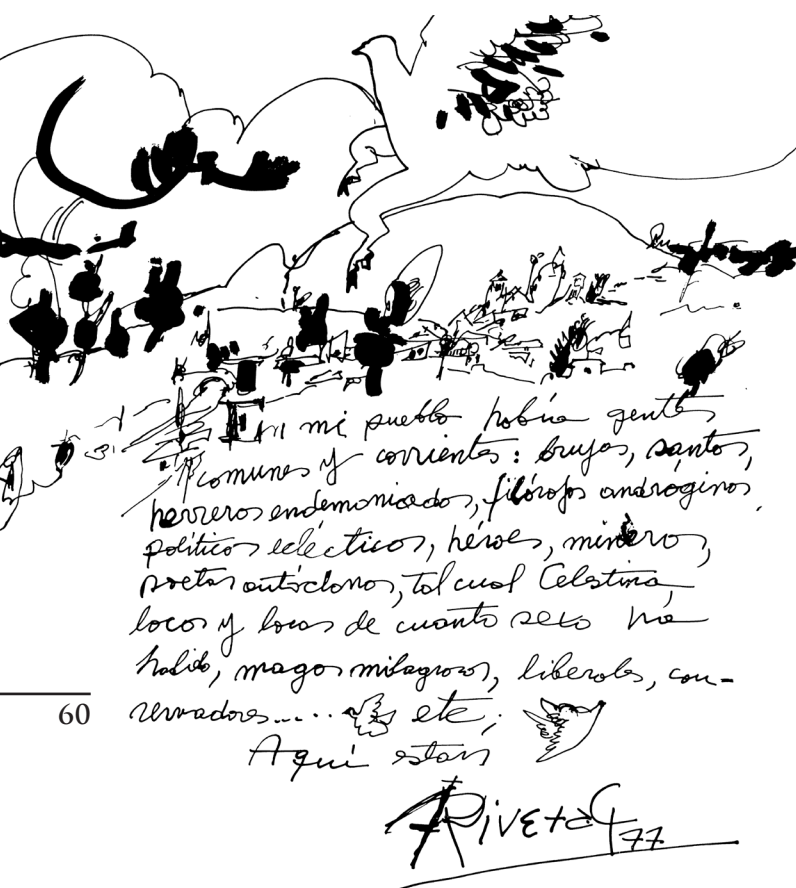


AUGUSTO RIVERA, MEMORIAS DEL OLVIDO¹

AUGUSTO RIVERA, MEMOIRS OF THE OBLIVION

AUGUSTO RIVERA, MEMÓRIAS DO ESQUECIMENTO



Por:

Antonio Dorado

Profesor

Universidad del Valle, Colombia

jose.dorado@correounivalle.edu.co

1. Cuentos de mi pueblo. 1977. Texto publicado en el catálogo de la exposición realizada en la Galería Meindl, Bogotá.

Resumen: Este es un artículo de reflexión derivado de la investigación *Retrato Hablado de Augusto Rivera*. En este texto se explora la vida y obra de uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, respondiendo a las preguntas quién era Rivera, cómo era su proceso de creación, cuál fue su impacto a nivel nacional e internacional y por qué se encuentra en el olvido.

Palabras clave: Ensayo documental, investigación audiovisual, pintores colombianos.

Abstract: This reflective article, which derives from the research entitled *Spoken portrait of Augusto Rivera*, explores the life and work of one of the most important artists in the mid to late 20th century in Colombia. It answers the following questions: who was Rivera? How was his creation process? What was his national and international influence, and why has he been forgotten?

Keywords: Essay documentary, audiovisual research, Colombian painters.

Resumo: Este artigo de reflexão, o qual deriva da pesquisa *Retrato falado de Augusto Rivera*, explora a vida e obra de um dos artistas mais importantes da segunda metade do século XX na Colômbia. O texto responde estas perguntas: quem era Rivera? Como era o seu processo de criação? Qual seu impacto a nível nacional e internacional, e por que foi esquecido?

Palavras-chave: Documentários-ensaio, pesquisa audiovisual, pintores Colombianos.

*La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la
memoria contra el olvido.*
Milan Kundera

Consigno este fragmento de Kundera, no para hablar de un hombre que enfrentó el poder político, porque ese no era Augusto Rivera. Invoco la frase para orientar el sentido de la lucha de un artista que confrontó la institucionalidad para buscar un lugar en la memoria del país, a través de una propuesta estética independiente. Con el paso del tiempo la obra y el nombre de Rivera se han ido borrando. Ha padecido doble muerte, la muerte física y el olvido. Nadie lo recuerda. Sus contemporáneos han ido desapareciendo, han perdido la memoria, y pocos lo mencionan o lo quieren recordar, a pesar de que su nombre y su obra son referencia obligada sobre los autores o las visiones innovadoras del arte colombiano en la segunda mitad del siglo XX. La crítica lo encasilló entre la figuración y la abstracción expresionista. Con el paso del tiempo su propuesta que indagaba la creación en el contexto de nuestra idiosincrasia y nuestras culturas ancestrales, a través de las influencias míticas griegas y judaicas, se encuentra prácticamente ignorada. En esta perspectiva pretendo elaborar un retrato a mano alzada, para compartir reflexiones e interrogantes, apelando a segmentos de su historia de vida, sus contradicciones y conflictos, yuxtaponiendo entrevistas, referencias bibliográficas, visuales, cinematográficas, sonoras, y otras fuentes y voces obtenidas en la investigación que he llevado a cabo sobre su obra. Algunos materiales son el resultado de una pesquisa consciente, otros se han cruzado en el azar de la búsqueda.



2. El gran ausente. 1971. Acrílico sobre lienzo. 170 x 119,5 cms.
Biblioteca Luis Angel Arango.

Este artículo es parte de los insumos que he propuesto, como antecedentes a la realización de un guión documental sobre Rivera. Como se adoptará la perspectiva del *documental de ensayo*² que narra desde la subjetividad del guionista y realizador, no se pretende registrar al Augusto Rivera real y tangible, tal cual existió. No se busca un retrato objetivo del artista. Se busca escribir un perfil en el que se yuxtapone el plano subjetivo. Es interesante explorar a partir de la entrevista, las mitologías personales³, los imaginarios que se han construido sobre él. En esa medida se requiere indagar, ensayar, recrear el mito que existe entre las voces cercanas y apelar a las licencias poéticas, siempre y cuando éstas permitan comprender al artista en cuestión. Quiero emprender este proceso, porque me parece una ruta válida para orientar el rumbo de una escritura audiovisual en el marco de un ensayo audiovisual, donde el guionista y realizador activa desde su propia subjetividad, una búsqueda que le permite enfrentar interrogantes. En esa medida este artículo establece un acercamiento narrativo, que enfrenta las siguientes incertidumbres: **¿Cómo era Augusto Rivera? ¿Qué era la creación para Rivera? ¿Cuál fue su impacto en el ámbito artístico nacional e internacional? ¿Porque su nombre y su obra han sido olvidados, tachados, o ignorados?** Empecemos por el primer interrogante.

¿Quién era Augusto Rivera?

Escuché hablar de Rivera con alguna frecuencia desde mi infancia. Con el paso del tiempo su nombre desapareció de mi memoria. Hace unos 10 años se han cruzado varios eventos que me tienen ahora escribiendo estas reflexiones. En una ocasión pretendía hacer un retrato del arquitecto Álvaro Thomas. Le comenté que después de haber hecho el documental biográfico sobre el profesor Estanislao Zuleta, me interesaba hacer un retrato de un librepensador y exquisito conversador como él. El profesor Thomas me miró de arriba abajo y me dijo: *Me he topado en la vida con mucha gente, pero solo he conocido un artista integral. Se llama Augusto Rivera y nació en el mismo pueblo en el que vos naciste. Ese hombre sí vale la pena que le hagan un buen documental, era un creador auténtico y un exquisito narrador de cuentos.* El profesor Thomas me habló de la autoconsciencia indígena de Rivera. Recordaba que el artista le contaba que en su

pueblo, una de sus tías que era de ascendencia indígena, todas las mañanas abría la ventanita de su cuarto y se quedaba extasiada contemplando el firmamento, porque allí había encontrado que se reflejaban las inequidades terrenales. Y que su tía empezó a entablar tal diálogo con esos monstruos y ángeles que se dibujaban en el cielo, que terminó consternada llorando frente a su ventana, al ver cómo esas nubes arrogantes y gigantescas devoraban sin compasión a las más pequeñas. Esas imágenes pueden ser la esencia de vida —repetía el profesor Thomas—, ese era el mundo que invocaba Augusto, ese era su imaginario, esos eran sus personajes que lo acompañaban en sus cuadros. Para saber quién era Rivera, el anecdotario parece fundamental para comprenderlo, porque su vida está atravesada por la oralidad y va a afectar no solo la perspectiva de los temas de sus obras, sino también su vida cotidiana en las tertulias con amigos, en sus horas lúcidas y sus tiempos etílicos, así como en sus tiempos terribles de abstinencia, cuando llegó a padecer *delirium tremens*. Las mitologías orientarían su obra y vida, y quizás también su muerte. Por eso para acercarme a Rivera, debo también recurrir a las anécdotas.



3. Abstracción rojo. 1964. Óleo sobre lienzo. 169.5 x 254.5 cms. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Hace dos años encontré el libro *Mitologías Personales con Augusto Rivera*, escrito por el norteamericano Richard Morgan que me había recomendado con mucho entusiasmo Humberto Dorado en un encuentro de guionistas de cine.

En la parte inferior del libro hay un dibujo —elaborado por el propio Rivera— de un pueblo al pie de una montaña inmensa acompañada por una cima mucho más pequeña que en conjunto simulan un elefante dormido. Entre las nubes se destaca un animal mitológico extraño que crea la interesante ambigüedad de ser un animal instalado sobre las nubes o unas nubes que dibujan un ave inmensa que tiene por cabeza un perfil de una paloma y unas inmensas patas que terminan en agresivas garras. El dibujo se destaca porque está impreso en un verde oscuro. Al pie en la misma tinta aparece escrito con su puño y letra este comentario: “En mi pueblo habían gentes comunes y corrientes: brujos, santos, herreros, endemoniados, filósofos, andróginos, políticos eclécticos, héroes, mineros, poetas autóctonos, tal cual celestina, locos y locas de cuanto sexo ha habido, magos milagrosos, liberales, conservadores... etc.”.

Luego me enteré de que la portada del libro de Morgan retomaba el catálogo que divulgó la inauguración de su exposición “Mitologías Particulares”, en la cual incluyó



4. Sin título. 1972. Acrílico sobre lienzo. 150x200 cms. Museo de Arte Moderno, Cartagena.

seis acrílicos sobre tela y doce dibujos en técnica mixta. El evento se llevó a cabo en el Centro Cultural Skandia el 4 de agosto de 1978, justo el día en que se exhibió la premier del cortometraje documental “Rivera”, en 35 milímetros a color, de Producciones Díaz Ercole Ltda. Es comprensible que Rivera tomara la referencia del título del procedimiento aplicado por el crítico alemán Hugo Friedrich (1959) a la lírica moderna, cuando la nombró “mitologías personales”, refiriéndose a casos similares en los que un autor enunciaba en una obra unos referentes míticos de su imaginario personal. El libro había sido publicado en 1987 y en la introducción así lo presentaba Germán Santamaría

... Se trata fundamentalmente de un libro, que no se puede encasillar en ningún género conocido, pues no es cuento, ni novela, ni biografía, ni ensayo. Tal vez como los libros de Álvaro Mutis, se trata de un texto poético acerca de un hombre mágico providencial, llamado Augusto Rivera... (Morgan, 1987, p. 14)

La obra era una evocación de personajes y de espacios como la Iglesia de San Francisco, la calle real y las minas de oro, todo narrado con una frescura y un particular modo hiperbólico de narrar la realidad ficcionándola, sin olvidar el gusto por la palabra, la poesía y la verosimilitud.

Las mitologías personales son recreaciones literarias que dan cuenta de los personajes míticos que impulsaron la creación artística del pintor, configurando diversos relatos de personajes andinos con una fuerza especial, que se mueven entre la tragedia y la picaresca andina.

Richard Morgan resultó ser un hombre muy especial. Nació en Texas, pero es un colombiano por adopción que renunció a la ciudadanía estadounidense. Vivía en Guasca —a una hora y media de Bogotá—, estuvo cerca de Rivera, durante varios meses se dedicó a registrar en una grabadora de audio sus conversaciones y con ese material había sacado los insumos del libro. En nuestro encuentro me confesó que tenía bastantes años encima y se había comprometido con el pintor a hacer la biografía, pero que tal vez ya no alcanzaría, por eso quiso entregarme las grabaciones para que terminara de contar la historia.

Cuando empecé a escuchar las grabaciones, la sorpresa del tesoro de la voz de Rivera se fue difuminando entre el ruido y el vacío. A pesar de todos los filtros que empleamos para mejorar el registro de la voz, el material que me dio Morgan en su mayor parte no era audible. En algunas ocasiones se escuchaban muy bien los largos prólogos del norteamericano que hablaba cerca al micrófono, pero los fragmentos que recibí de Rivera estaban en tan mal estado que su voz en muchos casos era incomprensible. A veces porque el material estaba grabado mientras avanzaban en un automóvil bastante ruidoso. O porque había mucha bulla en el ambiente, o porque los contertulios, frecuentemente ebrios, se entusiasmaban tanto con los relatos que no permitían que el artista se escuchara. Debo confesar que sentí un profundo desencanto, porque esperaba encontrar el narrador oral de las mitologías de Augusto Rivera y solo encontré unos retazos de los cuentos que se publican en el libro. Sin embargo no renuncié y seguí escuchando los treinta casetes. Siempre tenía la esperanza de encontrar fragmentos que me sirvieran considerando una posible edición. Luego llegué a pensar que podría optar por doblar la voz del artista. Al terminar la audición del material logré sacar algunos fragmentos, que son valiosos, porque finalmente documentan las jornadas noctámbulas del mundo del artista, muchas de ellas iluminadas u oscurecidas por la ebriedad. En algunos apartes, estos segmentos hablan del bagaje conceptual de Rivera, de su conocimiento y su pasión por el arte. También hay pequeñas muestras de su vocación de narrador. Se puede advertir el ímpetu y la gracia de sus refinadas palabras que evocaban los recuerdos míticos de Bolívar, su pueblo natal. Pero todavía lamento que su memoria oral no haya quedado registrada.



5. Historia de Cartagena de Indias. 1982. Acrílico sobre madera. Mural en el Centro de Convenciones, Cartagena. Tamaño del mural: 200x800 cms.

Evidentemente en los 30 casetes no están los archivos sonoros que sustentan los mitos que aparecen en el texto *Mitologías Personales con Augusto Rivera*. Tal vez Morgan olvidó, borró, perdió o no me entregó los audios originales que son la fuente directa de las narraciones. No me interesa juzgar intenciones. En los círculos cercanos al pintor, si se dice que Morgan transcribió las grabaciones. El profesor Augusto Gómez, de la Universidad del Cauca, escribió la reseña *Augusto Rivera y Particular Macondo Andino*, donde recuerda el texto de Morgan en los siguientes términos:

Cuentan que biografiado (¿o entrevistado?) y autor, eran vecinos, y el libro, evidente y gozosamente, se nutre de las grabaciones de audio que hizo Stewart, para no perder detalle de las amenas, consecutivas e interminables conversaciones que tuvo con Don Augusto, muchas veces rociadas con el inmejorable animador, con el más chispeante estímulo de la memoria... (Gómez, (S.f)). El profesor Gómez manifiesta que el libro originalmente se llamaba *Rivera por Rivera*, un título que expresaría claramente la autoría de Augusto Rivera, pero finalmente Morgan elige nombrarlo *Mitologías Personales con Augusto Rivera*.

El nuevo título *Mitologías personales con Augusto Rivera* plantea, en cierta forma, una distancia. No es que Rivera narre desde su propia voz. Son las mitologías del artista a través de la mirada de Richard Morgan. Y este título es consecuente con muchos apartes del texto, donde se narra desde un punto de vista externo al pintor, incluidos los tres primeros relatos y el poema que evocan a Rivera después de muerto (*El Delfín de Cartagena*, *Despedido por un vendaval*, *añorado por un terremoto*, *Pegúntenle al Cóndor*, *Augusto Rivera*). El trabajo de Morgan es una pieza que tiene un valor literario y él y su libro, al igual que Rivera, a la fecha también están olvidados.

La creación

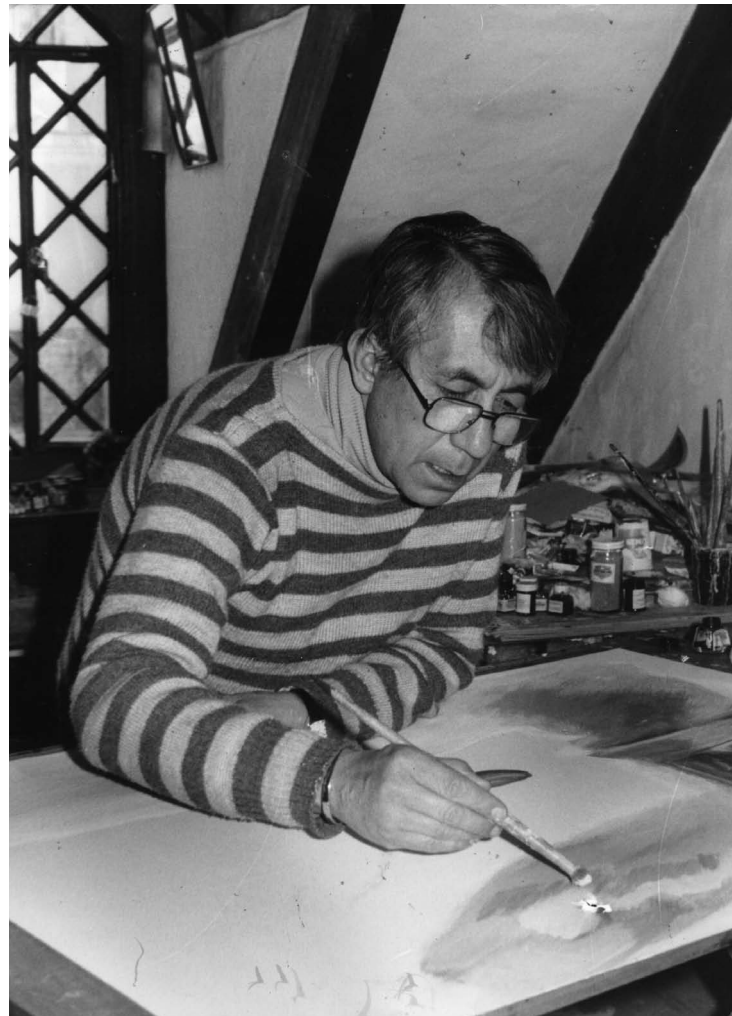
Uno de los problemas centrales de Augusto Rivera es su pregunta sobre la creación. Evidentemente este es un interrogante que enfrenta todo artista en cualquiera de sus campos, y en el caso de Rivera la pregunta se actualiza permanentemente en la relación entre la particularidad del trazo de su línea, el auto-reconocimiento, su voz interior, su oralidad, sus relaciones cognitivas y emocionales con las mitologías particulares de su pueblo y las diferentes técnicas que exploró en diversos periodos. Álvaro Thomas y diversos contertulios señalan que Rivera se autoproclamaba como el pintor colombiano que más había evolucionado, porque, entre otras cosas, había explorado la mayor cantidad de técnicas. Considerando la técnica como insumo de creación, que no necesariamente resuelve el problema central, pero que le permite al artista activar permanentemente la pregunta sobre el cómo crear. Pero Rivera no era solo un artista de reflexiones sino de acciones, con una impronta personal, en el trazo de su línea, completamente diferente a la de sus contemporáneos.

Quiero empezar esta reflexión tomando uno de los textos que logré rescatar de los audios de Richard Morgan, grabado en medio de una tertulia al calor del licor.

“Para mí el hecho fundamental es el amor porque las artes de la creación, en el sentido de sacar de la nada, son las artes plásticas. Recoger un trozo de barro (y convertirlo en el pensador de Rodin), de mármol, de lo que fuere, de materia. Esa es una actitud típicamente creativa, seminal. Es decir, el hombre asume con mayor o menor talento una actitud muy parecida a la del creador. Y en el caso concreto de las artes plásticas, no hay nada tan parecido a sacar de la nada. Algo como pintar un cuadro. Cuando uno está frente a una tela blanca, no sabe por dónde empezar (si voy a echar verde, amarillo, rojo, dibujar antes...). Es la Creación... y se puede perder, ... y lo poder a uno. La creación lo puede perder a uno. El torbellino en el que uno se mete es tan jodido, que de pronto lo destruye y lo aniquila para toda la vida. O lo puede destruir por un periodo (eso no se sabe). Puede ser por un periodo o eternamente. Pero es el diálogo frente a la creación o a la destrucción.” (Morgan Stewart, 1979).

El contexto del que he extraído esta conversación es una tertulia en la que Richard Morgan, que había acordado escribir un libro sobre Rivera, aborda el tema de las mujeres y la pintura. De ahí que Rivera hable de la creación como un acto seminal. Pero es oportuno aclarar que en ningún momento desprecia el acto de la creación femenina. Se hace evidente en el fragmento la fluidez de la oralidad del pintor, esa facilidad con la palabra que mencionan todas las personas que lo conocieron, y que el mismo artista imponía en las tertulias. Le gustaba que lo escucharan, pero la lucidez de sus comentarios dejaba entrever no solo un vocabulario exquisito sino también una facilidad para argumentar y reflexionar. Por supuesto, la oralidad al calor de los vinos tiene la fragilidad de la improvisación y carece de la rigurosidad que puede tener el texto escrito (Algo similar y guardando las proporciones ocurría con el maestro Estanislao Zuleta, situación que se explicita en el documental *Estanislao Zuleta, Biografía de un pensador*). Es importante tener en cuenta que la grabación referida está en los últimos casetes que me entregó Morgan y que corresponden aproximadamente a 1981, cuando Rivera enfrentaba su crisis de salud. Sobre este periodo Sergio González, amigo personal de Rivera que lo conoció muy de cerca, me ha contado que en los últimos tiempos la situación del artista era bastante delicada, porque tenía problemas para controlar la abstinencia de alcohol y en ocasiones huía de la casa en Bogotá y se fugaba a Cali, al apartamento de Sergio para desfogar sus angustias. Y comenta Sergio González

6. Augusto Rivera en su estudio en Bogotá



que en las últimas visitas, padecía delirium tremens, y le confesaba que había unos monstruos y fantasmas que lo perseguían. Y González le proponía que los pintara, como una alternativa para controlarlos. En los últimos años de Rivera se hace visible en su obra una dimensión intensa de producción relacionada con la presencia de duendes y monstruos, aunque no se trata de un recurso exclusivo de los últimos tiempos, porque los demonios ya estaban presentes en sus primeras obras. En la última etapa la presencia de estos fantasmas permea con vehemencia la producción del artista, y Rivera asume el lienzo como un campo de creación al que traslada la lucha, los conflictos y las adversidades de sus personajes.

Aunque son pocos los textos escritos en los que el propio Rivera habla en torno a la creación, hay un breve texto titulado "*Verdad y Realismo de la pintura contemporánea*" en el que el artista hace una reflexión sobre el cambio conceptual del espectador en torno a la producción de obras de difícil comprensión, lo cual reclama un cambio de actitud por parte del destinatario y la obra. Afianzando la idea de que el proceso de creación también está presente en la interacción entre el artista y el que interpreta la obra. En uno de los apartes escribe:

La belleza solo se entrega a quien la ama. En ningún orden se da de la conjunción más exigente. Las formas tienen pudor y en un primer encuentro solo muestran lo menos importante. Solo después de prolongadas vivencias se avienen a enseñarnos su tesoro interior. Sucede a veces que no reconocemos los objetos que nos son familiares cuando los encontramos viviendo en ese mundo que comienza en los marcos de los cuadros. Y es que los hallamos revestidos de una gran dignidad que nunca habíamos advertido en ellos. (Rivera Garcés, A. (S.f)).

En este artículo Rivera hace saber su conocimiento sobre la historia del arte, la cultura occidental y las transformaciones que operan en los modos de asumir el reto creativo, dejando claro que en el campo del arte "los cómo", son más importantes que "los por qué". En relación con esto, más adelante el mismo texto aclara:

Hay un límite hasta el cual podemos atisbar el espectáculo de la creación artística. Todo lo que sigue en adelante es experimentar delante de la obra una profunda emoción. Desde luego que esto es bien diferente de las falsas aureolas con que ha querido adornarse a los artistas y que solo han conseguido deformar su verdadera imagen. Él es ante todo un vocero de sus hermanos. De ahí que solo prevalezcan ciertas obras que son cabales expresiones de su medio, de su tiempo. Dicho en otras palabras: solo cuando el hombre reconoce su propia voz, tiene consciencia de hallarse frente a una verdadera obra de arte. (Rivera, (S.f)).

Esta solicitud de buscar una obra verdadera a partir del reconocimiento de su propia voz va a ser un elemento que el propio Rivera va a explorar durante su trayectoria



7. Fotografía de Augusto Rivera en su casa tocando la cítara. 1977

artística. Pero ese proceso de re-conocimiento demanda también una lucha vehemente por encontrar lo que en sus términos sería la “transfiguración” de su propia sombra. En las diversas entrevistas que he tenido con los amigos, este asunto se reitera desde distintos ángulos. El arquitecto Álvaro Thomas referencia la cama como el lugar de trabajo. Rivera reiteraba siempre, que cuando se recostaba, no era un acto de reposo, sino un acto intenso de búsqueda creativa. Quizás la frase tenía el acento gracioso que con frecuencia el artista acompañaba este tipo de comentarios, pero parece evidente pensar que la cama es también el lugar de los sueños, las ilusiones, los desvelos y las pesadillas. El profesor Thomas lo evoca de esta manera en su texto “Voz, pintura, terruño, berenjenas ...”

...Se me hace verlo tirado en la cama, mirando el cielo descascarado.
¿Pastaba visiones y recuerdos? Quizás era capaz de exprimir y sacar jugo a esas insinuaciones que regalaba el tiempo. ¿Lo había hecho sobre las paredes de los socavones?; ¿insinuaban veladuras, líneas indefinidas; profetizaban límites porosos que aplicaría en dibujos, monotipos, lienzos y murales? Vaya uno a saber. Entonces nos decía: “¡Silencio! Pintor trabajando.” (Thomas, 2012, p. 19).

Resulta importante entender la dimensión de la complejidad del esfuerzo de creación de los pintores que asumían el reto de romper con las referencias estéticas, en una época en la que los cánones del ojo público, en su mayor parte asociado a una valoración de una pintura realista –poblada de retratos, usualmente de personajes reconocidos que se duplicaban en los lienzos, asumiendo el pleonasma como una alternativa estética- que eludía creaciones abstractas, ambiguas y sugerentes.

1960 es un año importante para Rivera, porque en este año hizo la exposición individual en la Biblioteca Nacional de Bogotá, donde presentó obras como “El Payé”, “Los Salvadores de la Luna”, y algunas ilustraciones para el poema “Yurupary”, 30 monotipos. Ese año haría también exposiciones individuales en el museo “La Tertulia” y otra en la Galería “Belart”. Pero además hizo una exposición individual en la Sociedad Económica de Amigos del País, donde presentó una serie de 20 monotipos titulada “Mujeres con amuletos”. De estas obras saldrán críticas de Barney y de Martha Traba que serán determinantes para su resonancia como artista.

El crítico de arte y profesor de la Universidad Nacional, nacido en Santander de Quilichao, Eugenio Barney, en el texto Geografía del arte destaca dos elementos que van a ser fundamentales en la carrera de Rivera. Por un lado, hace una valoración

importante del trabajo creativo del joven artista que explora diversas técnicas. Habla de una sensibilidad puesta al servicio de diferentes credos estéticos, desbrozando otros caminos y hallando grañas distintas para manifestarse. De otro lado, señala de Rivera su condición de artista independiente. El artista, a pesar de que sea un ser humano sociable y un intelectual de tertulias, realizará su carrera al margen de los núcleos de artistas de la época. Martha Traba que había estudiado Historia del Arte en la Sorbona en París y que estableció vínculos directos en Colombia con la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes, a través de su mirada crítica, enriqueció la discusión sobre el estado del arte en Colombia en los años sesenta. Que Martha Traba se ocupara de un artista como Rivera era un hecho destacado y así escribió hacia 1961 en la Nueva Prensa:

Augusto Rivera salió este año de su silencio pictórico con una excelente exposición de monotipos y con una interesante muestra de oleos y monotipos. Su materia pictórica ha pasado por varias transiciones figurativas y ha descartado sucesivos compromisos con la anécdota, la mitología, el espíritu localista, su ascendencia indígena, etc., hasta convencerse que la buena pintura no se necesita camuflar bajo ningún disfraz extraño (Traba, septiembre de 1961, p. 73).

En 1962 en la Nueva Prensa se ocuparía de Rivera con el título *Augusto Rivera en primera plana*. Donde hace evidente cómo ha evolucionado en el artista su proceso de creación:

Los demonios son los personajes más difíciles de pintar. (...) Augusto Rivera lleva años pintando brujos y demonios con la sincera convicción de que las esencias americanas se destilan entre ese humo azufrado y que la tierra vive entre liturgias oscuras y olvidadas que siguen teniendo —solo ellas— el poder de convocarlo. Esa concreción del mito, esa obstinada voluntad de explicarlo comprometían la pintura de Rivera con toda clase de implicaciones literarias. Ambiciosa y honesta, quería integrarse con la “idea americana”, definir una especie de irracionalismo fuerte y básico sin descuidar por eso la penuria y la gloria de pintar: doblegado a ellas y afrontándolas anhelosamente (Traba, 1962, p. 66).

8. Reunión Mabel Jaramillo y Augusto Rivera, [1981]



Según las conversaciones que he tenido con los amigos de Rivera, para el pintor este vínculo fue un arma de doble filo, porque evidentemente Martha Traba lo entendió, lo valoró y quizás le ayudó a entender sus búsquedas, pero también le causó daño porque no lo comprendió suficientemente. Álvaro Thomas subraya que la mayor incompreensión de la crítica de arte es la negación de la relación que establece Rivera con cualquier resonancia literaria. Martha Traba, en el mismo artículo de Augusto Rivera en Primera Plana, continúa diciendo en relación con los personajes demoniacos.

Quando comenzó a desarrollar ese tema trataba de concretarlo mediante figuras activas, brujos reconocibles frente a la libertad formal, y ritos formulados más con la prolija paciencia que con malicia diabólica. Esa concreción del mito, esa obstinada voluntad de explicarlo, comprometían la pintura de Rivera con toda clase de implicaciones literarias. (...) La literatura era un enredo y un defecto (Traba, 1962, p. 66).

La crítica y el impacto de la opinión de Martha Traba es tan contundente en la época, que Rivera entiende que no puede ir contra ella. Históricamente parece coherente pensar que sus vínculos y sus núcleos de amistades se afiancen en la época. Debe recordarse que Rivera en 1961 contrae matrimonio con la actriz Mabel Jaramillo de Rivera, de nacionalidad argentina. Es importante aclarar de paso que Mabel Jaramillo es una de las cuatro actrices que trae Bernardo Romero Lozano de Buenos Aires para mejorar la programación de la Televisión Nacional, y que vienen a Colombia porque hacen parte de un grupo selecto del teatro argentino que para entonces tenía muy buen nivel en América Latina⁴. Rivera desde 1956 se integra como escenógrafo de la Radio Televisora Nacional de Bogotá y que los pasillos de la televisión nacional terminarían siendo un lugar de encuentro con su esposa y Martha Traba. El actor Humberto Dorado recuerda que en sus épocas de infancia Augusto Rivera lo llevó al estudio de la Televisora Nacional de Colombia, para participar en un programa de Martha Traba, donde Rivera tenía una sección en la que invitaba a un pintor consagrado y un aprendiz. Por supuesto el infante Humberto Dorado era entonces el aprendiz. La cercanía con Martha Traba era evidente y va a influir notablemente en el proceso de creación de Rivera.

Felipe García Quintero en su texto *Régimen Escópico Colonial: La representación plástica de Popayán*⁵ aborda en su análisis los murales de Rivera en Popayán, y entre sus perspectivas de análisis aborda la relación entre el componente literario-narrativo y la representación pictórica. Considero que estas reflexiones son validas también para otras obras de Rivera, donde se pone en evidencia la dimensión de sus trabajos de creación y rupturas de representación.

Escribe Felipe García que para Rivera,

(...) Abandonar la literalidad de la pintura y acercarse a la *poiésis* de la imagen verbal moderna significó la renuncia a la condición subordinada de la alegórica plástica y, en consecuencia, adoptar de frente la pintura como el lenguaje principal de sutura entre-tiempos, de las tradiciones hispánica e indígena. (...) La mirada que alimenta la pulsión terrígena

del pintor (no indigenista, menos exótica ni estereotipada, pues no reproduce ningún modelo antes conocido de las culturas prehispánicas) y el problema técnico del estilo moderno por resolver, se ubica en estimar lo que la tierra da cuando se la pisa, lo que el suelo natal entrega cuando se lo evoca. (...) la plástica de Rivera recorre un camino hollado con el esfuerzo de no repetirse o caer en el pleonismo alegórico de una pintura oral que ilustra el decir o explica lo mirado; un fenómeno que tanto desdice de la modernidad estética. Por el contrario, se trata de otra manera sugestiva del ser moderno del arte, que configura los símbolos personales con las abstracciones verbales de la tradición local y crea obras diferentes y nuevas, no tan sólo novedosas o actuales, situadas en otro tiempo (García, 2014, p. 115).

Por su parte Carlos Fajardo Fajardo que conoció el genio y la generosidad del artista, valora de este modo la creación de Rivera:

Su obra asimila e integra tanto la abstracción como la figuración. Obra compulsiva, explosiva, visceral, donde la poesía se constituye en un *continuum* esencial para la edificación de su estética. Obra raíz y nube, tubérculo que dialoga, desde el fondo de lo autóctono popular, con el viento de lo universal. De allí sus demonios y fantasmas de familia, de pueblo, la presencia de personajes míticos de su Bolívar natal, la fuerza y delicadeza expresiva de su belleza terrible y su terrible belleza (Fajardo, (S.f)).

La creación en Rivera va a estar entre los mundos narrativos y los mundos de la representación plástica. No solo Richard Morgan pensaba que la oralidad del pintor merecía estar registrada en un texto literario. El propio Germán Espinosa cuando escribe el cuento El Primo del Difunto, introduce la narración con una valoración sobre Rivera y el entorno mítico caucano.

Mi fallecido amigo el pintor Augusto Rivera —a quién debemos algo de lo bueno que llegó a hacerse en nuestro sufrido arte nacional, entre el sesenta y el ochenta- hacía con espanto la evocación. Los sucesos tuvieron por escenario sus lares del municipio caucano de Bolívar, allá por 1937 (Espinosa, 2004, p. 317).

El asunto es que el territorio de Bolívar — Cauca, donde el artista centra su eje de creación, pasa a tener tono similar al que Faulkner había creado en sus novelas, y al que el propio García Márquez había creado en relación con Aracataca (Este aspecto lo desarrolla Álvaro Thomas). La gran diferencia no es solo que el mundo de Rivera es un Macondo andino, sino que el pintor enfrenta una tarea de creación muy compleja, que consiste en extrapolar ese imaginario literario en una imagen plástica bidimensional, y en ese campo hay que situar sus logros, sus fracasos y sus grandes desafíos.

La creación y la política

Álvaro Thomas expresa diversas pistas para conocer el contexto de creación del artista, teniendo en cuenta su formación intelectual. Su imaginario andino y su postura frente a la sacralidad, la política y el auto-reconocimiento indígena. En uno de sus apartes refiere:

Augusto sabía que no era posible prescindir de la dimensión sacralizadora y trascendente que ocupa la mente del artista sin comprometer la profundidad de la imagen que bregaba estructurar. Quizás, además, evidenciaba lo que en parte lo llevó al Seminario. Sería lícito proponer que intuía que en toda inspiración y trabajo auténticos hay una cierta vibración de aquel “soplo” con que se impregnó, desde el principio, la obra de la creación. A la escala que se exprese la memoria (sea el recuerdo personal, familiar, veredal, municipal, nacional), para alcanzar una obra de proyección mundial se necesita el sentimiento personal localizado y sacralizado y para expresar y actualizar esos misteriosos valores heredados se necesita la cultura-mundo, dimensión que impone (guste o no) el ritmo estético a lo por-venir. No habría atajos. Ni larga vida al tremendismo fácil. Ni carrera de obstáculos. Ni un cómodo relativismo donde todo termine siendo válido y negociable. Ni fáciles inclusiones ideológicas en las cuales la razón instrumental neutralice el espíritu y despernanque al artista hacia el oportunismo doctrinario. El reto, cuando se escuchaba hablar a Augusto, consistía en asumir la obra de arte y resolverla como un problema actual e integral de complementariedades trascendentes. “El arte no es conservador ni comunista,” gustaba señalar. (Thomas, 2012, p. 17 y 19).

9. Segundo llanto por Francisca Quintero. 1970. Óleo sobre lienzo. 170x238.5 cms. Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá.



A propósito del último comentario referido por Thomas, sobre el contexto político de la creación de Rivera, es conveniente aclarar que los diferentes entrevistados plantean que el artista asume una postura poco convencional, en el sentido en que el pulso político de las artes en los años sesenta está evidentemente del lado de la izquierda, en Colombia, América Latina y Europa. Rivera asume una postura política que algunos recuerdan como de derecha, sin embargo en este asunto no hay unanimidad. Se sabe que Rivera frente al arte orienta una actitud política hacia la representación del ser humano complejo. Por su postura de la auto-valoración de ser un artista indígena, no asume una militancia por un partido político, porque considera que el compromiso del artista está por encima de cualquier tendencia partidista. El músico Tomás Higuera, que fue también muy cercano al pintor, refería este comentario:

Yo creo que a él le gustaba decir que era de la derecha y ciertas prácticas sin lugar a duda de la llamada ideología conservadora, pero por oponerse también a la izquierda que en aquel momento tenía muchísima influencia en la cuestión pictórica, en los museos, las salas. La crítica estaba fuertemente orientada por la izquierda. Augusto decía: “éstos de la izquierda, (...) tienen razón en muchas cosas, pero cómo son de hartos, porque se la pasan repitiendo siempre lo mismo”. (Dorado, A. 2015).

En una conversación con Álvaro Thomas, militante de izquierda por convicción, ampliaba esta idea en los siguientes términos:

El no era un godo. Era un hombre con sentido común. La política la manejaba desde el sentido común. El cuento del marxismo le parecía una cosa tan simplificada. Le parecía tan esquemática. El comunismo no le gustaba por cuadriculado. Cuando hace comentarios dice esto no es comunista, ni capitalista. El arte del realismo soviético le parece un espanto. Es que Miró fue un gran pintor, pero no estaba de acuerdo en que el arte debía ser como un cañón. El decía: el arte no es capitalista ni comunista. Decir eso en los años sesenta ... era tenaz. (Dorado, A. 2015).

La creación y el repentismo

En sus procesos creativos Rivera va a ser obsesivo en su relación entre la pintura y las resonancias míticas que están implícitas en su propuesta. Con el paso del tiempo su relación se hizo más explícita con los imaginarios de su pueblo, pero un elemento característico en su obra es lo que Álvaro Thomas ha identificado como el repentismo – canto de improviso –, como una extensión de la oralidad, al crear obras que improvisan conscientemente sobre la marcha, no tanto con recursos orales, sino apelando a los recursos y materiales propios de la pintura que tenía a disposición. Se sabe que uno de sus primeros actos de repentismo los asumió de manera temprana, cuando en su pueblo Bolívar (Cauca) tomó la iniciativa de pintar sobre cáscaras de huevo. Se sabe que en su pueblo empezó a utilizar los residuos del carbón de la cocina para hacer

sus dibujos. Luego hizo con gran rapidez caricaturas de los personajes populares y emblemáticos de su pueblo. Cuando realiza sus estudios de bachillerato en el seminario, aprende el latín y fundamentos estéticos en torno a la historia del arte. Pero allí la improvisación seguirá siendo su aliada y su perdición. En entrevista que realicé al ingeniero Miguel Rivera Garcés, el hermano menor del artista, comentaba que estando Augusto en el seminario por su destreza física en las peleas a puño limpio le decían “Tarzán”. En una ocasión hizo una caricatura del rector, retratando sus rasgos esenciales y le agregó un hocico de cerdo. Esta propuesta de creación enfureció a las directivas y le valió la expulsión y ruptura con su formación clerical.

Pero la vida le cambia cuando a los 21 años conoce a una compañía de baile que lo embarca en un rumbo fellinesco y trashumante por América Latina, desde Colombia hasta Chile, cuando las carreteras del cono sur eran de difícil acceso. Tal como lo comenta Álvaro Thomas no es una compañía de baile cualquiera, “...en 1943 se sumó, de carambola, a la Compañía de Variedades de Curro Romero. Guitarristas, bailarinas y bailarines apoyaban al Curro en la declamación de versos de Lorca, Alberti y Machado” (Thomas, 2012, p. 8).

Es oportuno reiterar que lo contratan como dibujante, se paraba en el escenario improvisando la ilustración de poemas y actos teatrales. Este oficio le va a permitir conocer diferentes lugares de Ecuador, Perú y Chile, país donde decide abandonar la compañía para quedarse en Valparaíso. A este periodo corresponden varias anécdotas y oficios. Rivera, gracias a su destreza física, asume oficios como cargador de bultos y hasta participa en eventos como boxeador. Su hermano Miguel viajó por barco desde Buenaventura hasta Chile y lo acompañó en este periodo. En ese entonces Rivera era un hábil dibujante que trabajaba haciendo murales y telones en el Casino de Viña del Mar. En Valparaíso el artista conoció al crítico y profesor de historia del arte Rómulo Trebbi del Trevigiano y a su profesora de pintura Lukó de Rokha, que había realizado estudios con David Alfaro Siqueiros. Esta formación le va a permitir establecer contacto con las vanguardias europeas y latinoamericanas que van a ampliar su espectro de creación en el país de Huidobro. Este poeta también lo va a marcar para siempre en sus homenajes a Apollinaire. En este camino no abandonaría su vocación repentista. El propio Rivera comentaba en sus tertulias que en su época en Chile, en una ocasión no le alcanzaba el dinero para pagar la cuenta, así que habló con el dueño del lugar y le propuso que le pagaría con una obra suya. Rivera toma un mantel, lo coloca en el piso, y con unos residuos de pinturas empieza a dibujar sobre la tela, revelando en sus trazos una obra que asombra al dueño del lugar y le permite no solo pagar la cuenta, sino tener otras botellas de vino. Desde Chile el artista refinaría el trazo de su línea que será una impronta particular que lo diferenciaría de otros artistas contemporáneos. Es bien sabido que pintores como Grau y Obregón admiraban sus trazos de dibujante. Hay una serie de dibujos sobre tauromaquia, que elabora casi en un solo trazo, que no tienen nada que envidiarle a un Picasso.



10. Pintura con collage. Mixto sobre tela.

La destreza de Rivera con el dibujo lo va a acompañar toda su vida. Es un vehículo que le permite relacionarse con la gente. Álvaro Thomas recuerda que lo conoció en una exposición en Popayán en el año 56, cuando regresaba a Colombia. Pero Rivera rápidamente va a entender que debe trasladarse a Bogotá. Rápidamente hace amigos y hace retratos con una facilidad impresionante, lo cual permite entender que sus amigos informalmente lo llamaran “el jíbaro”, debido a su condición permanente de “cazador de cabezas”. Hay que precisar que le interesaban mucho más las cabezas femeninas. Los retratos los hacía con extraordinaria rapidez en servilletas de tela en los restaurantes, en cartones, hojas de cuaderno, puertas, o en cualquier superficie que estuviera al alcance de su mano. En cierta forma eran expresiones de afecto con sus amigos, o actos de enamoramiento, que despertaban un mágico interés en las personas que lo cercaban. El propio Thomas tiene en su casa un retrato que le hizo su amigo en los últimos años de su vida. Recuerda que lo hizo sobre un cartón, empleando como insumos betún negro, griffith y saliva. Cuando cuenta esta anécdota, subraya el comentario habitual de que Rivera pintaba en minutos. Ante esto el artista aclaraba: “no lo hice en minutos, sino en muchos años, porque llevo toda la vida aprendiendo a pintar, y uno muere y sigue aprendiendo a pintar” (Dorado, A. 2015).

Históricamente solo existe un registro fílmico donde podemos ver su versatilidad con la línea y su manera de enfrentar el trabajo creativo. Es un cortometraje que se realizó en la época del llamado Cine de sobreprecio⁶. Producciones Díaz Hércole fue la casa productora del documental “Rivera”, donde figuran como directores Lizardo Díaz y el argentino Víctor Jorge Ruiz. La versión en video la conocí en Popayán en la casa de Ricardo Quintero, quien ha dedicado buena parte de su tiempo a restablecer la memoria de su primo Augusto Rivera.

A pesar de los inconvenientes técnicos a nivel de imagen y sonido, el documental es un valioso documento que registra al artista, pero también tiene un dispositivo narrativo claro, coherente con el propio Rivera, que articula la relación estrecha entre la invocación de los mitos a través de la oralidad y la ejecución pictórica repentista.

Algunas secuencias dejan ver el refinamiento de su trazo, pero también el contexto particular en el que crea, colocando en la mesa de trabajo, al lado de las pinturas y pinceles, un tamal de pipián, o una taza (creando ambigüedad sobre su contenido: vino o café). El documental espacialmente registra el estudio en Bogotá y los exteriores de Bolívar (Cauca) y Popayán. Planos que se yuxtaponen en un montaje paralelo, en un proceso de creación que se inicia en una tela en blanco, se transforma con el proceso de intervención a través de una *animatic*, hasta el momento en que el artista culmina su obra.

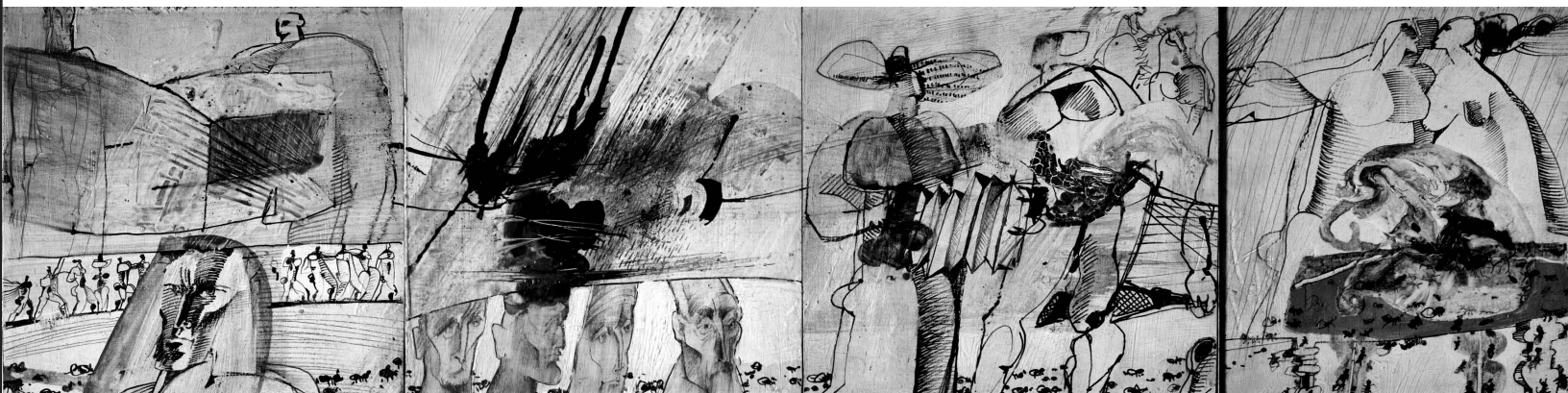
¿Cuál fue su impacto en el ámbito artístico nacional, e internacional?

En el libro Historia de las artes plásticas en el Cauca en el siglo XX y en las reseñas biográficas del Banco de la República, señalan que Rivera trabajó con gran cuidado el dibujo y sobresalió en óleo, pastel, grabado, témpera, mural, acrílico y técnica mixta. Que su primera exposición fue en Viña del Mar en 1952. Se destaca que con Guillermo Wiedeman, Juan Antonio Roda y Armando Villegas, formó el primer grupo de pintores expresionistas que existiera en el país y, dentro de esta tendencia, se hizo acreedor al Primer Premio en el Salón Nacional de 1964, con el cuadro “Paisaje y Carroña”, de gran fuerza y de colorido original.

77

En Colombia realizó 41 exposiciones individuales en Bogotá, Cali, Popayán, Medellín y Manizales; en 1965 expuso individualmente en Fort Lauderdale, Estados Unidos. Participó en 49 exposiciones colectivas en Bogotá, Viña del Mar, Cali, Medellín, Santiago de Chile, Nueva York, México, Viena y Fort Lauderdale.

Pintó en Popayán murales en el aeropuerto Guillermo León Valencia, el Banco Cafetero, el Banco Popular, la Caja Agraria y la Facultad de Ingeniería Civil de la Universidad del Cauca; en Bogotá, en el Centro Colombo Americano, el Banco Nacional, en el Banco de la Sabana y en la Casa del escritor Eduardo Mendoza Varela; en Pereira en la Caja Agraria; en Cartagena, en el Centro de Convenciones, y en Quito Ecuador, en el edificio Colombia.



11. Proyecto para el mural sobre Cien Años de Soledad. Mixto sobre madera 4 Paneles.

Hay obras de Rivera Garcés en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá; en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; en el Museo de Brooklyn, en Nueva York; en el Museo de Fort Lauderdale, Florida; en el Museo de Pintura en Cartagena, en el Museo de Zea en Medellín, en el Museo La Tertulia de Cali; en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá y en otros lugares de diferentes países.

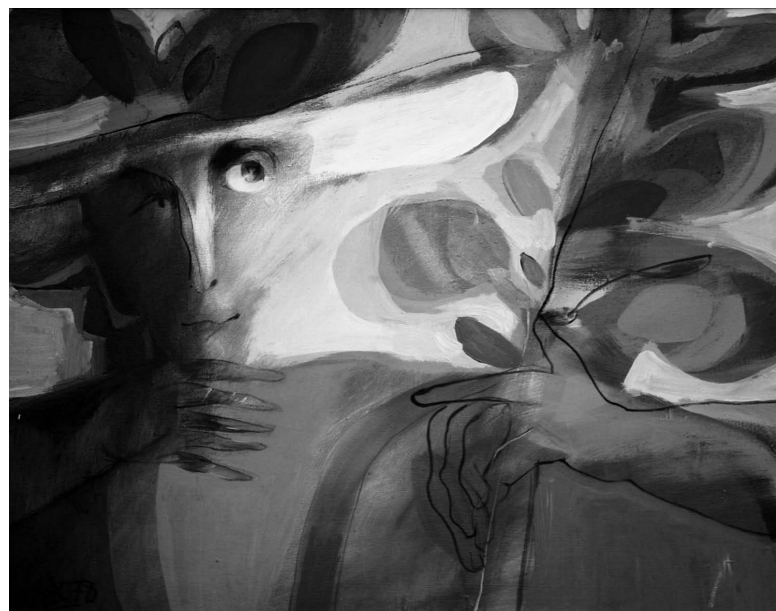
Rivera frecuentó las ilustraciones de libros y poemas. Diseñó afiches importantes para la *Semana Santa* en Popayán. Regularmente trabajaba sin bocetos. Apoyó con sus diseños numerosos proyectos culturales. Pero uno de los trabajos más importantes y poco divulgados es su aporte durante diez años como ilustrador del *Dominical* del diario El Tiempo. Rivera en ocasiones ilustra los artículos con rostros de los personajes referidos, tal como lo demanda la ilustración convencional, pero en la mayoría de casos ejecuta interpretaciones libres, que desbordan los referentes de partida y termina ejecutando piezas pictóricas complementarias o independientes. No se puede perder de vista el prestigio del *Dominical* entre los años sesenta y setenta. No solo por el impacto en la cantidad de lectores con los cuales dialoga, sino porque es el espacio periodístico donde circulan los selectos núcleos de la intelectualidad nacional.

¿Por qué su nombre y su obra han sido olvidados, tachados o ignorados?

Según la versión de todos los entrevistados, Rivera era un artista que no vivía esclavo de la fama, ni pendiente del *lobby* para posicionar su obra y su nombre. Era un hombre generoso con la gente corriente. Dicen que en muchos casos se tomaba unos tragos y acordaba entregarles una obra de obsequio, luego era frecuente que lo visitaran y él les cumplía y les regalaba su trabajo. Estas anécdotas hacen parte del mito, el artista era muy generoso pero no ingenuo. Es comprensible que sus obras más importantes las destinara a exposiciones, colecciones privadas o muestras para museos. Rivera era consciente que la fortuna lo acompañaba desde cuna (refería en broma que lo bautizaron AU-gusto, entendiendo que AU en la tabla periódica es el símbolo del oro). A diferencia de sus contemporáneos, su trabajo como pintor no había transformado su cuenta bancaria, tal vez ni la tenía.

Rivera recibía vales anticipados por el pago de sus obras. Llevó una vida modesta, intensa y turbia. Fernando Guinard refiere en su retrato sobre el pintor que “Rivera era un gran maestro que no se creía artista. Le importaba un bledo la inmortalidad y la trascendencia”, y consecuente con este principio hacía célebre la frase “Cambio cien años de gloria en el Louvre por una tarde de amor en la playa”. Alrededor de Rivera se han tejido varios mitos, que quizá en parte fueron ingenidados por él mismo. Rivera acostumbraba jugar con las historias y cultivar esa peligrosa costumbre de especular con la palabra. Se sabe que le había inventado historias a Edgar Negret en torno a una peluca que se ponía en las noches de luna. Se sabe que en las tertulias se burlaba de los dueños del poder. Anunciaba que la cultura del país era manejada por putas y maricas. El asunto se complicó cuando dijo con nombre propio que una de las damas intocables del país que manejaba las exposiciones en los museos era propietaria de un

burdel. Al parecer, estos y otros hechos hacen que Rivera, castigado por su oralidad, termine siendo borrado o tachado de ciertos escenarios culturales. Es muy posible que este hecho haya sido real, o tal vez es parte de los mitos que el mismo creaba a su alrededor. Algunos de sus amigos pensaban que como era un hombre que pintaba demonios y duendes, había hecho un pacto con el diablo y que por eso regresaría aún después de muerto. En sus últimos días Rivera estaba frágil de salud y a pesar de que le temía a los aviones, viajó a Cartagena en compañía de Fernando Guinard. Había sido contratado junto a Alejandro Obregón y Enrique Grau para pintar los murales del Centro de Convenciones. Después de instalar el mural “Historia de Cartagena de Indias”, termina rompiendo su ciclo de vida al perder su batalla contra el alcohol, lo cual desencadena su muerte temprana.



13. Pintura (personaje con rama). Acrílico sobre tela, 75x100.

El jueves 12 de agosto de 1982 el diario El País de España publicó en las notas necrológicas:

El pintor y muralista colombiano Augusto Rivera falleció anoche en Bogotá, a los sesenta años de edad, víctima de una dolencia pulmonar. Rivera, profesor de pintura de la universidad local de los Andes, había sido boxeador, bailarín de tangos y bracero en el puerto chileno de Valparaíso y había realizado numerosas exposiciones tanto en América como en Europa. (El País, agosto, 1982).

Su amigo el pintor Armando Villegas fue el primero que se hizo presente en la Clínica Marly y fue la persona que dio a conocer la noticia. El diario El Tiempo, donde trabajó por más de diez años, solo sacó una nota muy pequeña en el obituario invitando a sus actos fúnebres en Bogotá. Al entierro asistieron familiares y amigos. Entre ellos Doña Isaura, la madre del pintor que con más de cien años y con una memoria prodigiosa, le narró a Ricardo Quintero la historia de su hijo. La madre tenía un libro donde guardaba cuidadosamente todas las notas en que aparecía algo sobre su hijo y la memoria fotográfica del artista, desde sus tiempos de niño en Bolívar (Cauca) hasta la inauguración del último mural que alcanzó a colocar en Cartagena.

Poco a poco su nombre se fue olvidando. Casi un año después de su muerte, los organizadores de la Semana Santa en Popayán y sus amigos cercanos decidieron hacerle un homenaje póstumo. Acordaron que interpretarían El Requiem que compuso Gabriel Fauré. Se hicieron los ensayos del coro con el acompañamiento del maestro Harold Martina. El propio Álvaro Thomas hacía parte del grupo de coristas, y el músico José Tomas Illera interpretaría el violín. Adicionalmente se había hecho una curaduría y con mucho esfuerzo se trajeron las obras para hacerle la justa despedida al amigo en ceremonia que tendría lugar el viernes santo.



Pero un día antes, el jueves 31 de marzo de 1983, ocurrió el terremoto que prácticamente destruyó buena parte del casco antiguo de Popayán, y el homenaje al maestro Rivera quedó suspendido. La catástrofe arrasó con la vida de muchas personas y destruyó muchas obras de arte, pero las obras de Rivera milagrosamente sobrevivieron.

Un año después falleció Martha Traba en el avión de Avianca y el 8 de febrero de 1995, el mural que había pintado Rivera para la Caja Agraria de Pereira, con el terremoto del eje cafetero se agrietó poco a poco y se desplomó⁷. El arquitecto Sergio González que en los años setenta compilaba obras selectas de la pintura colombiana y organizaba exposiciones en Estados Unidos y Europa, tenía obras de Obregón, Grau, Botero, Negret, Rivera y artistas internacionales. Tenía tantas obras de Augusto Rivera que se podía dar el lujo de decir que tenía en su casa un museo privado donde colgaba las más selectas. En una ocasión González salió un fin de semana con la familia de paseo y cuando regresaron se enteraron de que en el barrio había una emergencia porque había máquinas de bomberos que impedían el paso a su llegada. Sergio González no ha podido olvidar el golpe emocional que sintió cuando se enteró que su casa se había incendiado y que había perdido todas sus obras, incluidas las mejores obras de Augusto Rivera.

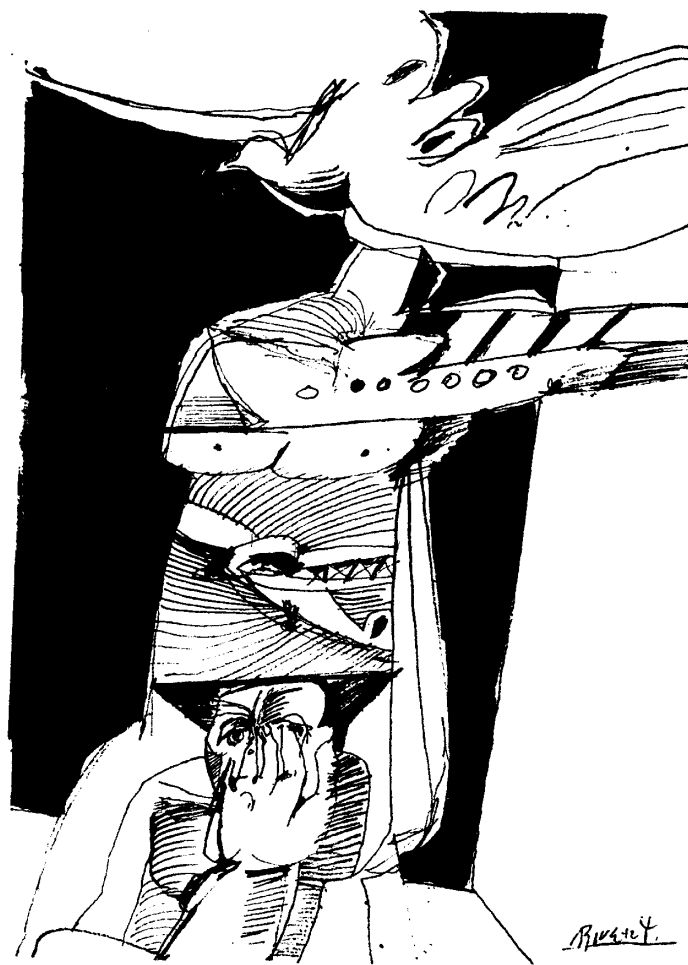
En los archivos la mayor parte de las fotos que se tienen de Rivera corresponden a los registros de su periodo en Bogotá en los años setenta y ochenta. Las fotos de la infancia, adolescencia y los registros de prensa sobre varias exposiciones, que compiló y organizó con esmero la madre de Rivera, están perdidas. La gente que habitaba el pueblo de Bolívar que conoció Rivera se fueron a morir a otras ciudades y no hay vestigios fotográficos de su infancia o adolescencia. Casi todo se ha ido borrando.

El cortometraje Rivera que se exhibió en las salas de cine en todo el país en 1970 está perdido. No hay rastros del negativo, ni el positivo filmico. Las fotofijas del rodaje del cortometraje no existen. La casa productora Díaz-Hércole que realizó el documental, era propiedad del comediante tolimense Lizardo Díaz y su esposa, la actriz Raquel Hércole. La productora cerro sus servicios. Lo único que se conserva es una copia del cortometraje que fue proyectado sobre una pared y grabado en una cinta de

una pulgada. El material no está en buenas condiciones. Buscando las personas que estuvieron en el rodaje, solo encontré al *gafer* Ernesto Rodríguez, que es conocido en el medio como Tarzán. Con mucha ilusión le enseñé la copia del material, pero Tarzán no recuerda nada del documental y mucho menos a Augusto Rivera.

Con el paso del tiempo su nombre se ha silenciado. En el año 2012, en el contexto de los 30 años de la muerte del artista, la Universidad del Cauca publica el texto Augusto Rivera. Llama la atención que por primera vez se edita un libro de gran formato dedicado a su obra. La edición estuvo a cargo de personas que tenían vínculos afectivos con el artista. El editor académico fue Cristóbal Gnecco, yerno del artista, antropólogo, profesor de la Universidad del Cauca. La diagramación y la mayor parte de las fotografías fueron realizadas por Enrique Ocampo, oriundo de Bolívar (Cauca). El proyecto contó con el apoyo y respaldo de Martha Rivera, la única hija del pintor. El texto central fue escrito por el profesor Álvaro Thomas. Puede considerarse que a la fecha es el perfil biográfico más completo que se tiene sobre el artista. La publicación permite por vez primera tener una visión global de su compleja obra. No están todas las obras, pero el impreso tiene la virtud de haber compilado una serie de trabajos que estaban dispersos en colecciones privadas y públicas, en oficinas corporativas, y en murales y espacios públicos que el artista realizó por todo el país.

Posteriormente el profesor Felipe García Quintero escribe una lectura crítica sobre los murales en Popayán en la que revela una valoración importante de la obra mural de Rivera. Casi paralelamente el Banco Popular le dona el mural de su sede en Popayán a la Universidad del Cauca y Juan Pablo Arroyo culmina el traslado de la obra en el año 2015. Se sabe que en Nueva York recientemente se ha subastado su obra “Salto de Tequendama” por un valor importante. Es grato saber que hay obra de Augusto Rivera en el Moma, uno de los museos más importantes del mundo. El próximo año se cumplen 35 años de la muerte del pintor y este artículo hace parte de un acto de lucha contra el olvido de uno de los pintores más importantes que ha tenido el país, y que reclama un lugar en nuestra memoria cultural. Es posible que Rivera no quiera regresar después de muerto, es posible que el panorama cultural de hoy le parezca más aburrido que el que vivió, pero tal vez, por llevar la contraria, se anime a regresar para demostrar que lo han tachado. Tal vez esté maquinando que sus obras se exhiban, para pasearse en la memoria del público que lo evoca, activando el imaginario de hacer verosímil su retorno.



- ¹ Este artículo es un producto de la investigación Retrato hablado de Augusto Rivera (Convocatoria de investigación y Creación 2014. Vice-rectoría de investigaciones. Universidad del Valle).
- ² Asumo el Documental de ensayo, tal como una deriva de la interpretación planteada por Arlindo Machado en su texto Film-ensayo, donde tiene una referencia clara de los films de Jean-Luc Godard en la perspectiva de un cine para pensar: “Puede ser hecho con cualquier tipo de imagen-fuente: imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, además de textos obtenidos mediante generadores de caracteres, gráficos y también toda clase de materiales sonoros. Es por eso que el filme-ensayo supera largamente los límites del documental. Incluso puede usar escenas de ficción, tomadas en estudio con actores, porque su verdad no depende de ningún “registro” inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual”.
- ³ Mitologías personales, es una referencia explícita al texto Mitologías Personales con Augusto Rivera, que escribió Richard Morgan sobre el artista. Pero el término está íntimamente asociado a las “Mitologías personales” enunciada por el crítico Hugo Friedrich (1969).
- ⁴ En el texto los Orígenes de la producción televisiva nacional, Carlos José Reyes describe así este periodo. “Por su parte, Romero Lozano había viajado a la Argentina, con instrucciones de Gómez Agudelo para reclutar un grupo de actores y directores que ayudaran a realizar una programación amplia y diversa. En aquella primera tanda se incorporaron a los elencos actores argentinos como Inda Ledesma, Elena Montalbán, Pedro I. Martínez y Mabel Jaramillo”.
- ⁵ García Quintero, Felipe. Régimen escópico colonial: la representación plástica de Popayán., Gamar Editores, Popayán 2014. Régimen escópico colonial. En este libro el profesor Felipe García Quintero indaga lecturas multidisciplinares y representaciones implícitas en los murales de Popayán incluyendo, entre ellos, dos trabajos de Rivera que dicho sea de paso no tienen título (Se reconocían como los murales de la Caja Agraria y el Banco Popular). García Quintero advierte que su trabajo no debe equipararse a la casuística de la crítica de arte, y aclara que “el ejercicio crítico de la observación estética (la acción del ver que estima la obra plástica como un documento antropológico comunicativo), se ejecuta sin llegar a suspender del todo la condición artística de la obra plástica, con un recurso que Laura Mulvey (1975) llama scopiofilia, pasión por la mirada; sobre lo cual otros teóricos de lo visual, en contextos urbanos, denominan “observación flotante” (Pétonnet, 1982)
- ⁶ En 1978, cuatro años antes de que falleciera Augusto Rivera, el cine colombiano estaba empezando a crear una dinámica propia en el campo cinematográfico. El reconocimiento de las dificultades de producir un cine nacional que compitiera con las grandes industrias internacionales de exhibición y de distribución sin ayuda oficial, impulsó la llamada Ley del Sobreprecio. El 6 de septiembre de 1972 se publicó la resolución 315 de la Superintendencia de Precios que fijó una tarifa para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos. La entidad autorizó cobrar un sobreprecio especial por cada boleta de entrada a los teatros que presentaran películas colombianas con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional. Bajo el amparo de esta resolución se realizaron algunos largometrajes y varios cortometrajes. Entre los cortos que se exhibían un motivo frecuente fueron los registros de bienales de arte, pero también retratos de pintores .
- ⁷ El mural de la Caja Agraria de Pereira, al igual que los murales de Popayán figuran sin nombre. Manuel Guillermo Cantor en su libro *Arte público en Pereira* (Pág 97), publicado en 1996 hace el siguiente comentario. “En este edificio a punto de ser demolido se encuentra la obra del fenecido Augusto Rivera. Sobre dos muros contiguos de la Caja Agraria fue hecha la hermosa obra en óleo. (...) Quizá la falta de prevención al impermeabilizar y los continuos temblores que azotan esta región han agrietado los muros y manchas blanquecinas afloran en el mural afeando su imagen posterior”.

Referencias

- Barney, Eugenio 2005. Geografía del arte en Colombia. Segunda Edición. Universidad del Valle. Programa Editorial. Cali. Pág 73.
- Cantor, Manuel Guillermo 1996. Arte público en Pereira. Pereira: impress. Pág 97.
- Díaz, Lizardo y Ruiz, Victor Jorge 1979. Rivera. Cortometraje documental. Producciones Diaz Hercole.
- Dorado Zúñiga, José Antonio 2000. Estanislao Zuleta, Biografía de un pensador. Colcultura, Universidad del Valle. Cali.
- Dorado Zúñiga, José Antonio 2015. Entrevistas a Álvaro Thomas, Miguel Rivera, Martha Rivera, Ricardo Quintero, Thomas Higuera, Humberto Dorado, Richard Morgan y Sergio González.
- Engel, Walter 1965 “Monotipos de Augusto Rivera”. *Magazín Dominical*, mayo 30 de 1965, Bogotá. 1964 “Augusto Rivera”. *El Espectador*. Noviembre 8 de 1964. 1961 “Augusto Rivera”. *El Espectador*. Domingo 22 de octubre de 1961.
- Enríquez Ruiz, Guido 2000 Historia de las artes plásticas en el Cauca en el siglo XX. Taller Editorial Universidad del Cauca, Popayán. pp 32 y 33
- Espinosa, Germán 2004 “El primo del difundo”. En: *Cuentos completos*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín. pp. 317-319.
- Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo. M. 1993 *Diccionario de Términos de Arte*. Alianza Editorial, Ediciones del Prado, Madrid.
- Fundación Patrimonio Fílmico 2016. Documentales Colombianos en cine 1950-1992.. Bogotá (paginas 14 y 15).
- García Quintero, Felipe 2014. *Régimen escópico colonial: la representación plástica de Popayán.*, Gamar Editores, Popayán 2014. pp 115, 112, 117.
- Gómez, Augusto (s.f.) reseña *Augusto Rivera y Particular Macondo Andino*. Editorial Universidad del Cauca.
- Guinard, Fernando 2016. 21 Artistas —su mundo—. Homenaje a Augusto Rivera. Calle Impresores Ltda. Bogotá. pp 12, 13 y 14.
- Huidobro, Vicente 1989 “La poesía”. En: *Obra selecta*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. pp. 293-295.
- Machado, Arlindo 2010. El film ensayo. *Revista La Fuga*. Pág 6.
- Milan Kundera 1989. El libro de la risa y el olvido Planeta colombiana editorial S. A. Pág 10.
- Rivera, Augusto 1976 Catálogo exposición Galería Meindl, Bogotá.
- Rivero, Mario 1966 “El mundo mágico de Rivera”. *El Espectador*, diciembre 1966.
- Stewart, Richard Morgan 1987. *Mitologías personales con Augusto Rivera*. Plaza & Janes Editores, Bogotá.
- Stewart, Richard Morgan 1979. Entrevistas a Augusto Rivera.
- Thomas, Álvaro 2012 “Voz, pintura, terruño, berenjenas ...”. En: Rivera. Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Torres, Adolfo 2008 “Entrevista”. En: *El pintor Augusto Rivera*. Documental. Dirección de William Abella. Productora de Televisión, Universidad del Cauca, Popayán.
- Traba, Marta 1984 Historia abierta del arte colombiano. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Traba, Marta 1962 “Augusto Rivera en primera plana”. *La nueva prensa*. No. 82, noviembre 24-30. Pág. 66.
- Traba, Marta 1961 “Augusto Rivera: pintura con amuletos”. *La nueva prensa* No 21. Septiembre 6-12. pp. 73-74.
- Traba, Marta 1961 “Rivera arma su mundo”. *La nueva prensa* No. 27. Octubre 18-24. Pág. 65.