

Flores y fusiles. Ezequiel Linares, su pintura y su vínculo con el paisaje

Flowers and rifles. Ezequiel Linares, his painting and his link with the landscape

Gaspar Núñez *

RESUMEN

Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927 – San Miguel de Tucumán, 2001) fue el primer asesor en el área de artes plásticas del Centro Cultural Alberto Rougés y miembro de Honor de la Fundación Miguel Lillo desde 1990 hasta su muerte. Complementada con una gran labor docente, su producción artística dio importantes obras para el arte de la región. Tal es el caso de la serie *Jardín de la República* (1973-1978) en que alude a los siniestros que tuvieron lugar en los montes de la provincia durante la última dictadura y, a su vez, a aquella época en que un Tucumán próspero y bello cautivó las plumas de viajeros con sus paisajes y suelos fértiles.

Este trabajo se propone indagar sobre este conjunto de obras para abrazar sus complejidades y ambivalencias; así como también los elementos que la constelan y le dan espesor político y densidad histórica.

Propongo un recorrido por el origen de la expresión que da título a la serie *Jardín de la República*. Una reflexión sobre el vínculo entre el paisaje con el espíritu del pueblo tucumano en general, y con Linares en particular, y el desarrollo de factores contextuales contemporáneos al artista y a estas pinturas.

► **Palabras clave:** Joaquín Ezequiel Linares; Jardín de la República; pintura; paisaje; política; desproporción; tiempo; metanoia.

* Universidad Torcuato Di Tella, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.
<jengibre99@gmail.com>

ABSTRACT

Joaquín Ezequiel Linares was born in the City of Buenos Aires in 1927 and died in San Miguel de Tucumán in 2001. He was the first art advisor of the Centro Cultural Alberto Rougés and was an honorary member of the Fundación Miguel Lillo from 1990 until his death. His artistic production, complemented by his academic work, is very important for the arts of the region. This is the case of *Jardín de la República* (*Republic Garden*) (1973-1978) which alludes to certain events that took place in the hills of the Tucumán province. In a wealthy landscape that has captivated tons of travellers who attended to describe what they had seen.

This paper investigates this group of works in order to embrace its complexities and ambivalences. As well as the elements that frame it and give it political depth and historical density.

I propose a journey through the origin of the expression that gives title to the series *Jardín de la República*. A discussion on the relationship between the landscape and the spirit of the people of Tucumán in general, and Linares in particular, and the development of contextual elements contemporary to the artist and to these paintings.

► **Keywords:** Joaquín Ezequiel Linares; Garden of Republic; painting; landscape; politics; disproportion; time; metanoia.

*La muerte roba filodendros / En el jardín yacen
los huesos soportados / la clarividencia final
las miradas inútiles / La muerte roba hortensias*

ANA MARÍA COSSIO, *El desvelo*

Introducción

Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927 – San Miguel de Tucumán, 2001) es posiblemente el artista de la provincia sobre el que más se ha escrito. Cientos de notas periodísticas lo mencionan y se dedican de lleno a él, se registran decenas de entrevistas, se hicieron algunos trabajos académicos sobre su obra y su figura. Muchísimos currículos lo destacan con honor como su maestro. Pero, sobre todo, hay miles de anécdotas que han entroncado en el imaginario cultural de esta provincia. Entonces, ¿para qué emprender otro trabajo sobre Linares? o, ¿desde qué lugar? ¿queda aún algún margen para esto?

Lo cierto es que estos antecedentes se encuentran aislados, dispersos (como en todos los casos relevantes de la provincia de Tucumán) debido a la falta de políticas editoriales. Gran parte de las lecturas sobre su producción en general y de la serie *Jardín de la República* en particular, evidencian una perspectiva por momentos romántica, donde se entremezclan apreciaciones sobre su propia persona y valoraciones subjetivas, sin contemplar variables del contexto. Pocos abordajes se realizan con una perspectiva crítica. Por ello, considero necesario que se comiencen a elaborar investigaciones que reúnan y contrasten aquel volumen grueso de material disperso. Además, si bien se reitera la influencia de las yungas en Linares, su obra, la mayor de las veces, no es abordada desde la problemática pictórica del paisaje, ni se puntualiza qué produjo su vuelta a este género.

El presente trabajo se propone desarrollar algunos puntos sobre un aspecto particular de la producción artística de Linares: su vinculación con el paisaje y la capacidad política del arte; recordando que él mismo dijo —como ya es sabido— que “lo importante es hacer buena pintura. Si la pintura no es comprometida no es buena pintura” y también: “García Márquez dice que una buena novela de amor tiene más importancia sociopolítica que un panfleto”.¹ Por ello, entiendo que el mayor desafío al aproximarnos a su obra es no descuidar el peso de su dimensión política, ni tampoco sus operaciones poéticas y espesor estético.

La relación temprana del paisaje con la pintura en Tucumán

El paisaje ha sido y es un género de peso para la tradición de la pintura tucumana. Durante mucho tiempo se pensó que era la forma más directa de captar el espíritu de las personas del norte, ya que habitante y paisaje se consustanciaban en una entidad.² Por lo que este género de pintura se consideraba no solo la mera reproducción técnica de la naturaleza, sino una cabal comprensión “del punto de confluencia entre el espíritu del hombre con el espíritu de su paisaje y de su ambiente”.³ Se veía que “el paisaje, lo zonal, lo telúrico, lo que corresponde a cada ambiente solamente puede ser traducido e interpretado cuando se lo ha vivido, sintiéndolo, penetrando en la esencia del mismo ser”,⁴ según se escribió sobre Lusnich, pintor italiano adoptado por Tucumán.

¹ Pérez, 1975, s/p.

² “[En Lobo de la Vega hay] una consustanciación del ser con el objeto: hombre y paisaje en una sola identidad trascendente y naciendo de un solo y único impulso creador”. Ibídem, s/p.

³ Pérez, 1985.

⁴ Baliari, 1971, s/p.

Es por esta concepción que se valora a las figuras de Timoteo Navarro o Luis Alberto Lobo de la Vega como exponentes no solo de la práctica pictórica, sino de una identidad regional: pintar el paisaje era develar la esencia de nuestro pueblo. Esto puede verse incluso en la Ley de Creación de la Universidad de Tucumán aprobada en 1912, donde Juan B. Terán detalla la Sección de Bellas Artes como uno de los departamentos que conformarían la estructura universitaria. En el informe sobre planes de estudio elevado en noviembre de 1913 por el Consejo Universitario al Ministro de Instrucción Pública de la Nación, entre datos y descripciones sobre el funcionamiento de la academia de Bellas Artes y sus cursos, se sustentan las bases *espirituales* de fundar tal academia al decir que

en lo que a pintura se refiere, parece tener en esta Provincia un taller especialmente indicado en la propia naturaleza. El pensamiento ha sido ya expresado: Tucumán con su ambiente físico (montaña, selva, policromía) está singularmente favorecida para hospedar una Escuela de Pintura.⁵

Es interesante de este fragmento la disgregación que hoy vemos como casi poética en un informe elevado a Nación, ya que al usarse como argumento político y de macrogestión, aquella concepción esencialista del par pintura-paisaje adquiere total evidencia y ocupa un lugar central, fundacional⁶ de la academia local. Terán no establece jerarquías entre pintura y paisaje, donde usualmente una sirve de inspiración o de materia prima a la otra (para usar un término del ámbito productivo); sino que concibe una especie de relación simbiótica y horizontal, en la que la naturaleza se piensa como el *atelier* mismo de lxs propixs artistas, espacio de producción plástica y visual. Pone especial énfasis en el color (elemento que tradicionalmente se adjudica como fundamento de la pintura) cuando se incluye un tanto arbitrariamente la *policromía* junto a la selva y la montaña. Vemos entonces que esta concepción pictórica no tomaba como inspiración ocasional o contingente al paisaje tucumano, sino que le era indispensable, al igual que el óleo, mármol o el caballete en aquella época. Según marcan Beltrame, Terán y otrxs,⁷ esta relación intensa con la naturaleza sostuvo su vigencia hasta pasada la primera mitad del siglo XX.

⁵ Terán y Paolasso, 1978, p 50.

⁶ Verón, 1993.

⁷ Beltrame, 2012; Terán, 2008.

La llegada de Linares, antes y después

Joaquín Ezequiel Linares, quien primero fue discípulo del pintor Adolfo de Ferrari y luego integró el Grupo del Sur, se formó y produjo sus primeras obras en Buenos Aires. Llegó a Tucumán en 1962, convocado para ocupar la jefatura del Taller de Pintura del Departamento de Artes de la Universidad de Tucumán.

La historiografía local ha reiterado y marcado ese año como una frontera en el modo de producción plástica y visual, ya que aquel apego identitario del arte regional con el paisaje cambiaría de una forma más o menos radical con la llegada del pintor. El viraje de su imagen (abstracto en Buenos Aires, figurativo en Tucumán) fue repetido muchas veces hasta constituirse en el mito fundacional⁸ de una nueva etapa. Él resigna la pintura abstracta y con ello permite que la provincia *descubra* la neofiguración. Es difícil no ver en aquel relato la figura sacrificial del héroe que se brinda a lxs otrxs y cómo en él se articulan las figuras de genio y maestro.⁹ Tal gesto cargado de dramaticidad se potencia con la idea de abandono, como quien sobrevive triunfante al total desarraigo: geográfico-material (al trasladarse) y estético-simbólico (al *convertir* su pintura). El sacrificio se daría por la renuncia a su convicción plástica (abstracción) y a un futuro promisorio que se construye bajo la idea de que Buenos Aires es una ciudad central. En ese sentido, su traslado a Tucumán sería un acto inconveniente para él, pero decisivo para la historia del arte de la provincia. La sobredimensionada anécdota de su recibimiento una tarde por parte del crítico Malraux, subraya aquel futuro del que era acreedor.

Pero lo cierto es que su imagen pictórica cambia al año de su llegada. Con la serie *Del Virreinato* (imagen n°1), el cuerpo se establece como una pregunta constante y lo ubica en el centro de la pintura de la provincia. La capacidad de divulgación —de la que da cuenta su faceta docente— constituiría otro costado de su mítica figura: no sólo se celebra que haya instalado al cuerpo humano en su obra, sino, sobre todo, en las obras del arte tucumano. Con la neofiguración promovida por Linares, se introduce una multitud de cuerpos que colman y desplazan al paisaje, hasta entonces predominante en la producción local. Se instaura el cuerpo como problemática.

A los fines de este artículo, es importante entender la construcción mítica de la llegada de Linares, ya que el artista establece, desde sus primeras etapas, un vínculo previo con el paisaje. Tal construcción del mito se cimienta, en parte, en la marcación del cambio con la mayor excepcionalidad: la vivencia de lo invivible, lo no presenciado anteriormente.

⁸ Verón, 1993, p. 27-35.

⁹ Nietzsche, 2017.



Imagen n° 1. Joaquín Ezequiel Linares, *Virreina ocre*, 1965.
Óleo s/tela. 60 x 50 cm. Serie del Virreinato. Colección Esteban Lavilla.

El contacto de Linares con el paisaje

Todxs lxs que escribieron sobre este pintor coinciden en que fueron las yungas las que produjeron aquel cambio radical en su imagen y su posicionamiento respecto al arte. Cito algunos pocos ejemplos. Se escribió recientemente en un diario de Tucumán de gran tirada: “llegó a esta provincia en 1962 siendo informalista, pero la geografía y el paisaje

transformaron su obra”;¹⁰ y también: “La yunga, la selva, la vegetación y una mujer le cambiaron la vida”.¹¹ El pintor Eduardo Joaquín, desde su cariño de discípulo, sostiene: “Aquí Linares descubre la voluptuosidad, no solo relativa al paisaje, al clima, sino también a la historia política y social”.¹² Wyngaard escribe con tono más áspero que “la naturaleza exuberante y el clima provinciano le hacen imposible sostener su concepción plástica porteña y se vuelca a una figuración descarnada”.¹³

En estas posturas que adjudican el cambio estético al paisaje, se hace evidente una sobredimensión de sus capacidades cuando se le da a la naturaleza y al clima provincianos la facultad de imposibilitar o impedir. Ese poder-evitar cierta conducta humana que se le otorga a la naturaleza, le daría además una especie de voluntad y espíritu. Como si el paisaje pudiera, por decisión, alterar la conducta de las personas. Esta fábula moderna de lxs historiadorxs sobre el influjo de las yungas en las personas tiene larga data en Tucumán. Ya en 1834 Alberdi escribió un ensayo titulado “Carácter físico y moral del pueblo tucumano bajo la influencia del clima”.¹⁴ También, la escuela de criminología positivista—muy leída por la Generación del Centenario—¹⁵ asegura, con Cesare Lombroso a la cabeza, que los climas húmedos y calurosos son más propensos a despertar sentimientos delictivos en la ciudadanía. Esta creencia cuasi-científica de Lombroso parece cercana a la postura antes citada de Eduardo Joaquín: vincular de forma sugestiva al paisaje y clima *voluptuosos* con la historia política y social *cargada* de la provincia.

Ante esta romantización del paisaje, Ternavasio piensa que el imaginario sobre el que se ha asentado la provincia durante largo tiempo

responde a imponderables caprichos mágicos y todo intento de comprenderla está destinado a fracasar (...) Tucumán, el Macondo argentino (...) como el corazón de lo mítico, como el interior mágico e irracional, como la periferia del sentido común y de lo comprensible. Sin embargo, esta apariencia no sólo oculta la complejidad histórica, sino que disimula mejor el hecho de que Tucumán es una provincia del interior de un país cuyo centro tiene como relato fundante ese texto casi surrealista de Echeverría: “El matadero”.¹⁶

Es clara la alusión a Linares cuando Ternavasio menciona un “Macondo argentino”, comparación que el pintor hacía para referirse a Tu-

¹⁰ Figueroa, “La neofiguración...”, 2021.

¹¹ Figueroa, “Joaquín Ezequiel Linares, el maestro...”, 2021.

¹² Wyngaard, 2015, p 4.

¹³ Ibídem.

¹⁴ Lizondo Borda, 1916, pp. 238-244.

¹⁵ Enrico Ferri, quien fue promotor directo de las ideas de Cesare Lombroso, visitó la provincia en 1908 junto a su esposa Gina Ferraro Lombroso, hija del criminólogo positivista, quienes fueron recibidos por Juan B. Terán.

¹⁶ Ternavasio, 2005.

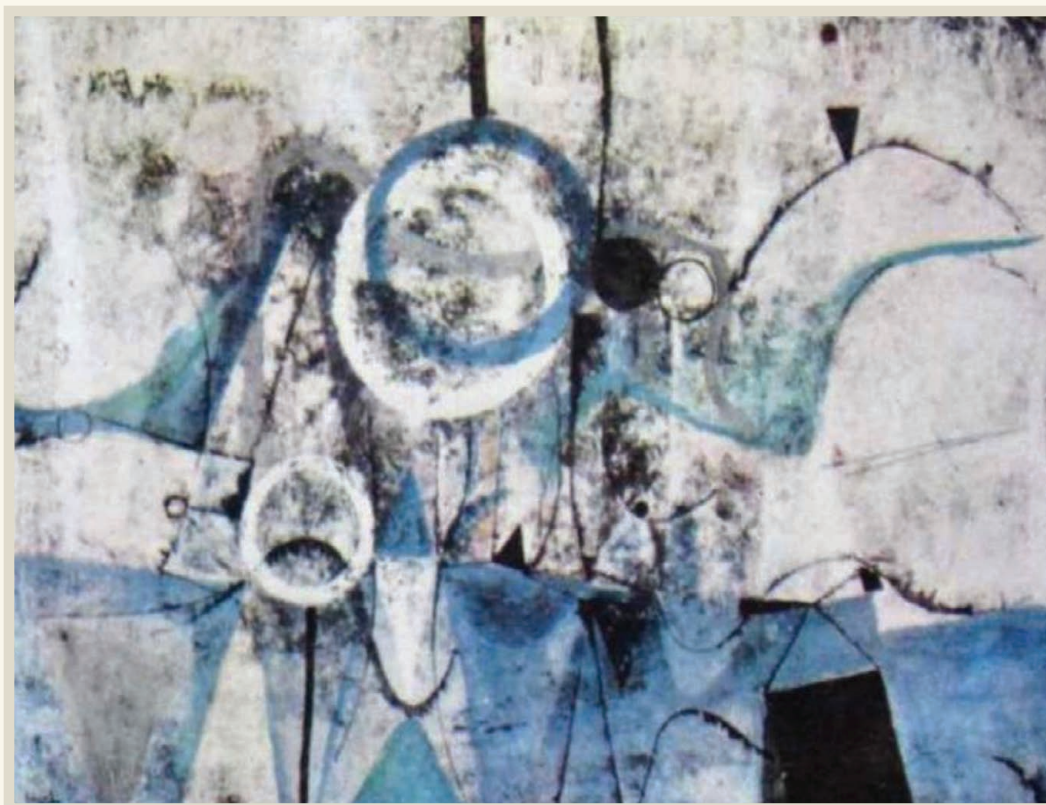


Imagen n° 2. Joaquín Ezequiel Linares, *La montaña mágica*, N2, 1959, temple y tinta, 70 x 100 cm. Imagen tomada del catálogo de Grupo del Sur.

cumán, dotándola del realismo mágico latinoamericano.¹⁷ Este aspecto traza una continuidad con aquella concepción espiritualista del paisaje desarrollada más arriba. Podríamos sintetizarla así: aunque Linares *desplaza* el paisaje del centro de la pintura local, pareciera no cambiar estructuralmente su concepción sobre él.

Ahora bien, cuando se dice que las yungas modificaron a Linares de forma casi inmediata, se lo hace partiendo de su condición de porteño, exagerando su cualidad metropolitana y ubicando su encuentro con la naturaleza en una situación por demás excepcional, casi ingenua o ideal, como si se tratara de un pasado incontaminado. Sin embargo, las tempranas obras informalistas que Linares produce en el Grupo del Sur (conformado por Pérez Román, Cañas, Carreño, Vinci, Lozza y Morón) llevaban títulos como *La montaña mágica*, *Gran espacio* y *Espacio-trópico* (imágenes n°2 y n°3); lo que podría poner en duda la cualidad abstrac-

¹⁷ El 19/07/2010, el diario *Clarín* publicó una nota titulada “Joaquín Linares, el pintor que quería ser García Márquez”, a propósito de su muestra retrospectiva póstuma *Crónica de una pasión americana*. Allí se exagera el vínculo que el pintor sentía por la literatura latinoamericana. Macondo, como se sabe, es un lugar ficticio descrito por el escritor colombiano en su novela *Cien años de soledad*.

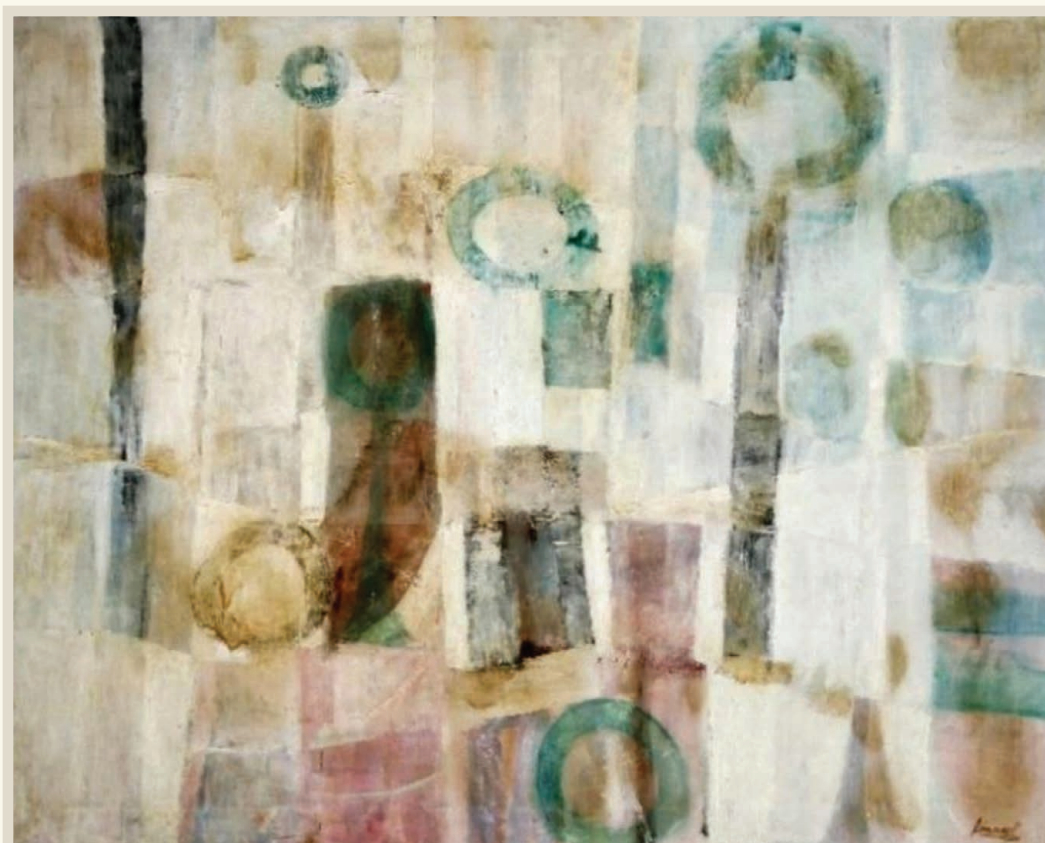


Imagen n° 3. Joaquín Ezequiel Linares, *La montaña mágica*, ca. 1959, óleo sobre tela, 86,5 x 102 cm. Imagen tomada del catálogo de Grupo del Sur.

ta de su periodo abstracto, según la perspectiva que adoptemos. Sobre aquellas obras, el pintor llegó a decir:

La serie más importante que hice de la pintura abstracta fue *La montaña mágica*. Que el título se lo robé a Thomas Mann. Pero no tiene nada que ver con la novela de Thomas Mann. Nada que ver. La montaña mágica era la quinta que tenían mi padre y mi madre ahí en Escobar. Entonces, era como una loma así y yo veía ahí las cosas y charlaba con mi padre.¹⁸

Este fragmento tomado de una entrevista a Linares el mismo año de su muerte, señalaría cómo —aún en su etapa abstracta— el paisaje mantiene una influencia sostenida. El contacto previo con la naturaleza minimizaría el impacto en su obra al llegar a Tucumán o, al menos, nos serviría para no aferrarnos a las yungas y su clima como único factor decisivo en el viraje hacia la neofiguración. En otro momento de la entrevista asegura que el cambio de imagen se produce en tierras tucumanas, pero que lo venía elaborando desde Europa:

¹⁸ Nuri, 2001, 8 min., 30 seg.



Imagen n° 4. Joaquín Ezequiel Linares, *Hojas y pistola*, 1974.
Serie *Jardín de la República*.

Cuando vine a Tucumán yo cambié de pintura. Empezando. Yo venía a Tucumán directamente de París. Pero venía con el problema de la pintura española metido adentro. [Me influyeron] Velázquez, Goya, Diego de Rivera, Murillo (...) Cuando vengo a Tucumán yo empiezo a pensar cuál era mi destino de pintor. Porque lo empecé a pensar en el barco cuando venía.¹⁹

En suma, esta última transcripción de la entrevista aclara el equívoco generalizado sobre la torsión de su pintura al llegar a la provincia y el supuesto de su influjo bajo sujeción de las yungas.

Sin embargo, a poco más de diez años de su llegada, cuando la materia del arte local no está ya centrada en el paisaje sino en el cuerpo promulgado por la neofiguración, Linares regresa al paisaje dando un

¹⁹ *Ibíd.*, 6 min., 44 seg.



Imagen n° 5. Joaquín Ezequiel Linares, *Cañas y lirios*, 1973, acrílico sobre tela, 175 x 175 cm. Serie *Jardín de la República*. Imagen tomada de *Revista Ramona*.

giro en U. Este movimiento regresivo vuelve y se nutre no sólo de su etapa llamada abstracta (que, como señalé, implicaba el paisaje), sino también de una etapa previa en la provincia: aquella que lo recibió.

Así, desde obras como *Hojas con pistola* (imagen n°4), *Hojas y zapatos*, *Flores y fusiles* (imagen n°10) o *Cañas y lirios* (imagen n°5), pertenecientes a la serie *Jardín de la República* (1973-1978) se vuelve a asomar el paisaje atravesado por el cristal del realismo mágico (imágenes n°6 y n°7). El propio Linares decía que su pintura es literaria. Proponía ver en su obra la presencia de escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Alejo Carpentier, entre otros, y encontrar el germen del realismo mágico. Es así que todos los que han escrito sobre el artista, ante la mínima oportunidad, han subrayado el *aceitado* vínculo entre su pintura y el llamado *boom* de la literatura latinoamericana,



Imagen n° 6. Joaquín Ezequiel Linares, sin referencias de título y fecha, acrílico sobre tela, 180 x 177 cm, Serie *Jardín de la República*. Cortesía de Galería El Taller (Sabeh y Forenza).

constituyéndose como un lugar sumamente visitado para ingresar a su producción. Pero, hasta el momento, no se ha tenido en cuenta —o no desde un estudio serio— la abundante literatura de viajes, los discursos protocolares o las crónicas sobre la ciudad, textos que proveen de espesor arqueológico a la expresión “jardín de la república” que el artista toma para titular este importante conjunto de pinturas.

“Jardín de la República”: expresión del imaginario sobre la provincia

En la actualidad, este mote o sobrenombre con el que se alude a la provincia de Tucumán se utiliza en carteles turísticos, sellos y membretes



Imagen n° 7. Joaquín Ezequiel Linares, sin referencias de título y fecha, acrílico sobre tela, 200 x 180 cm, Serie *Jardín de la República*. Cortesía de Galería El Taller (Sabeh y Forenza).

institucionales o bien es usado por coprovincianxs para demostrar un saludo fraternal. Sin embargo, es el historiador y poeta Manuel Lizondo Borda quien, en su libro *Tucumán a través de la historia*, publicado en 1916 como parte de los festejos del Centenario organizados por la provincia, recoge los primeros registros de la expresión “jardín de la república” y los cambios que tuvo a lo largo del tiempo.²⁰ La idea de jardín o paisaje selvático aparece reiterada en diversos textos compilados en el trabajo. Uno de ellos es de Alberdi y cita al capitán inglés Joseph

²⁰ Martínez Zuccardi, 2017, pp. 84-92.

Andrews, quien en 1834 sostiene: “en cuanto a grandeza y sublimidad, la naturaleza de Tucumán no tiene superior en la tierra”, “Tucumán es el jardín del universo”.²¹

Luego de intercalar otras transcripciones, Lizondo Borda convoca las palabras de Sir Woodbine Parish, un viajero inglés que en 1852 escribió:

Aunque cálido, el clima es seco y saludable, y la naturaleza ha sido pródiga para con ella de sus más exquisitos dones, que con justicia merece la provincia de Tucumán su nombradía y apelación de Jardín de las Provincias Unidas.²²

Páginas después, transcribe algunas líneas del *Manual de las Repúblicas del Plata*, editado en Buenos Aires y Londres en el año 1876:

PROVINCIA DE TUCUMÁN

Bien merece el título de jardín de Sud América, por sus ricos y variados productos, su clima suave, sus paisajes encantadores, y los varios otros dones que la naturaleza brinda al punto más favorecido de todo este continente. El país ofrece una magnífica perspectiva de bosques, ríos, plantíos de caña de azúcar, arroz, trigo y tabaco, alternándose con montes de naranjos, aroma y arbustos del más brillante follaje, mientras que los picos de la cordillera dominan todo y dan al cuadro una vista magestuosa y sublime.²³

El compilador también se detiene en un fragmento de Domingo Faustino Sarmiento escrito en 1886 al momento de la inauguración de la Sociedad Sarmiento fundada en Tucumán:

País cubierto de limoneros y naranjales que ostentan un millón de sus doradas manzanas, hacia donde quiera que alcance la vista, asombrada y regocijada, como la de griegos y romanos al tocar las playas de la afortunada Bética que llamaron ‘Jardín de las Hespérides’.

Tucumán está designado por la naturaleza misma a reconstruir el soñado Edén, o las Islas Fortunatas, para el recreo de los sentidos, como la Mansión de Sanidad para los dolientes.²⁴

También escoge un segmento del escritor Paul Groussac, escrito en 1894, en el que el pensador sostiene:

La riqueza ha brotado del suelo hermoso, como el fruto sucede a la flor. Los millones sembrados en la tierra materna producirán ciento por uno;

²¹ Lizondo Borda, 1916, p. 231.

²² *Ibidem*, p. 259.

²³ *Ibid.*, p. 311.

²⁴ *Ibid.*, p. 328.

y el perfumado ‘jardín de la República’ ha venido a ser su campo productor más exuberante. Vuelvo, después de doce años, a saludar conmovido la transformación entrevista; y los niños de entonces, que son los hombres de hoy, simbolizan a mis ojos la esperanza de ayer que se ha vuelto realidad.²⁵

El escritor, al enmarcar entre comillas la frase “jardín de la república”, pareciera sugerir que está retomando una expresión ya consolidada. Estas líneas de Groussac son la última referencia que Lizondo Borda registra respecto al sobrenombre tucumano.²⁶

Otro registro fuera del trabajo de Lizondo Borda es el de Sarmiento quien, en 1845, escribe sobre la provincia:

Es Tucumán un país tropical, en donde la naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas; es el Edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra. Imaginaos los Andes cubiertos de un manto verdinegro de vegetación colosal.²⁷

El naturalista alemán Karl Hermann Burmeister (1807-1882) recorrió la provincia en 1859 y, años después, fue designado director del Museo Público de Buenos Aires. Sus experiencias en la provincia fueron volcadas en su obra *Descripción de Tucumán*, de la cual nos llega el siguiente fragmento:

Las naranjas doradas de las hespérides que asomaban en gran cantidad, justamente cuando yo llegué a Tucumán, de entre el oscuro follaje de los árboles contribuyeron a aumentar la impresión espléndida, verdaderamente maravillosa de estos parajes; ahora comprendía por qué en el país se llama a Tucumán el jardín de la Confederación Argentina: aquí se encuentran flores y frutos artificialmente cultivados en todas partes, en hermosa abundancia, algunas veces está la atmósfera perfumada por la fragancia exquisita de las moles de flores de naranjo, que florecen en septiembre. Eran, lo confieso sin disimulo, los más hermosos días de mi vida.²⁸

Estas palabras de Burmeister son particularmente raras ya que introducen una nueva acepción en relación al mote de la provincia, puesto que el sentido original del término “jardín” alude a una creación artificial y doméstica de un ambiente natural. En las transcripciones aquí incluidas, lxs escritorxs y viajers venían abordando y vinculando el sobrenombre principalmente a bosques y zonas agrestes de la provincia; Burmeister abarca ahora el ámbito urbano.

²⁵ Ibid., pp. 333-334.

²⁶ Martínez Zuccardi, 2017, pp. 84-92.

²⁷ Sarmiento, 1977, pp. 174-175.

²⁸ Brown, Grau y Lomáscolo, 2014, pp. 34-35.

Por último, el viajero inglés Ernest William White que en 1881 editó en Londres *Experiencias de un joven naturalista en la República Argentina*. Allí dedica a la provincia estas palabras:

Tucumán, canción de los poetas, tema de los viajeros, es un vasto jardín; allí está concentrada toda la más agradable, útil y ornamental producción de vegetales de que la República Argentina puede jactarse. Los desiertos quedan atrás, todo florece como en un paraíso, un paraíso casi herméticamente sellado para los extranjeros.²⁹

Como vimos, la expresión que retoma Linares para titular su serie de pinturas muta a lo largo del tiempo. El “jardín de la República” es su última versión o al menos la que nos llega ya consolidada. Aunque se remonta a un momento inicial de constitución del Estado nacional, hoy está asimilada en el uso diario.

Poder y desproporción en Linares

Luego de este repaso por el derrotero de la expresión, se revelan dos concepciones o dos conjuntos de concepciones del paisaje tucumano. Estos enfoques antagónicos de las yungas oscilan entre la celebración y lo siniestro. Unxs erigen un edénico jardín, vital y próspero, donde la vegetación imponente es el síntoma del florecimiento cultural, económico, social y moral que atravesó la provincia; del otro lado, la espesura de las yungas se piensa como una especie de esponja porosa que absorbe los conflictos sociales para luego devolverlos a sus ciudadanxs; imponiéndoles un carácter, empujándolxs a una figuración descarnada o una voluptuosidad política y social. Sin dudas, lxs segundxs aún escuchan las *guerras de guerrillas* y los forcejeos del foquismo que se resguardó en los montes tucumanos durante la última dictadura militar y con el Operativo Independencia.

Es evidente que Linares apela a provocar fricción cuando titula *Jardín de la República* a aquellas pinturas que muestran una vegetación frondosa de la que emergen cañones de fusiles y se entrevé el sometimiento de personas. Se trata de una especie de oxímoron que reúne lo contradictorio, que contiene (o dispara) lo múltiple, una búsqueda de incertidumbre que mantiene dos puntos de apoyo, una incertidumbre que reposa sobre dos certezas que se niegan mutuamente.³⁰ Desde mi perspectiva, propongo desarmar la frase para hacer una distinción. La expresión “jardín de la República” reúne dos elementos claramente re-

²⁹ Ibid., p. 17.

³⁰ Núñez, “Una incertidumbre...”, 2022, p. 1.

conocibles: jardín y república. Elementos a los que se le suman una preposición que denota posesión o pertenencia y sus respectivos artículos nominativos.

Por un lado, hablar de la *república* en Linares es tomar un posicionamiento político. Cuando el viajero inglés Sir Woodbine Parish alude al jardín de las Provincias Unidas reconoce y legitima la declaración de la independencia celebrada por los congresales en la ciudad de San Miguel de Tucumán, a la vez que toma distancia de un orden político: la monarquía española, de la cual dependía la estructura del virreinato. Pasados 150 años, la sociedad ya no sufre la opresión totalitaria de la monarquía tanto como la de las dictaduras militares. El artista al elegir esta expresión que se remonta a los albores de nuestro Estado-nación, genera a su vez una reflexión metadiscursiva sobre su propia producción puesto que anteriormente había reflexionado sobre la etapa colonial del virreinato.³¹

En cuanto al término *jardín*, desde la antigüedad fue concebido como un espacio sagrado en el que se representaba el conjunto de todo lo existente o, mejor, de todo lo que se creía posible de conocer. En él, el mundo estaba escenificado en cuatro partes que se unían o desembocaban en una fuente sagrada. Toda la vegetación del jardín/mundo debía repartirse dentro de este espacio acotado, una especie de microcosmos. El mejor ejemplo de esto en Tucumán es sin duda el parque 9 de Julio. Por ello, según Foucault, “el jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo”.³² Propone un juego de espacialidades en el que se superponen lo macro con lo micro y lo micro con lo macro. Esto resuena en Alberdi cuando se permite decir —como cité anteriormente— que “Tucumán es el jardín del universo”, forzando al máximo esa tensión entre espacialidades asimétricas.

Linares, desde su materia, busca pintar esta desproporción: mete un jardín en una maceta; mete un pelotón (militar o paramilitar) y sus arsenales dentro de un jardín en el interior de una maceta. En el caso del pintor, este juego de espacialidades sufrirá una transfiguración: un traspaso de cantidad a la jerarquía de cualidad, de la extensión a la concentración abundante de sus valores. O sea que la figura de la *república* (o de las Provincias Unidas o del Universo, etc.) pasa de ser una mera superficie geográfica a detentar su poder. De esta manera, Linares manifiesta la desproporción presente en el jardín de la República, en el ejercicio asimétrico del poder. Es, por supuesto, el Estado quien guarda en sí ese poder total latente.

³¹ Sosa, 2019.

³² Foucault, 1984.



Imagen nº 8. Marc Riboud, *Muchacha ofreciendo una flor a los soldados*, 1967, fotografía.



Imagen nº 9. Bernie Boston, *Flower Power*, 1967, fotografía.

Esto es claro en la cita que hace de las icónicas fotos de *Flower Power* (imágenes n°8 y n°9) que circularon a finales de los años sesenta³³ cuando manifestantes pacifistas *hippies* repartían flores, caramelos o juguetes para *combatir* la policía estadounidense, en contra de la guerra en Vietnam. *Flower Power* constituyó una consigna del movimiento y el reclamo antibelicista tuvo eco en gran parte de la juventud politizada e idealista de los años sesenta en Latinoamérica. Ante los destrozos desmedidos de las armas, la espeluznante frialdad de la máquina y los opacos uniformes, los manifestantes colocaron pequeñas margaritas en los cañones de los fusiles.

La consigna de *Flower Power* encierra en sí misma aquella desproporción que veíamos en el sobrenombre “jardín de la república”, aunque anclada al poder. Se intenta reivindicar *el poder de las flores* que, obviamente, no tendría ninguna oportunidad efectiva en una lucha armada. De hecho, implica una total desprotección, una completa asimetría. Consiste en mostrar la indefensión como arma de guerra para destruir un sistema. O, en otras palabras, usar las flores como armas para la revolución. Busca destruir un sistema sociocultural y político belicista; por ello la mejor arma es su opuesto: la difusión del amor, la dádiva. Esta desproporción de poderes y su capacidad bélica, es desplazada y condensada por Linares con la desproporción espacial presente en la expresión “jardín de la república”.

La traslación de imágenes de circulación mediática masiva —operación artística de apropiación y resignificación— coincide con la aproximación de Linares al pop de los años setenta.³⁴ El pintor se hace de fotografías tomadas en otros lugares del planeta y las vuelca a su contexto inmediato: Tucumán. Esto se observa claramente en la obra *Operativo Tucumán* (imagen n°11), descrita por Aiziczon y fotografiada por Franco. Para Celia Aiziczon, “esta obra, según el propio Linares, la tomó de una fotografía de obreros colombianos trabajando que impactó su sensibilidad”.³⁵ Así, Linares, en su serie del *Jardín de la República*, busca invertir la asimetría de las manifestaciones estadounidenses patentada en las fotografías y reportajes. Ya no son pequeñas e impotentes flores que brotan de los fusiles cargados, sino que la vegetación —por más mínima que sea— aspira a llenar el espacio del cuadro y que de ella emerjan las armas. Flores compactas e impenetrables que cargan fusiles (imagen n°10): *el poder de las flores* llevado a su máxima posibilidad.

³³ Hacia fines de la década de 1960 y principio de 1970, se divulgaron varias imágenes con estas características. La más icónica pertenece al fotógrafo estadounidense Bernie Boston, tomada el 21 de octubre de 1967 en una manifestación en Washington; aunque ese mismo día el fotógrafo Marc Riboud tomó otra foto también mediática.

³⁴ Núñez, “Para una genealogía...”, 2022, p. 2.

³⁵ Aiziczon de Franco, 1997, pp. 71-72.



Imagen n° 10. Joaquín Ezequiel Linares, *Flores y fusiles*, 1975, Serie *Jardín de la República*.

Impregnadas por una oscuridad nocturna, las hojas brillan en sus superficies como si desde fuera de la escena algunas modernas luces de neón de diferentes colores les pegara de costado. La espesura se cierra a cualquier objeto, le niega el paso y se eleva como una gruesa barrera ante nuestra mirada. Este *amurallamiento vegetal* recuerda al citado inglés White, quien en 1881 dijo que Tucumán es un “paraíso en que todo florece, un paraíso herméticamente sellado para los extranjeros” (imágenes n°5 a n°7). Como un jardín oculto que sólo permite acceder a quienes se sacan lo ajeno. Pareciera que es por esto que se ha dicho de estas pinturas que son una *emboscada*.³⁶ Como una violencia silente, delicada. Una maquinaria cautelosa de guantes de algodón hecha para violar la propiedad y el espacio de pertenencia.

³⁶ Petrina, 2010.

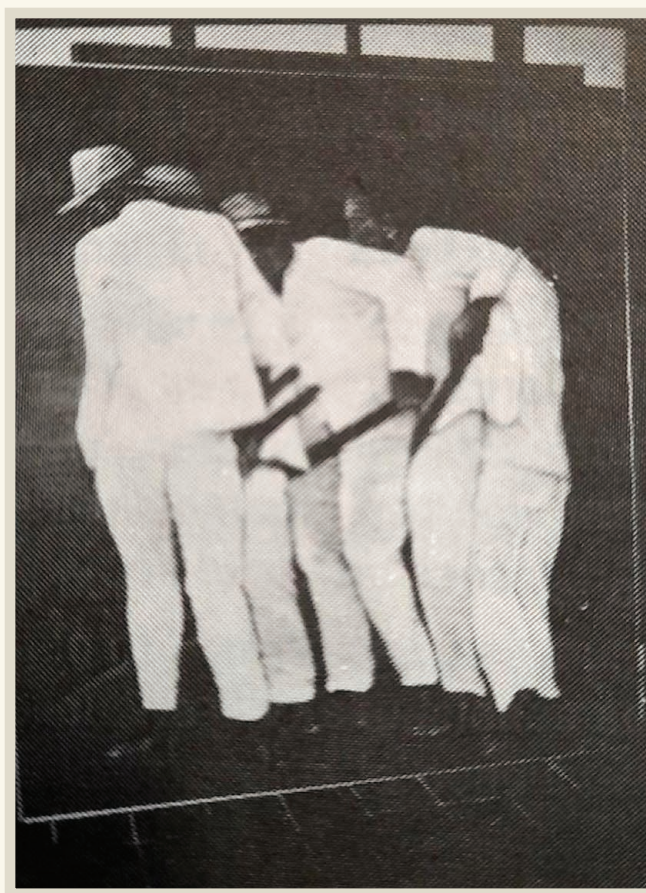


Imagen n° 11. Joaquín Ezequiel Linares, *Operativo Tucumán*, s/f.
Serie *Larga noche de los generales*. Imagen tomada de la *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* N° 8.

Sin dudas, Linares con aquella serie de pinturas busca mostrar la paradoja de una emboscada: una táctica que se basa en no mostrarse de frente y que se consuma al no dejar rastros de existencia. El acto de pintar —en sus antípodas— sería la técnica de llevar algo ante los ojos, de crear algo para darlo a ver. Las huellas de su proceso quedan siempre abiertas y visibles, rastreables, aunque sea parcialmente. Cuando Aiziczon de Franco escribe que “en el azul profundo de los lirios, en el verde maduro de las cañas, un río de fusiles y de muertos corría subterráneo”³⁷ (imagen n°5), da cuenta no solo de que los colores —elemento pictórico por excelencia— ocultan, sino también de que es posible ver, como espectadores, que lo hacen. Por ello, pintar es la técnica de hacer visible.

Linares entonces muestra a la vez que oculta; o muestra lo que oculta,³⁸ muestra su acto de ocultar. Pero, ¿quién se oculta? Emboscada ¿de quién? ¿ante quién? Sería obvio decir: de los militares. Decir que al

³⁷ Aiziczon de Franco, 1997, pp 66-74.

³⁸ Rojas, 2015.

ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) le es propio el monte y que a los militares —impropios de todo— no les puede ser ajeno. Juan B. Terán parece inspirado en el propio Mario Roberto Santucho cuando escribió que la práctica pictórica “encuentra un taller especialmente indicado en la propia naturaleza (montaña, selva, policromía) de esta provincia”.³⁹ Si continuáramos la lógica de lxs historiadorxs del arte que aseguran que las yungas torcieron la pintura de Linares cabría preguntarnos: ¿el ERP surgió porque la *voluptuosidad* del paisaje tucumano influyó en Santucho cuando él abandonó el clima árido de Santiago del Estero?

Los paisajes de la serie del *Jardín de la República* de Linares —fechados a partir de 1973— sugieren la presencia o más bien el asedio de militares a las yungas años antes de la llegada de la dictadura (el punto más álgido de la confrontación armada en las selvas tucumanas); incluso antes de la puesta en marcha del Operativo Independencia. Linares comienza a producir estas obras en sincronía con los primeros movimientos más decisivos del ERP para la conformación de sus bases en los montes, las que tuvieron como antecedentes desde 1968 a las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas). Observa y registra aspectos de su contemporaneidad latentes, aún no explicitados del todo. Muestra lo aún-no-consciente de su tiempo.⁴⁰

En este sentido, Linares plasma una visión trágica sobre su contemporaneidad. Mira el presente retrospectivamente, como algo que pudo ya haber colapsado. Identifica en aquella aparición, todavía incipiente, su destino ya disfuncional. Similar al ángel de la historia descrito por Walter Benjamin,⁴¹ que se adelanta en el tiempo hacia el futuro para darle la espalda y girar su mirada hacia el pasado y presente. Este giro en U (la capacidad de ver el propio tiempo como si fuera una cosa del pasado) es llamado por Groys *metanoia*, propio de la tradición filosófica platónica y cristiana. Escribe que

el arte ve la contemporaneidad desde la perspectiva no solo revolucionaria, sino también posrevolucionaria. Podríamos decir que el arte moderno o contemporáneo ve la modernidad o la contemporaneidad como los revolucionarios franceses vieron el diseño del Antiguo Régimen: obsoleto, reductible a una pura forma, un cadáver.⁴²

La *metanoia* permitiría disolver la línea de tiempo y ver la verdadera naturaleza de las cosas, fuera de todo velo del que provee la contingencia, su destino ulterior y únicamente necesario. En esta línea, Pérez

³⁹ Terán y Paolasso, 1978, p. 50.

⁴⁰ Muñoz, 2020.

⁴¹ Benjamin, 2009, pp. 23.

⁴² Groys, 2016, pp. 62.

señala que, en entrevista con Linares, al compartirle observaciones sobre su propia obra, vio que

habían construido una realidad con personajes muertos. Porque todos los personajes que deambulan en “el Virreinato” están muertos y exhiben, como rasgo característico, entre sus barrocas estilizaciones, las cuencas vacías de aquello que ya no es y que, sin embargo, parece aún estar vigente en muchos aspectos de la realidad cotidiana de los argentinos.⁴³

Así, en el *Jardín de la República*, Linares propone observar el período histórico en el que vive desde la perspectiva de su desenlace. Lanza una especie de premonición perniciosa. Formula un futuro: el desenlace del mundo —del universo todo— o el destino de un paisaje, a la vez que actúa en él y en su presente tomando una postura política. Tira de los hilos de su presente para develar lo que parece quieto y mostrar su estructura irregular, desmedida y asimétrica.

A modo de conclusión

El trabajo planteó el abordaje de la problemática del paisaje en la obra de Joaquín Ezequiel Linares desde perspectivas diferenciadas en cada apartado. Como así también una pequeña digresión sobre el origen del sobrenombre “jardín de la república” con el que se conoce a la provincia de Tucumán y que dio como título al conjunto de obras de Linares.

He intentado, mediante el acopio, contraste y revisión crítica de material documental, desmitificar algunas nociones sedimentadas en torno a la figura del artista. No para atentar contra su trabajo, su obra y su memoria, sino, por el contrario, para redimirlo. Considero que aquellas ideas que han ido rodeando a Linares y que no siempre coinciden con los hechos por ser magnificadas, alteradas o producto de *malas* memorias, han erigido un mito.

En efecto, la condición de mito de Linares lo enaltece, pero igualmente lo aísla. Lo provee de un velo divino que lo sustrae de la masa informe del curso histórico, lo vuelve imparcial, impoluto, ahistórico ya que tal exaltación demanda una mirada descontextualizada. Por ello, he intentado una escritura situada, que toma como punto de partida a una persona —sus huellas documentales, rastros y ecos dispersos— más que a un relato generalizado y cristalizado como verdad.

Este estudio es un intento por desmontar aquella verdad para devolver a Linares su fragilidad, su ser de carne y hueso y devolverle su espesor político y densidad histórica.

⁴³ Pérez, 1975, s/p.

Referencias bibliográficas

- Aiziczon de Franco, Celia, “Ezequiel Linares, un emergente artístico de la década del 60 en Tucumán-Argentina. Serie: La larga noche de los generales”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*. n° 8, Tucumán, FAUNT, 1997. (pp 66-74).
- , “Homenaje a Ezequiel Linares. Maestro en la pintura y en la docencia”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 12-13, 2001-2002, Tucumán, FAUNT, 2003.
- Brown, Alejandro, Grau, Alfredo y Lomáscolo, Teresita, *Áreas protegidas de Tucumán*. Tucumán, Ediciones del Subtrópico, 2014.
- AAVV., *Ezequiel Linares. Comentarios críticos 1959-1990*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo, Centro Cultural Dr. Alberto Rougés, 1990.
- Baliari, Eduardo, “Comentario sobre Luis Lusnich”, Buenos Aires, *Clarín*, 15 de noviembre de 1971.
- Beltrame, Carlota, “La mano, la cabeza. Gloria y decadencia de un paradigma académico”, en: *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF- CAIA, 2012.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Rosario, Prohistoria, 2009.
- Cossio, Ana María, *El desvelo*, Buenos Aires, Ed. Último Reino, 2000.
- Figueroa, Jorge, “Joaquín Ezequiel Linares, el maestro del arte que murió dos veces”, Tucumán, *La Gaceta*, 17 de abril 2021.
- , “La neofiguración se creó hace medio siglo”, Tucumán, *La Gaceta*, 8 de febrero 2021.
- Foucault, Michael, “Los espacios otros”, *Bloghemia*, 1984. Extraído el 30 de junio de 2022 desde: <https://www.bloghemia.com/2019/06/de-los-espacios-otros-por-michel.html>
- Groys, Boris, “Sobre el activismo en el arte”, en: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016. (pp. 55-74).
- Linares, Joaquín Ezequiel [et al.], *Grupo del Sur*, catálogo de la exposición de los artistas integrantes del Grupo del Sur: Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, Rene Morón, Leo Vinci, Buenos Aires, Galería Peuser-Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1959.
- Lizondo Borda, Manuel (comp), *Tucumán a través de la historia. El Tucumán de los poetas*, Tucumán, Comisión provincial del 1er Centenario de la Independencia Argentina, 1916.
- Martínez Zuccardi, Soledad, “Reunir ‘todo cuanto anda escrito’ sobre la provincia: Tucumán a través de la historia”, en: Vignoli, Marcela (coord.), *La cultura en Tucumán: artistas, instituciones y prácticas*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017. (pp 84-92).
- Muñoz, José Esteban, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.
- Nietzsche, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Buenos Aires, Gradifco, 2017.
- Núñez, Gaspar, “Una incertidumbre que reposa sobre dos certezas”, *Revista Las Gárgolas*, publicado el 1/7/2022. Extraído el 6 de noviembre de 2022 desde <https://revistalasangolas.wordpress.com/2022/07/01/una-incertidumbre-que-reposa-sobre-dos-certezas-%ef%bf%bcque-se-niegan-mutuamente/>

- , “Para una genealogía de la procedencia pop en la escena local” en: *V Jornadas en Investigación en Artes*, Tucumán, Facultad de Artes de la UNT, 2022.
- Nuri, María Blanca, “Entrevista a Ezequiel Linares, enero de 2001”, en: *Los juegos de la cultura*. Extraído el 30 de junio de 2022 desde: <https://www.youtube.com/watch?v=3wBYUnAyHM8&t=488s>
- Pérez, Ramón Alberto. “Conversaciones con Ezequiel Linares”, 1975. Recorte de revista sin especificaciones de origen, tomado del archivo Pérez-CC Rougés. s/p.
- , Sin título, en el catálogo de la muestra *Luis Lobo de la Vega, retrospectiva*. Tucumán: Museo Provincial de Bellas Artes, 1975.
- , *Timoteo Navarro '85*. Tucumán: Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro, 1985.
- Petrina, Alberto, *Joaquín Ezequiel Linares (1927- 2001). Crónica de una pasión americana*, Buenos Aires, Museo de las Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2009.
- Rojas, Luis María, “Arsenal por Atilio Orellana”, *Arte de Tucumán*, 2015. Extraído el 2 de octubre de 2022 desde <https://artetucuman.wordpress.com/2015/05/20/arsenal-por-atilio-orellana/>
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Sosa, Rocío, “La herida virreinal en la obra de Ezequiel Linares (1960-1990)”, en: *IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2019.
- Terán, Celia y Paolasso, Carlos, “Las artes plásticas en Tucumán 1915-1930”, en la colección *Aportes para la historia de Tucumán*, Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 1978.
- Terán, Celia, *El retrato en Tucumán antes del siglo XX*, Tucumán, EDUNT, 2008.
- Ternavasio, Aldo, “Una introducción al paisaje tucumano”, en: *Pertenencia*, catálogo de muestra curada por Jorge Gutiérrez, Andrés Labaké y Aldo Ternavasio, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- Verón, Eliseo, “Fundaciones y textos de fundación”, en: *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1993 (pp. 27-35).
- Wyngaard, Alejandra, “El espacio cultural de Tucumán en los años sesenta. El caso de Ezequiel Linares”, *Revista Lindes*, n° 9, Buenos Aires. Extraído el 2 de octubre de 2022 desde https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero9/nro9_art_WYNGAARD.pdf