



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Clemencia Lucena y la propuesta de una narrativa teleológica de la historia del arte en Colombia

Autor: Díaz Guevara, Héctor Hernán

Forma sugerida de citar: Díaz, H. H. (2024). Clemencia Lucena y la propuesta de una narrativa teleológica de la historia del arte en Colombia. *Cuadernos Americanos*, 1(187), 65-81.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XXXVIII, Núm. 187 (enero-marzo de 2024).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe,  
Torre II de Humanidades, 8º. piso, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx>  
Correo electrónico: [cialc-sibiunam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibiunam@dgb.unam.mx)

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# Clemencia Lucena y la propuesta de una narrativa teleológica de la historia del arte en Colombia

Por Héctor Hernán DÍAZ GUEVARA\*

COMO EN MUCHAS DE LAS CAPITALES de los países del este y del centro europeo, quizá con excepción de Berlín, en el centro histórico de Praga hallar placas conmemorativas o tan siquiera monumentos visibles al público que recuerden su pasado socialista, es una tarea difícil; el proceso de remoción de esta etapa ha sido implacable. Un pequeño edificio llamado sobriamente Museo del Comunismo (*Muzeum komunismu*) es de los pocos lugares de la ciudad checa donde se puede encontrar una mención a este periodo. Allí se cuenta con una exposición que se divide en tres partes: la primera, “los sueños” (*sen*) es relativa a los ideales de Checoslovaquia y del socialismo; la segunda, “la realidad” (*realita*), sobre la vida cotidiana; mientras la tercera, “la pesadilla” (*noční můra*), recrea lo que significaba vivir en un Estado policial.

En este museo sobre un país que ya no existe se construye un relato colectivo basado en el recuerdo de la vida en una sociedad represiva. Cada tanto dicho relato aparece contrapuesto con pinturas ciertamente disonantes —que muestran campesinos alegres y orgullosos—, producidas bajo las normas del realismo socialista; como en todo museo que se precie de serlo, la elección de estas pinturas no es fortuita y se hizo con el objetivo de evidenciar la disonancia entre el discurso artístico oficial y la cotidianidad de las personas.

La asociación entre este tipo de arte y el régimen soviético alcanzó un nuevo grado tras la invasión rusa de Ucrania en febrero

---

\* Investigador posdoctoral en el Centro de Relaciones Internacionales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <hectordiaz.historia@gmail.com>.

El presente artículo se deriva del proyecto “‘De la revolución a la modernización’: marcadores de legitimidad en el discurso chino hacia América Latina (1966-2020)”, realizado en el marco de la estancia posdoctoral que el autor realiza en el CRI-FCPYS de la UNAM.

de 2022, que ha llevado a un proceso de revisión más profundo del arte y de la relación de estos países con su pasado socialista y con Moscú como principal heredera del antiguo poder soviético.

Dicho discurso ha llevado, con justas razones, a que el realismo socialista sea largamente entendido como un arte de Estado ligado al proyecto de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), lo cual lo ha convertido en sinónimo de propaganda. Tal asociación ha reducido cualquier valor intelectual o cultural de esta expresión artística que ha pasado, como señala Blanca Gutiérrez Galindo, a ser tratada como *kitsch* —cuyos vestigios se comercializan a manera de *souvenir*—<sup>1</sup> y que justifica el desdén con que la historiografía ha abordado su estudio.

El manto de olvido que ha caído sobre las obras producidas bajo las premisas del realismo socialista ha trascendido a los países del este de Europa y se ha extendido por todo el mundo, estableciendo una relación causal entre la ideología y el arte que ha acabado por proyectar la idea de que no es posible la existencia de un arte marxista por fuera de un marco estatal y que por tanto las crisis del Estado habrían de ser resentidas por las obras realistas. De hecho, hay indicios suficientes para pensar que la desaparición del arte realista comenzó a darse en las postrimerías del socialismo realmente existente, pues como ha comentado Ulrike Goeschen,<sup>2</sup> desde antes de la desaparición de la URSS en países como la República Democrática Alemana ya se habían incorporado elementos geométricos y abstractos en producciones de gran formato, figuras que contradecían los elementos propagandísticos del realismo socialista.<sup>3</sup>

¿Podemos decir por tanto que, en la práctica, el desencanto con el socialismo se expresó primero en el arte? Sin llegar a tal aseveración, creemos que, al asumirse como un arte de Estado, el

---

<sup>1</sup> Blanca Gutiérrez Galindo, “Introducción”, en *id.*, ed., *Arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, México, IIE-UNAM, 2017, pp. 11-33, p. 12.

<sup>2</sup> Ulrike Goeschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo: la recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción”, en Gutiérrez Galindo, ed., *Arte de la República Democrática Alemana* [n. 1], pp. 227-236.

<sup>3</sup> Características que se pueden encontrar dentro de la producción del pintor español José Renau en este país, véase Dulze Pérez Aguirre, “La obra mural de José Renau en la República Democrática Alemana”, *Cuadernos Americanos* (México), núm. 180 (abril-junio de 2022), pp. 87-107.

arte realista encarnó dentro de sí el relato que sostenía al proyecto soviético. Siguiendo a Enzo Traverso, la narrativa soviética del marxismo tomó la forma de una teleología, capaz de recoger dentro de sí todas las respuestas y las preguntas de todas las ciencias y de expresarlas dentro de una lectura histórica volcada hacia la noción de progreso; este relato teleológico construido dentro de la URSS también alcanzó al arte, de modo tal que:

Durante un siglo la iconografía socialista y comunista ha ilustrado esta visión teleológica de la historia. Sus imágenes se “grabaron” en la memoria de varias generaciones de activistas —de obreros a intelectuales— y dieron forma a su imaginación. Cumplieron el papel de “puntos sublimales de referencia” o “puntos tácticos de encuentro” —según la bella referencia de Raphael Samuel.<sup>4</sup>

Fue el relato de un telos, de un fin al que estaba dirigido el arte, el que se cuestionó dentro y fuera del campo socialista antes de la caída de la URSS. En el presente ensayo pretendemos discutir un aspecto poco explorado de tal controversia, pues en Colombia la pintora Clemencia Lucena (1945-1983) aportó a este debate tanto a través de su obra plástica como escrita en el afán de convertirla en un punto de referencia hacia el que la historia debía desplazarse.

### *Una teleología marxista para el arte*

EL camino del marxismo hacia la construcción de una narrativa que vinculase dentro de sí una comprensión de todas las ciencias solamente fue posible con la aparición de un Estado capaz de darle el cariz institucional a esta ideología con la cual se fundió. El arte oficial de dicho proyecto fue el realismo socialista, lo que ha llevado a autores como Evgeny Dobrenko a afirmar que este arte no puede ser leído al margen de la institucionalidad<sup>5</sup> y, por tanto, las obras del realismo pasaron a expresar la fe en el proyecto que encarnaba la URSS, a la que representaba como una sociedad ascendente frente a los viejos y caducos Estados fundados por bur-

---

<sup>4</sup> Enzo Traverso, *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*, Horacio Pons, trad., Buenos Aires, FCE, 2018, p. 120.

<sup>5</sup> Evgeny Dobrenko y Natalia Jonsson-Skradol, *Socialist realism in Central and Eastern European literatures*, Nueva York, Anthem Press, 2018, pp. 1-2.

gueses o aristócratas. Ello originó que se sospechara de cualquier búsqueda o rescate de las tradiciones artísticas que conformaban el canon occidental, por considerar que las obras producidas por clases decadentes poco podían aportar a la construcción del socialismo.

Si bien el realismo fue un proyecto ligado a la Unión Soviética, también es cierto que logró expresiones de afinidad por fuera de la órbita estatal y por tanto al margen de la institucionalidad, como fue el caso de Lucena quien llegó a esta corriente artística de la mano de su militancia en el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR), partido colombiano prochino.<sup>6</sup> No obstante, la aproximación de Lucena al realismo desde el maoísmo —es decir, dentro del romanticismo revolucionario— implicaba asumirse dentro de los marcadores de legitimidad que le permitía el conflicto sino-soviético<sup>7</sup> y por tanto, que su arte estuviera cargado de una constante denuncia contra la política internacional de Moscú.<sup>8</sup>

Fue este camino el que la llevó a criticar —en consonancia con Pekín— el arte promovido por la Unión Soviética, al que calificó de revisionista, es decir, que se desviaba del canon original del realismo, mientras que el romanticismo revolucionario, caracterizado por la representación heroica del pueblo y promovido

---

<sup>6</sup> Miguel Ángel Urrego Ardila, *Historia del maoísmo en Colombia: del MOEC al MOIR/PTC(M), 1959-2015*, Bogotá, REIAL, 2016, p. 18; sobre la adscripción de Lucena al maoísmo y el papel del MOIR recomendamos a María Sol Barón y Camilo Ordóñez, “Colombia 1971: trabajadores del Arte Revolucionario y movimiento estudiantil”, *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte* (Bogotá, Universidad de los Andes), núm. 11 (mayo de 2022), pp. 39-93.

<sup>7</sup> En el marco de nuestra tesis doctoral hemos propuesto el desarrollo de una herramienta metodológica llamada marcadores de legitimidad, que “permiten ver la forma en que se construye un relato que contiene una visión particular de la modernidad, ligada a la política internacional de la segunda mitad del siglo XX [cuya relevancia radica en que] a partir de ellos podemos rastrear cómo los actores estudiados logran legitimar sus acciones locales dentro de una lucha más grande, que les permite conectar sus problemas regionales dentro del gran teatro de operaciones construido en el sistema internacional de la Guerra Fría”, Héctor Hernán Díaz Guevara, “*Los cóndores que cazaban tigres de papel*”: una historia comparativa del maoísmo durante la Guerra Fría en Colombia y Perú (1964-1993), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022, tesis de doctorado, p. 15.

<sup>8</sup> No obstante, su obra no siempre tuvo un carácter político, pues en un primer momento estuvo volcada hacia la sátira; véase Mónica Eraso, Emilio Tarazona y Ana Villate, “Un asalto satírico contra los cánones de belleza: enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena”, *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte* (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas), vol. 12, núm. 21 (2017), pp. 117-139.

desde China, a su parecer constituía un reencuentro fecundo con la utopía socialista.<sup>9</sup> El que Lucena hubiera adherido al romanticismo revolucionario, y por tanto que gozara de cierta libertad en su acercamiento al realismo, no quería decir que no compartiera ciertos rasgos comunes con el pensamiento soviético y entre los puntos en común estaba el convencimiento del fin enteramente ideológico del arte y de la interpretación del marxismo como una teleología que abarcaba todos los campos, incluyendo al artístico.

Por tanto no es de extrañar que en el libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, publicado por Bandera Roja en 1975,<sup>10</sup> Lucena se propusiera la escritura de un relato que buscara dar un orden no sólo a los autores y pintores del pasado que recoge en la primera parte de su escrito, sino que se permitiera a su vez señalar a los críticos y pintores contemporáneos suyos, a quienes asignaría una función mayoritariamente regresiva, cuando no eran calificados abiertamente de reaccionarios. Esta obra aparece en un momento en que el escenario artístico nacional estaba en un proceso de definición y de historización, del que la exponente más destacada era la crítica argentina Marta Traba (1923-1983), quien desde su cátedra y desde las instituciones por ella fundadas—donde destacamos el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que abrió sus puertas en la Ciudad Universitaria— se propuso dotar de sentido histórico el presente artístico del país y de ubicarlo en el escenario internacional. Es en este contexto donde la *Historia abierta del arte colombiano* aparece publicada por primera vez en 1974,<sup>11</sup> un año antes del escrito de Lucena.

La lógica de ambas escritoras rivalizaba,<sup>12</sup> y aunque se conocían al menos desde 1969, cuando Traba le permitió a Lucena

---

<sup>9</sup> Esta discusión la hemos abordado detalladamente en Héctor Hernán Díaz Guevara, “¿Romanticismo revolucionario? La estética realista como escenario de la disputa sino-soviética en la obra de Clemencia Lucena (1971-1983)”, inédito.

<sup>10</sup> Editorial que ella había ayudado a fundar junto con otros militantes, entre los que destaca su esposo, Luis Fernando Lucena.

<sup>11</sup> Aunque había sido escrito en 1968.

<sup>12</sup> Y no sólo en torno a la construcción de una narrativa teleológica sobre el arte que analizamos en este artículo, sino que dichas diferencias abarcaron muchos otros aspectos, como la definición de lo popular, tal y como se puede ver en el trabajo de María Mercedes Buitrago, “Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”, *Memoria y Sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana), vol. 16, núm. 33 (2012), pp. 121-134.

exponer en uno de sus salones su obra temprana, ello no impidió que en su lectura teleológica del marxismo esta última tomara al libro de la crítica argentina como una expresión antitética del sentido teleológico que ella quería dar al arte. Esta diferencia la deja sentir desde la introducción de las *Anotaciones políticas*, donde señala que el epíteto de “arte colombiano” lo refiere a la cultura de la reacción, esto es “la cultura de terratenientes y burgueses, una cultura ultrareaccionaria impuesta al pueblo, y que existe como cultura dominante”;<sup>13</sup> la mención sutil al título del trabajo de Traba marcará el tono de la crítica dentro de su narrativa.

Tanto la estructura de la *Historia abierta* como de las *Anotaciones políticas* parte, en todo caso, de un punto bastante tradicional dentro de la historia del arte. En primer lugar, pese a que buscan redefinir el campo artístico nacional, retoman los postulados clásicos de esta disciplina, dándole dentro del territorio nacional la categoría de arte a aquel conjunto de obras que emergieron desde la Colonia, sin otorgar ningún reconocimiento a las culturas pre-hispánicas, lo que sí habían hecho, por ejemplo, los muralistas mexicanos.<sup>14</sup>

Por esta razón, el primer gran exponente que sirve para construir sus críticas contra el arte colonial es el pintor santafereño del siglo xvii Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), al que ambas escritoras —a través de una revisión de su obra— buscan desmontar del lugar central que ocupa dentro de la historiografía del arte en Colombia. En este sentido, Traba se limitó a calificarlo de habilidoso fabricante de cuadros,<sup>15</sup> mientras que Lucena discute incluirlo dentro de la categoría de artista —con argumentos bastante similares a los de Traba— y señala que Vásquez es a lo sumo un artesano que reproducía la “imposición española”.<sup>16</sup>

No obstante, para Marta Traba, dentro del Taller de los Figueroa —donde se había educado Vásquez— con el pasar del tiempo

---

<sup>13</sup> Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Bandera Roja, 1975, p. 9.

<sup>14</sup> Véase Circe Rodríguez Pliego y Blanca Gutiérrez Galindo, “Revisión crítica al Taller de Arte e Ideología”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, UNAM), vol. 44, núm. 121 (2022), pp. 313-338, p. 317.

<sup>15</sup> Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (1974), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2016, p. 35.

<sup>16</sup> Lucena, *Anotaciones políticas* [n. 13], p. 23.



## Imagen 1



Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Joaquín de Fiore muestra los retratos de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís* (1680), Bogotá, Museo de Arte Colonial, en DE: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Colonial\\_Art\\_Museum\\_of\\_Bogot%C3%A1#/media/File:Gregorio\\_Vasquez\\_de\\_Arce\\_y\\_Ceballos\\_-\\_Joaquim\\_of\\_Fiore\\_shows\\_the\\_portraits\\_of\\_Saint\\_Dominic\\_de\\_Guzm%C3%A1n\\_and\\_Saint\\_Francis\\_of\\_Assisi\\_-\\_1680.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Colonial_Art_Museum_of_Bogot%C3%A1#/media/File:Gregorio_Vasquez_de_Arce_y_Ceballos_-_Joaquim_of_Fiore_shows_the_portraits_of_Saint_Dominic_de_Guzm%C3%A1n_and_Saint_Francis_of_Assisi_-_1680.jpg)>. Consultada el 15-11-2024.

fueron desarrollándose ciertos trazos característicos y ya entrado el siglo XVIII se permitieron pequeñas innovaciones, incluso algunos de los artistas en él educados se atrevieron a representar el medio que los rodeaba y no meramente a copiar, como Vásquez en su obra. Empero, para Lucena este desarrollo estético propio no escapa de la esfera de la reacción, que para ella abarca todo el arte colonial, por lo que no dedica ninguna mención más a las obras ni a los pintores del periodo.

En este punto nos atrevemos a establecer dónde comienza la línea divisoria en la interpretación de la narrativa del arte de cada autora, pues para Traba el momento en que aparece por primera vez una característica estética propia, un esfuerzo por diferenciarse, por crear en medio de la reproducción, dejando caer ideas y

representaciones de orden abstracto,<sup>17</sup> es el punto de partida para la aparición de un arte nacional. A diferencia de Lucena, para quien un trazo estético diferenciado no constituye ningún tipo de ruptura, pues al ser un arte que no ha cambiado de clase a la que sirve —y continúa ligado al poder terrateniente de la metrópoli transatlántica— no puede manifestar una expresión distinta; esta lectura recuerda las conclusiones del Foro de Yenán que dominaban el imaginario maoísta compartido por Lucena. El valor de la creación no depende de un conjunto de normas técnicas aprendidas, como en el caso de las obras surgidas del Taller de los Figueroa rescatadas por Traba, sino que es la clase a la que se sirve la que determina el valor artístico de las obras.

Dentro de esta lógica expositiva se deduce que la primera diferencia notable en el escenario artístico nacional no aparecería sino con la Guerra de Independencia de España iniciada en 1810 —que la teleología marxista lee como una revolución burguesa—, cuando irrumpiría alguna innovación considerada como de interés por Lucena.

Así, encontramos que la evolución de los trazos y la originalidad que paulatinamente se fue dando dentro del Taller de los Figueroa permitió que Pedro José Figueroa (1770-1838), uno de sus exponentes, hiciera del culto bolivariano el objeto principal de su obra y en donde sus formas técnicas buscaron expresar al héroe al margen de las formas estéticas de las academias europeas que se acercaban ya al romanticismo, y lo retrataron dentro del primitivismo desproporcionado y absurdo. El que Traba se basara principalmente en este pintor para analizar la coyuntura de la Independencia fue una decisión que vino en buena medida influida por el rescate de la figura de Bolívar, mientras que en contracara, para analizar el nacimiento de la república, Lucena eligió a José María Espinosa (1796-1883), pintor que Traba consideraba “el más prolífico y más oficial” del siglo.<sup>18</sup>

Famoso por sus retratos de distintos oficiales de la Guerra de Independencia, Espinosa es el autor de uno de los más conocidos

---

<sup>17</sup> Como la jerarquía social que autores salidos del Taller de los Figueroa, como Joaquín Gutiérrez, expresan en la pintura del virrey Solís de 1775, Traba, *Historia abierta* [n. 15], p. 66.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 99.

Imagen 2



José María Espinosa, *Francisco de Paula Santander* (1853), Bogotá, Museo Nacional de Colombia, en DE: <<https://artsandculture.google.com/asset/francisco-de-paula-santander-jos%C3%A9-mar%C3%ADa-espinosa-prieto/4wGSQhhXd7lO1g>>. Consultada el 15-11-2024.

retratos de Francisco de Paula Santander, cuya polémica figura ha estado asociada no sólo a la fundación de la república sino también a la fallida Conspiración Septembrina de 1828 contra Bolívar. Este hecho no lo consideramos fortuito dentro de la elección de Lucena, pues un símbolo de distinción de la organización maoísta en la que ella militaba era precisamente el rescate de la figura de Santander como hombre liberal y prócer de la Independencia, frente al culto

a Bolívar cuya imagen había sido apropiada ampliamente por la izquierda, incluyendo la afin a la Unión Soviética.<sup>19</sup>

Para Lucena, la obra de Espinosa constituía una innovación por las razones ya esgrimidas, pues se ocupó de lo “real”, del acontecimiento de su época que fue la Guerra de Independencia, para sostener la gesta libertadora y las ideas liberales que se oponían a la protección de los resguardos indígenas y promovían el libre comercio y la abolición de la esclavitud, causas de claro corte burgués; lectura que difiere de la de Traba, para quien la burguesía colombiana “no es en realidad burguesía”.<sup>20</sup> Para Lucena, el que Espinosa retratara en su obra los cambios que se estaban dando en el país evidenciaba “la actitud reaccionaria de sus contemporáneos”<sup>21</sup> y mostraba, a la vez, su interés de clase mas no por el aprendizaje ni por la incorporación de ningún trazo estético particular.

El argumento que reforzaba este planteamiento era que las ideas no generaban ninguna interpretación estética por sí mismas, sino que éstas venían determinadas por la historia. Tal interpretación, de la que si se quiere puede extraerse alguna noción primaria de reificación, sería la que dentro de esta teleología generaría el principal punto de diferencia con la lectura de Traba, que era precisamente sobre lo que significaba el arte nacional y la aparición de sus primeros exponentes en el siglo xx.

De este modo, dentro de la narrativa creada por Traba, el arte colombiano encontraría finalmente a su primer gran exponente en Andrés Santamaría (1860-1945), pintor que tras su regreso de Europa se establece en Bogotá a principios de siglo por invitación del general Rafael Reyes. Traba considera que la técnica aprendida en Europa le permite a Santamaría crear nuevo contenido, sobre el que se propone crear escuelas de arte en Bogotá; la crítica argentina lee a Santamaría en diálogo con otros pintores latinoamericanos del momento y con la influencia que tuvieron en el medio artístico en la región. En la discusión sobre el peso que este autor tiene dentro de la pintura colombiana, Lucena arremeterá con fuerza contra

<sup>19</sup> José Abelardo Díaz Jaramillo, “Del liberalismo al maoísmo: encuentros y desencuentros políticos en Francisco Mosquera Sánchez, 1958-1969”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia), vol. 38, núm. 1 (enero-junio de 2011), pp. 141-176, pp. 156-157.

<sup>20</sup> Traba, *Historia abierta* [n. 15], p. 109.

<sup>21</sup> Lucena, *Anotaciones políticas* [n. 13], p. 30.

Traba. Mucho menos condescendiente, Lucena ve en la obra de Santamaría la imposibilidad del desarrollo de un arte nacional “por la sencilla razón de que era un pintor europeo. Creció y se formó en Europa y tomó de Europa sus temas [...] La obra de Santamaría, ajena a nuestro país, nada puede reflejar del desarrollo de la pintura colombiana”.<sup>22</sup>

Lucena atribuía a dos razones el hecho de que la “crítica reaccionaria”, encabezada por Traba, elogiara a Santamaría: por su origen de clase y por haber “pasado toda su vida en Europa”.<sup>23</sup> En oposición al rescate de Santamaría, Lucena centra su discusión en resaltar la obra de pintores liberales colombianos, que ella describe como “democráticos”, por reflejar en su obra el influjo benéfico de las ideas de la Revolución Mexicana y del movimiento muralista, lo que llevó a que plantearan “nuevos temas [...] nuevas fuentes para la creación, quisieron representar al pueblo”.<sup>24</sup> El rescate del muralismo mexicano y su influencia benéfica —que ella ve en las obras de Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Pedro Nel Gómez (1899-1984) y Alipio Jaramillo (1913-1999)— contrasta con la crítica que Traba hace del movimiento muralista y de su conjunto estético, a los que acusa de crear un sistema que reproduce un “aliento nacionalista [...] la prédica socializante y demagogia pictórica”, que condena al ostracismo a los “jóvenes que no reciben encargos oficiales del Partido Revolucionario Institucional (PRI)”.<sup>25</sup>

La narrativa de Lucena, ligada al desarrollo de una teleología atada a la fuerza de la historia, y la de Traba, que reconoce la existencia de unas características artísticas derivadas del valor estético, se asoman ya irreconciliables.<sup>26</sup> No obstante, a medida que se acercaban a los autores contemporáneos suyos el debate se tornará más ríspido, pues la discusión sobre los dos exponentes más connotados del arte colombiano de la década de los setenta

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>25</sup> Traba, *Historia abierta* [n. 15], pp. 108, 160.

<sup>26</sup> Lucena no escatima señalar que los argumentos estéticos de Traba son entelequias para atacar “la idea política que conlleva y transmite, la idea de la revolución y el socialismo. No combate [Traba], ni mucho menos, un ‘planteamiento formal’, porque eso es secundario y porque no existen tales ‘planteamientos formales’ desprovistos de contenido, con vida y significado propios. Y elogia lo que transmite el mensaje que le es favorable a la reacción”, Lucena, *Anotaciones políticas* [n. 13], pp. 38-39.

—Alejandro Obregón (1920-1992) y Fernando Botero (1932-2023)— centrará la polémica en torno al papel del arte en la construcción del campo cultural nacional.

*Obregón, ¿la consagración del arte nacional?*

Si la primera mitad del siglo xx estuvo dominada por la discusión en torno al carácter nacional del arte en Colombia y la imitación de lo europeo, la segunda mitad puso el acento en la representación de los sucesos nacionales, cuya narrativa se construyó a partir del periodo de La Violencia, iniciado tras el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. La extrema politización que vivió el país, azuzada por los brotes de bandolerismo —oficial y no—, así como los desplazamientos y las noticias del ensañamiento con los cuerpos comenzaron a dominar el imaginario colectivo de la violencia liberal-conservadora; a lo anterior hay que sumarle que periódicos de relevancia como *El Colombiano* de Medellín trataron de explicar la explosión social que se dio tras el magnicidio como una consecuencia del fallido intento de un golpe comunista,<sup>27</sup> retórica que a nuestro parecer permite pensar el ingreso de Colombia en el escenario internacional de la Guerra Fría.<sup>28</sup>

Como hemos dicho, La Violencia fue objeto de interés de distintos pintores durante este periodo. No obstante, al parecer de Traba, Alejandro Obregón fue el que más destacó no sólo por exponer dicha sevicia, sino por atreverse a hacerlo con una técnica que mostraba una evolución propia del arte local, independiente de las escuelas europeas. Traba consideraba que Obregón era el primer exponente de la pintura moderna en Colombia, y lo era

<sup>27</sup> Los encabezados de la primera plana de dicho periódico al día siguiente del asesinato del caudillo fueron los siguientes: “Golpe comunista. Sangrientamente se cumplió el consigna roja contra la conferencia panamericana; Los liberales fueron víctimas del premeditado engaño comunista; Gaitanistas y comunistas saquearon ciudades y almacenes; Gaitán, víctima del comunismo; Un comunista fue el asesino del jefe del Partido Liberal; Sevicia, destrucción, incendios y pillajes de gaitanistas y comunistas en Medellín”, *El Colombiano* (Medellín), 10-iv-1948, p. 1.

<sup>28</sup> Por Guerra Fría entendemos “el orden internacional surgido del conflicto entre capitalismo y socialismo durante la segunda mitad del siglo xx”, Héctor Hernán Díaz Guevara, “Más allá de la Guerra Fría: cambios y continuidades en la disputa ideológica y tecnológica por el Tercer Mundo entre Estados Unidos y China”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (UNAM), núm. 248 (mayo-agosto de 2023), pp. 133-162, p. 142.

### Imagen 3



Alejandro Obregón, *Violencia* (1962), Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, en DE: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Violence%22\\_.webp#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Violence%22_.webp#filelinks)>. Consultada el 15-11-2024.

precisamente por la “reinvención de la realidad” que proponía en sus pinturas, misma que “se produce en el momento en que lo real objetivo deja de ser, para el artista, un valor inmodificable y respetable. Pasa de ser un fin, que determina que la pintura sirva para exaltar la realidad”.<sup>29</sup> Éste es el enfoque que plasma el pintor en *Violencia* (1962), una de sus obras más conocidas y que le valió ganar el primer premio del XIV Salón Nacional de Artistas.

En opinión de Traba, la pintura moderna había logrado echar por tierra las tesis del compromiso, tal y como lo deja saber en su *Historia*:

La llamada pintura-testimonio acerca de la violencia, paralelamente a una literatura que pretendía ser documental, fue consumida en su propia miseria

<sup>29</sup> Traba, *Historia abierta* [n. 15], p. 167.

sin dejar siquiera polvo y ceniza. Los grandes lenguajes indirectos que produjeron *Violencia* de Alejandro Obregón en las artes plásticas [...] son los únicos sobrevivientes de un largo periodo de remordimientos infructuosos [...] Sólo ahora la obra de [Pedro] Alcántara cristaliza ese nuevo concepto de conciencia social.<sup>30</sup>

El paso de la violencia bipartidista plasmado por la plástica de Obregón y el camino abierto hacia las nuevas representaciones de la represión estatal— enmarcadas en la acción contrainsurgente de la Guerra Fría— serían el objeto predilecto de los artistas comprometidos socialmente, donde pintores de distintas orillas comenzarían a retratar lo que veían y escuchaban, y la lógica del conflicto internacional pasaría de algún modo a influir la creación de un arte comprometido. Empero, a nuestro parecer, los productos emergidos de estas miradas críticas no son asemejables —salvo en algunos puntos— al realismo socialista.

Las razones de este distanciamiento con el realismo tienen que ver con el “optimismo” y dentro de la expresión maoísta del realismo, con la preeminencia de la heroicidad. Y las pinturas presentadas por distintos autores —algunos de los cuales despertaban simpatías dentro del Partido Comunista prosoviético—, como el caso de Carlos Granada o del referido Pedro Alcántara,<sup>31</sup> por acudir al recurso de la abstracción eran tachados por Lucena de distorsionadores de la realidad, y por tanto desviaban la atención del mensaje que se deseaba transmitir.

Lucena lee la obra de Obregón en estos mismos términos; además, el contexto de la Guerra Fría le permite enmarcar dichas obras como parte de la “ofensiva cultural imperialista” que busca la homogeneidad en el arte y que lleva a la dirigencia colombiana a promover tales elementos de abstracción, que tienen en Obregón a su más importante exponente. Para ejemplificarlo, Lucena se vale de los comentarios de Traba en favor de su obra y en esa lógica toma como ejemplo *Violencia* e invierte la ecuación de la crítica argentina y donde ella ve una reinención, Lucena ve un interés por ocultar lo sucedido. A su parecer se ha creado una imagen para que

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>31</sup> Díaz Guevara, “¿Romanticismo revolucionario?” [n. 9].



Imagen 4



Clemencia Lucena, *Campaña en Codazzi* (1978), fotografía de Héctor Hernán Díaz Guevara tomada de Clemencia Lucena, *Pinturas*, Bogotá, Bandera Roja, 1979, p. 13.

“el asesino no exista ni sea nadie visible” y cierra preguntándose si es posible una “¿versión más oficial del genocidio?”.<sup>32</sup>

El último autor que discute Lucena es Fernando Botero, a quien le enrostra crear una crítica complaciente, una “ironía benigna” con la clase dirigente colombiana.<sup>33</sup> En ambos casos, encontramos que para Lucena la promoción de las obras de Obregón y Botero en los espacios del arte oficial es una consecuencia de la benevolencia que ellos le profesan al régimen al ser pintores que traían

<sup>32</sup> Lucena, *Anotaciones políticas* [n. 13], pp. 40-42.

<sup>33</sup> Traba por su parte destaca que Botero supo desligarse de la desafortunada presencia de “elementos folclóricos mexicanos” en clara alusión a la escuela muralista de dicho país, Traba, *Historia abierta* [n. 15], p. 245; Lucena por su parte encuentra en esta etapa lo más rescatable de su producción, Lucena, *Anotaciones políticas* [n. 13], pp. 45-46.

Imagen 5



Clemencia Lucena, *La huelga* (1978), Colección de Arte del Banco de la República de Colombia, en DE: <<https://coleccion.banrepcultural.org/document/la-huelga-pintura/63a069235d96b8790f36e173?pagelId=6357aa7ae27d753f221c618d&q=clemencia%20Lucena&pos=1&pgn=0>>. Consultada el 15-ii-2024.

cierta modernidad de las formas (a juicio de Lucena, importada desde Estados Unidos), sin embargo, en ningún momento ponían en riesgo el campo de las artes en el país.

*Consideraciones finales*

**EL** conflicto entre Lucena y Traba se da precisamente en la disputa por el sentido del arte, en un momento en que la Unión Soviética está dejando de lado el realismo de forma gradual e incorporando las formas abstractas aborrecidas por Lucena y que se asemejan a los “lenguajes indirectos” favorecidos por la argentina. Por ello no podemos pasar por alto que las *Anotaciones políticas* aparecieran

publicadas en las postrimerías de la Revolución Cultural y que sus tesis estuvieran cubiertas por sus marcadores de legitimidad.

Por otra parte, el hecho de que la propuesta de Lucena busque crear una narrativa se vincula directamente, a nuestro parecer, a la búsqueda de un relato teleológico y nos lleva a pensar que si en su estructura argumental lo revolucionario es construido sobre lo real, en la lógica descrita por Lucena lo antirrevolucionario tendería a velarlo.

De este modo, una pintura que se considere revolucionaria sería aquella que asuma al pueblo como el motor de las transformaciones. ¿Cómo debe representarlo? Para Lucena era resaltando su heroísmo, como la clase ascendente que está construyendo el futuro y no a través de obras donde este pueblo aparezca descuartizado, como víctima y no como protagonista de la historia. Su propia obra plástica fue ejemplo de ello.

#### RESUMEN

Acercamiento, a través de una mirada al realismo socialista, a la discusión sobre la teleología en el arte en Colombia por medio de un debate intelectual surgido en este país a mediados de los años setenta entre la crítica Marta Traba (1923-1983) y la pintora maoísta Clemencia Lucena (1945-1983). En el debate, ambas buscaron desde distintas orillas construir un relato de la historia que permitiera identificar el devenir de la pintura nacional, uno definido a través de la estética y otro a través de la representación de la clase ascendente.

*Palabras clave:* realismo socialista, historia del arte colombiano siglos XIX y XX, marxismo, teleología, Guerra Fría.

#### ABSTRACT

Through socialist realism, the author approaches the discussion on teleology of art in Colombia through an intellectual debate that emerged in the mid-seventies between the critic Marta Traba (1923-1983) and the Maoist painter Clemencia Lucena (1945-1983). In this debate, both women constructed different versions of history to pinpoint the future of Colombian painting, one of them defined by aesthetics and the other one by representing the rising social class.

*Key words:* Socialist Realism, Colombian art history 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Marxism, teleology, Cold War.