanco, entre tantos ejemplos que imprimían de veracidad a la representación del paisaje o los cambios de tono repentinos que esboza un mismo motivo visto al aire libre.

Por otro lado, las facilidades que abrió la Revolución Industrial en cuanto a los aportes de ciertas técnicas, con inventos como el óleo en tubo que comenzaron a usar los pintores por su practicidad, ampliaron vastamente las posibilidades de mezclas y transporte que cambiaron por completo la antigua dinámica de trabajo. Así, en pleno ejercicio del ahorro temporal y material, el artista moderno supo extraer las ventajas del nuevo mundo, descubriendo las cualidades que la actividad perceptiva había ignorado por muchos siglos en torno a los efectos y la importancia del color, a pesar de sentirse extraño en su hallazgo y comprobar el rechazo inicial del público y el gusto oficial que se erigía a favor del dibujo como constructo racional.

Asimismo, la ruptura de las tradiciones vino dada también por los cambios a nivel social, político y económico que surgieron a partir de la Revolución Francesa, en aquella reestructuración masiva de ideas y valores en torno a la supuesta liberación del

individuo, emancipado ya tanto de los dogmas religiosos como de la monarquía que había doblegado a las generaciones previas. Ambos excomulgados durante el proceso de laicización de la Ilustración, que acabó decapitando las antiguas creencias a favor de una nueva forma de vida ética. Por lo que en el mundo entero se hizo sentir el clima de rebelión que conmocionó las prácticas y ritmos habituales, dentro de las que también el arte sufrió las sacudidas del quiebre de la norma y la convención.

Bajo esa tesitura, la pintura de Emilio Boggio no escapa a la turbación general, sino que ahonda en ella experimentando, como tantos artistas y poetas de su tiempo, la disonancia armónica que padece la época con sus múltiples flujos y su constante vaivén. A los que el pintor suma un carácter modesto, solitario y melancólico, que por un lado asoman su espíritu romántico con brío y por otro conducen su obra a un cierto anonimato, a pesar de haber obtenido diversos galardones, de haber sido aceptado en el Salón francés como miembro expositor de por vida, y de haber intimado con muchos de los personajes más relevantes de la cultura decimonónica; que por falta de interés y de astucia no supo incorporar las relaciones en el reconocimiento postrer de su arte.

Por tales razones, entre otras que se han diseminado en nuestro estudio, el análisis de la obra de Boggio carece de la debida atención que merece. Siendo nuestro propósito y el de algunos críticos venezolanos actuales como Beatriz Sogbe -quien escribiera recientemente la biografía del artista para la colección biográfica del diario *El Nacional*- revertir este hecho; aun cuando su legado permanece ignorado incluso por los historiadores del arte, que mencionan su nombre unas pocas veces sobre todo para referirse al Círculo de Bellas Artes, cuando nuestro artista no tuvo nada que ver en su formación, siendo su visita a Caracas posterior al cierre del Círculo. Aspecto que parecen desconocer la mayoría de los investigadores de la plástica venezolana, que adjudican a Boggio la impronta paisajística del grupo, cuando no fue sino una influencia decisiva -a la par que significaron las visitas y exposiciones de los europeos Nicolás Ferdinandov y Samis Mützner-, en la evolución modernista del camino que emprendieran luego por cuenta propia sus integrantes.

Así también, el elemento plástico seleccionado en nuestro trabajo no ha sido muy estudiado en las diversas escuelas de artes del país, a pesar de ser el color uno de los elementos mejor desarrollados dentro de las corrientes plásticas venezolanas del siglo XX, con portavoces como Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto y Alejandro Otero, que

han desempeñado en el Cinetismo grandes frutos del arte reconocido a nivel mundial. Teniendo que éste es un estilo relacionado al arte óptico, en cuyos límites sus representantes han develado a través del movimiento, investigaciones sobre el color que resultan de gran envergadura; tal como demuestra Ariel Jiménez en los diversos libros dedicados al estudio de las obras de los artistas venezolanos que hemos mencionado. Por cuanto podemos juzgar, además, la poca importancia que se presta a las investigaciones que preponderan el hecho estético y simbólico del color en torno a los artistas de la pintura nacional. Frente a los que se aboga únicamente en materia de estilo y composición temática.

En reacción a ello, el análisis que nuestra investigación propuso, pretende abarcar el color desde esa esfera estética que hemos mencionado, intentando rescatar nociones que el físico y filósofo francés Gaston Bachelard a principios del XX, desarrollara en torno a las obras de ciertos personajes del Impresionismo que incidieron directamente en la obra de Emilio Boggio y su visión de la pintura. Una obra que a pesar de su riqueza, goza ante todo del desconocimiento en el que la ha sumido la historia y crítica del arte venezolano. Puesto que aun cuando su nombre aparece en las enciclopedias de tales disciplinas, su arte permanece ignorado y las posibles teorías a las que alude son completamente inexistentes. Motivo por el cual nuestra investigación parece pertinente, siendo cualquier estudio de su obra una total ausencia incluso en los centros educativos de bellas artes del país, y de la escuela en la que nos adscribimos en particular; así como también lo es el ámbito del color que suscribimos a su pintura desde el punto de vista estético.

De igual forma, al avocar esta mirada a un artista del que muy poca información se tiene en el país y las instancias educativas que permiten su estudio, la investigación permitirá abrir un nuevo enfoque metodológico encaminado hacia el campo de la estética que puede registrarse no solo en la pintura de Emilio Boggio, sino también en la obra de cualquier colorista que delate su presencia; llenando un espacio vacío de conocimiento, y de cuya información pueden nutrirse o apoyarse futuras investigaciones avocadas al contexto del arte venezolano. Porque el color es tan infinito como sus posibilidades plantean, y puede contemplarse desde diversos enfoques que confieran a su magia una explicación; a su carácter de ensoñación, una razón. Porque el color escapa a una mera sensación, el color es más que una sustancia o un carácter o una cualidad que permea al mundo real de forma y sentido.

De ahí que hayamos encontrado en autores de diferentes disciplinas un rasgo común que une entrañablemente el color a la imaginación, emparentándola con ese halo invisible de la ensoñación que hace de la contemplación una alquimia posible en el lienzo. Característica del elemento cromático que le salva de las consideraciones puramente físicas o perceptibles a simple vista, y le confiere un espectro más ancho en el que caben tanto los historiadores y teóricos del arte, como físicos, químicos, poetas, psicólogos, diseñadores y filósofos. Cada uno desde su perspectiva habitual, desempolvando al color del sueño profundo al que lo sume su presencia perenne en la cotidianidad. En este caso, a través de la imaginación material del agua y del aire que reflejan en la pintura de Emilio Boggio, el color como ensoñación de las materias.

Índice general de imágenes

- **Figura 1:** Arturo Michelena, *Vuelvan caras*, 1890. Óleo sobre tela, 300 x 460 cm. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 2:** Martín Tovar y Tovar, *Boceto para la Firma del Acta de Independencia*, 1876-77. Óleo sobre tela, 45,2 x 66,5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. Reproducido en: <http://www.vtv.gob.ve>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 3:** Antonio Herrera Toro, *Una gota de rocío*, 1893. Óleo sobre tela. Galería de Arte Nacional, Caracas. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 4:** Jean Auguste Dominique Ingres, *La Fuente*, 1820-1856. Óleo sobre tela, 163 x 80 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 5:** Gustave Courbet. *El estudio del pintor. Alegoría real que define una fase de siete años de mi vida artística*, 1854-1855. Óleo sobre tela, 361 x 598 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 6:** Emile Deroy, *Retrato de Charles Baudelaire*, 1844. Óleo sobre tela. Museo del Palacio de Versalles y del Trianon, París. Reproducido en: <https://fr.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 7:** Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, 1818. Óleo sobre tela, 94 x 74,8 cm. Kunsthalle, Hamburgo. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 8:** Joseph Mallord William Turner, *El temerario remolcado a dique seco*, 1838. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 9:** Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, 1872. Óleo sobre tela. Museo Marmottan Monet, París. Reproducido en: <http://www.marmottan.fr>, por Fondation de l'Académie des Beaux-Arts. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 10:** Odilon Redon, *El buda*, ca. 1906-1907. Pastel, 90 x 73 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.

- **Figura 11:** Édouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, 1876. Óleo sobre tela, 27 X 36 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://fr.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 12:** Georges Seurat, *La torre Eiffel*, 1889. Óleo sobre panel, 24,1 x 15,2 cm. Young Memorial Museum, San Francisco. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 13:** Claude Monet, *Gran Canal, Venecia*, 1908. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Boston. Reproducido en: <https://fr.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 14:** Félicien Rops, *La tentación de San Antonio*, 1878. Pastel. Bibliothèque Royale Albert I., Bruselas. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 15:** Claude Monet, *Sra. Monet en kimono japonés*, 1875. Óleo sobre tela. Museum of Fine Arts, Boston. Reproducido en: <https://fr.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 16:** Félix Nadar, *Hijo de Nadar con miembros de la Segunda Embajada Japonesa para Europa*, 1863. Fotografía. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 17:** Emilio Boggio, *Autorretrato*, 1895. Óleo sobre tela, 16 x 14 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5732. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).
- **Figura 18:** William Adolphe Bouguereau, *Ninfas y sátiro*, 1873. Óleo sobre tela, 260 x 180 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 19:** Henri Martin, *Autorretrato en el jardín*, s/f. Óleo sobre tela. Reproducido en: <http://www.wikiart.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 20:** Arturo Michelena, *Escena de circo*, 1891. Óleo sobre madera, 38 x 46,2 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. Reproducido en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 21:** Emilio Boggio, *Un barco bajo los árboles*, 1886. Óleo sobre tela, 40 x 55 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5657 / 359760. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).

- **Figura 22:** Raymond Thibesart, *Los segadores en reposo*, 1890. Óleo sobre tela, 50 x 81,5 cm. Reproducido en: <http://artgiverny.com>, por Graphic Site 2013. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 23:** Emilio Boggio, *Hacia la Gloria*, 1897. –Detalle-. Óleo sobre tela pegada sobre madera, 222,5 x 312,5 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5686. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).
- **Figura 24:** Édouard Manet, *Émile Zola*, 1868. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 25:** Camille Pissarro, *Los bosques en Marly*, 1871. Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Reproducido en: <http://www.museothyssen.org>, Museo Thyssen-Bornemisza 2009. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 26:** Emilio Boggio, *Paisaje de montaña (Italia)*, ca.1910. Pastel sobre papel, 53,8 x 45 cm. Colección Mercantil. Fotografía otorgada por el archivo de la Colección Mercantil.
- **Figura 27:** Emilio Boggio, *Retrato de Elida Dupuis*, 1912. Óleo sobre tela, 46 x 37,5 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5711 / 359805. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).
- **Figura 28:** Claude Monet, *Ninfeas*, 1917-19. Óleo sobre tela. Honolulu Museum of Arts, Hawái. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 29:** Emilio Boggio, *El Oise y Auvers visto desde las canteras de Mery*, 1917. Óleo sobre tela, 56 x 140 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5728. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).
- **Figura 30:** Vincent Van Gogh, *La iglesia de Auvers-sur-Oise, vista del presbiterio*, 1890. Óleo sobre tela, 94 x 74,5 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 31:** Emilio Boggio, *Retrato del sobrino de Boggio (Charles)*, 1918. Óleo sobre tela, 117 x 89 cm. Concejo Municipal de Caracas. No. Inv. 5729 / 359821. Fotografía de Morela Cañas y Ricardo Bejarano (julio 2015).
- **Figura 32:** Emilio Boggio, *Autorretrato*, s/f. Óleo sobre tela, 55,5 x 40,5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. No. Inv. 0034. Fotografía otorgada por el

Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas (CINAP) y la Galería de Arte Nacional (GAN).

- **Figura 33:** Cristóbal Rojas, *Dante y Beatriz a orillas del Leteo*, 1890. Óleo sobre tela, 297 x 428 cm. Casa Amarilla, Caracas. Reproducido en: <http://venciclopedia.com>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 34:** Manuel Cabré, *Amanecer*, ca.1919. Óleo sobre tela, 88 x 124,5 cm. Reproducido en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 35:** Antonio Edmundo Monsanto, *Iglesia del Carmen*, 1920. Óleo sobre madera, 36 x 44 cm. Galería de Arte Nacional. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 36:** Armando Reverón, *La cueva*, 1920. Óleo sobre tela, 157 x 104 cm. Reproducido en: <http://venciclopedia.com>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 37:** Samys Mützner, *Carúpano*, 1918. Óleo sobre madera, 26,5 x 31,5 cm. CONAC, Caracas. Reproducido en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 38:** Nicolas Ferdinandov, *Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios*, 1919. Guache sobre cartón, 69 x 54,5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. Reproducido en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 39:** William Blake, *Newton*, 1795. Grabado en cobre, 460 x 600 cm. Tate Gallery, Londres. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 40:** Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campiña romana*, 1786. Óleo sobre tela, 164 x 206 cm. Instituto Städel, Fráncfurt. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 41:** Johann Wolfgang von Goethe, Ilustración de la rueda cromática de *Esbozo de la Teoría de los colores*, 1809. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Goethe, por Prof. Dr. Hans Irtel, *Theory of Colours*, copia online de la Universität Mannheim. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 42:** Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel*, 1834. Óleo sobre tela, 180 x 229 cm. Museo del Louvre, París. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.

- **Figura 43:** Ilustración anónima de Isaac Newton y la descomposición de la luz, s/f. Reproducido en: <http://www.astromia.com/astronomia/newtonluz.htm>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 44:** Paul Signac, *La boya roja*, 1895. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 45:** Philipp Otto Runge, *Farbenkugel (La esfera de los colores)*, 1810. Reproducido en: <http://romanticismoybiedermeieralemanes.blogspot.com>. *El Romanticismo alemán*, publicado por Virginia Tribaldos y Riánsares López el 30 de marzo de 2015. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 46:** Henri Matisse, *La ventana abierta*, 1905. Óleo sobre tela, 55,3 x 46 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org/wiki>, por la National Gallery of Art. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 47:** Camille Pissarro, *La paleta del artista con un paisaje*, ca.1878. Óleo sobre tabla, 24,3 x 34,7 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts. Reproducido en: <http://www.clarkart.edu>, por The Clark Art Institute 2016. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 48:** Georges Seurat, *El circo*, 1891. Óleo sobre tela, 18,5 x 152,5 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 49:** Claude Monet, *Ninfeas*, ca. 1915. Óleo sobre tela. Museo Marmottan Monet, París. Reproducido en: <http://www.marmottan.fr>, por Fondation de l'Académie des Beaux-Arts. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 50:** Modelos de síntesis sustractiva y síntesis aditiva. Reproducido en: <http://www.creativosonline.org>. *Teoría del color: básico para diseñadores*, por Fran Marín, el 10 de junio de 2014 a las 10:00. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 51:** Ilustración de colores complementarios. Reproducido en: <http://teoriadelcolorunitec.blogspot.com/p/combinaciones.html>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 52:** Ilustración de colores terciarios. Reproducido en: <http://teoriadelcolorunitec.blogspot.com/p/combinaciones.html>. Fecha de consulta: 8-06-16.

- **Figura 53:** Ilustración de colores análogos. Reproducido en: <http://teoriadelcolorunitec.blogspot.com/p/combinaciones.html>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 54:** Ilustración de colores cálidos y fríos. Reproducido en: <http://teoriadelcolorunitec.blogspot.com/p/combinaciones.html>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 55:** Franz Marc, *Zorro azul-negro*, 1911. Óleo sobre tela. Museo Von der Heydt, Alemania. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 56:** Paul Sérusier, *El talismán*, 1888. Óleo sobre madera, 27 x 21,5 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 57:** Wassily Kandinsky, *Tres sonidos*, 1926. Óleo sobre tela, 59,9 x 59,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Reproducido en: <https://www.guggenheim.org>. Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 58:** William Blake, *El anciano de los días*, 1808. Óleo sobre tela. Colección privada. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 59:** Josef Albers, *Estudio para Homenaje al Cuadrado: Hard, Softer, Soft Edge*, 1964. Óleo sobre masonita, 40,6 x 40,6 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires. Reproducido en: <https://www.artsy.net/artwork>. Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 60:** Vincent Van Gogh, *La carpeta de gavilla (después de Millet)*, 1889. Óleo sobre tela. Museo Van Gogh, Ámsterdam. Reproducido en: <http://www.vangoghgallery.com>, por La Galería de Van Gogh 2002-2015 (sitio web oficial, avalado por el Museo Van Gogh de Ámsterdam). Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 61:** Henri de Toulouse-Lautrec. *La cama*, ca. 1892. Óleo sobre cartón encolado sobre tabla entarimada, 54 x 70,5 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <http://www.elcuadrodeldia.com>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 62:** Caspar David Friedrich, *La luna saliendo a la orilla del mar*, 1822. Óleo sobre tela, 55 x 71 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.

- **Figura 63:** Henri Martin, *Belleza*, 1900. Óleo sobre tela. Museo de los Agustinos, Toulouse. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>, (fotografía de Daniel Martin). Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 64:** Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitrubio*, ca.1487. Dibujo, 34,4 x 25,5 cm. Galería de la Academia de Venecia, Italia. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 8-06-16.
- **Figura 65:** Caspar David Friedrich, *El soñador ó Las ruinas de Oybin*, 1835. Óleo sobre tela, 68,5 x 53,3 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 66:** Pierre Puvis de Chavannes, *El sueño*, 1883. Óleo sobre tela, 82 x 102 cm. Museo de Orsay, París. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 67:** Claude Monet, *Las ninfeas del estanque*, 1917-19. Óleo sobre tela. Albertina, Viena. Reproducido en: <https://en.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 68:** Claude Monet, *Mujer con sombrilla. Madame Monet con su hijo*, 1875. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington. Reproducido en: <http://www.elcuadroeldia.com>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 69:** Eugène Delacroix, *Página del álbum del norte de África y España*, 1832. Museo del Louvre, París. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 6-06-16.
- **Figura 70:** 1-Vincent Van Gogh, *Jarrón con catorce girasoles*, 1889. Óleo sobre tela, 95 x 73 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org> / 2- Vincent Van Gogh, *Jarro con doce girasoles*, 1888. Óleo sobre tela, 93 x 72 cm. Neue Pinakothek, Múnich. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org> / 3- Vincent Van Gogh, *Jarrón con catorce girasoles*, 1889. Óleo sobre tela, 100,5 x 76,5 cm. Sampo Japan Museum of Art, Tokio. Reproducido en: <https://es.wikipedia.org>. Fecha de consulta: 9-06-16.
- **Figura 71:** Pierre-Auguste Renoir, *Atardecer*, ca.1879-1881. Óleo sobre tela, 45,7 x 61 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts. Reproducido en: <http://www.clarkart.edu>, por The Clark Art Institute 2016. Fecha de consulta: 5-06-16.

- **Figura 72:** Edmond Aman Jean, *Mujer en vestido rosa*, ca. 1898. Pastel sobre papel, 94 x 44 cm. Museo de Bellas Artes, Dijon. Reproducido en: <https://www.artrenewal.org>. Fecha de consulta: 5-06-16.
- **Figura 73:** Vincent Van Gogh, *Campo con gavillas*, 1890. Óleo sobre tela. Dallas Museum of Arts, Estados Unidos. Reproducido en: <http://www.vangoghgallery.com>, por La Galería de Van Gogh 2002-2015 (sitio web oficial, avalado por el Museo Van Gogh de Ámsterdam). Fecha de consulta: 6-06-16.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. (1ºed. 1960) (Trad. Ida Vitale).
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. (1ºed.1942) (Trad. Ida Vitale).
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. (1ºed.1943) (Trad. Ernestina de Champourcin).
- Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. (1ºed. 1970) (Trad. Jorge Ferreiro Santana).
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Barcelona: Edicomunicación, 1998. (1ºed.1857).
- Delacroix, Eugène. *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Síntesis, 2001. (Trad. Miguel Etayo Gordejuela).
- Delacroix, Eugène. *Metafísica y belleza*. Buenos Aires: Cactus, 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang. “Esbozo de una teoría de los colores”, en: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1950, tomo 1. (1ºed. 1810) (Trad. Rafael Cansinos Assens).
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Barcelona: Austral, 2013. p.146. (1ra.ed. 1790) (Trad. Manuel García Morente).
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*. Caracas: Editorial El perro y la rana, 2006. (1ºed.1886) (Trad. Cintio Vitier).
- Signac, Paul. *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*. Buenos Aires: Poseidón, 1943. (Trad. Julio E. Payró).

Fuentes secundarias:

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza, 1979. (1º ed. 1963) (Trad. María Luisa Balseiro).
- Arnheim, Rodulf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2000. (1º ed. 1954) (Trad. María Luisa Balseiro).

- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana y Sala Mendoza, 1998. (Trad. de Julieta Fombona).
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: FCE, 1978. (1º ed. 1939) (Trad. Mario Monteforte Toledo).
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. (Trad. Mariana Dimópulos).
- Berger, René. *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*. Barcelona: Noguer, 1976. (Trad. Luis Monreal y Tejada).
- Braque, Georges. *Cuadernos de Georges Braque*. Caracas: FUNDARTE, 1977. (Trad. Guillermo Sucre).
- Calzadilla, Juan. *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Zamudio-Bilbao: Eléxpuru, 1982.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE, 1975.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. Caracas: Editorial El perro y la rana, 2006.
- Edwards, Betty. *El color. Un método para dominar el arte de combinar los colores*. Barcelona: Urano, 2006. (Trad. Claudia Viñas Donoso).
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang. *47 poemas*. Madrid: Mondadori, 1998. (Trad. Adan Kovacsics).
- Gradowska, Anna. *Transformaciones de lo bello (Observaciones desde las perspectivas postmodernas)*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV, 2006.
- Heymann, Ezra. *Decantaciones kantianas. Trece estudios críticos y una revisión de conjunto*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, UCV, 1999.
- Huidobro, Vicente. *Antología poética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- Jiménez, Ariel. *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Junyent, Albert. *Boggio*. Caracas: Italgráfica, 1970.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996. (1º ed. 1912).

- Kemp, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000. (Trad. Soledad Monforte y José Sancho).
- Léger, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1990. (1º ed. 1965) (Trad. Antonio Álvarez).
- Lessing, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985. (1ºed.1766).
- Lothe, André. *Los grandes pintores hablan de su arte*. Buenos Aires: Librería Hachetté, 1958.
- Matisse, Henri. *Sobre Arte*. Barcelona: Barral Editores, 1978. (Trad. Mercedes Casanovas).
- Mayz Lyon, J.J. *Palabras sobre artistas*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1998.
- Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Olivar, Marcial. *Los impresionistas*. Navarra (España): Salvat-Alianza, 1972.
- Payró, Julio E. *El Impresionismo en la pintura*. Buenos Aires: Columba, 1953.
- Picón Salas, Mariano. *Las formas y las visiones*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007.
- Planchart, Enrique. *La pintura en Venezuela*. Caracas: Equinoccio, 1979.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2012. (Trad. Raúl Gabás).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Sogbe, Beatriz. *Emilio Boggio*. Caracas: El Nacional, Col. Biblioteca Biográfica Venezolana, vol. 82, 2008.
- VV.AA. *Arte de Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1977.
- VV.AA. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal, 1998. (Trad. Isabel Bennasar).
- VV.AA. *Pintores venezolanos*. Caracas: Edimé, vol.1, 1974.
- VVAA. *Restauración de la obra de arte Firma del Acta de Independencia de Martín y Tovar*. Caracas: Patrimonio Cultural de la Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, 2012.