

## ÍCARO, LOS DOMINIOS DEL AIRE

JORGE M. BEDOYA - ANA M. SCHMIDT

La mítica figura de Ícaro ha inspirado, a través del tiempo, a creadores de diferentes latitudes. Distintos artistas argentinos la han tomado como punto de partida para sus obras pero, en este escrito, se analizarán los trabajos de tres escultores que la han vinculado al homenaje rendido a dos pioneros de la aviación.

En el ámbito cultural griego, Ícaro se inserta en el relato que tiene como protagonista a su padre Dédalo. Éste, cuyo nombre indica a quien trabaja con arte, debe huir o, según otras versiones, es desterrado de Atenas por el Areópago porque ha matado, temeroso de ser superado por él, a su sobrino Talos, cuya alma, en el momento de morir, voló en forma de perdiz. Este asesinato produjo el suicidio de la madre del joven, convertida como lo indican algunos relatos, en la misma ave. El homicida en su fuga se refugió primero en un demos del Ática y luego en Creta, cuyo rey se sintió muy feliz al recibir a tan importante artífice.

Su presencia en la isla se enlaza con la historia de Minos, llegado al trono después de luchar con sus hermanos poseedores de similares derechos, y de su mujer Pasífae. El rey había solicitado a Poseidón una señal que convalidara su poder y el dios hizo surgir de las aguas a un toro blanco para ser sacrificado pero Minos, admirado por la hermosura y el vigor del animal, se resistió al mandato divino. Ante este incumplimiento, el animal se convirtió, por acción del dios o de Afrodita, en el objeto del amor de su mujer. Dédalo, creador de muñecos animados para diversión de la reina y de su hija Ariadna, recibió el pedido para construir una vaca, es decir un simulacro que le permitiera a Pasífae atraer al toro y satisfacer sus deseos. El resultado de esta unión antinatural fue el Minotauro y la posterior construcción del Laberinto para ocultarlo. Cuando el rey se enteró de la participación de Dédalo en la aventura

de Pasífae lo encerró junto con su hijo, nacido de una esclava cretense llamada Naucrates o acompañante desde Atenas según otras explicaciones, en su laberíntica creación.

La reina los liberó de su prisión pero la isla constituía una cárcel difícil de superar puesto que Minos controlaba, férreamente, los puertos y, además, había ofrecido una importante recompensa para quien los delatara. El ingenio y la astucia de Dédalo le sugirieron una solución no pensada por el monarca: el aire. Este, para los griegos, constituía el dominio de los dioses olímpicos y de las aves mientras que el hombre tenía como ámbito la tierra y no podía tampoco acceder a los mundos subterráneos. Sólo el auxilio divino permitía el ingreso a estos reinos prohibidos. Para lograr su objetivo, Dédalo construyó, con plumas de diversas longitudes, hilos de lino y cera, alas, inspiradas en las que llevan las águilas, para él y su hijo<sup>1</sup>. Después de enseñarle a ícaro su uso, le pidió que no volara demasiado bajo porque el mar las humedecería o excesivamente alto para que el sol no derritiera la cera que unía las plumas de los extremos<sup>2</sup>. Mientras se alejaban volando, algunos pastores, agricultores y pescadores que los observaron los creyeron dioses ya que no podían pensar en que el hombre hubiera invadido el dominio del aire<sup>3</sup>. En un momento del viaje, ícaro, olvidándose de los consejos paternos, se lanza, embriagado por su libertad, a conquistar las alturas tratando de llegar al sol. El calor solar al derretir la cera provoca la caída y la muerte de quien pretendió llegar a las moradas superiores. El padre enterró al muerto en una isla, llamada desde entonces Icaria, mientras una perdiz, el alma de la hermana de Dédalo, se regocijaba y se sentía vengada.

Existen otras vertientes de la leyenda que indican que la huida se realizó por barco y que Dédalo inventó velas que le permitieron a su nave avanzar más ligero que aquellas que lo perseguían. La muerte de ícaro se produce en estos casos por descuidos en sus actitudes.

Luego de esta muerte las aventuras de Dédalo continuaron. Ellas aparecen vinculadas a la obstinada persecución de

<sup>1</sup> Ovide, *L'art d'aimer*, Paris, 1929, II, pp. 45-48.

<sup>2</sup> *Ibidem*, II, pp. 60-65

<sup>3</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, 1928, VIII, pp. 182-235.

Minos, quien morirá por obra del inventor, y al desarrollo de su ingenio. Las vicisitudes de Dédalo y su hijo deben ser entendidas, según señalan ciertos estudiosos, en el contexto del mito de Dédalo y Talos, vinculado a movimientos de poblaciones y a los cambios que ellos produjeron en las formas de organización social, sin olvidar la importancia de los cultos lunar y solar y su relación con los ciclos de la naturaleza y del manejo de los metales. Los nombres de los participantes, sus oficios y la geografía recorrida señalarían estas circunstancias <sup>4</sup>.

Icaro, quien para una interpretación tradicional constituye el ejemplo, al igual que Faetón, del hijo desobediente y presuntuoso, se ha convertido, con el paso del tiempo, en el representante del aventurero osado, que trata de subir cada vez más alto venciendo todas las dificultades. Esta idea es la que ha llevado a relacionarlo con los aviadores no distinguiéndose, quizás, su papel de actor distinto al de inventor, que el mito griego expresa en Dédalo <sup>5</sup>.

Los escultores Hernán Cullén Ayerza y Pablo Curatella Manes han creado, el primero, la tumba de Jorge Newbery, ubicada en el Cementerio de La Chacarita, y, el segundo, una escultura, proyecto para un monumento nunca realizado <sup>6</sup>, dedicado al aviador argentino. Jorge Newbery (1875-1914) se convirtió en un héroe, admirado por todos los sectores sociales, porque en él se amalgamaban sus pasiones deportivas con su "savoir faire" y su situación social. Su muerte, ocurrida al intentar un raid aéreo sobre la Cordillera de los Andes, cubrió con una sombría aureola romántica la admiración que habían despertado sus hazañas aeronáuticas <sup>7</sup>. Otro hombre respetado por su actividad como piloto fue el aviador francés Jean

<sup>4</sup> Véase R. Graves, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, 1993. El autor reúne y analiza las diferentes versiones del mito.

<sup>5</sup> Véase J. Lacarrière, *L'envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*, Paris, 1993. El autor se detiene en los aspectos técnicos de las invenciones de Dédalo. Además propone diferentes claves para la interpretación de este mito (*naturaliste, onirique, symbolique, psychoanaliste, ritualiste, alchimique, utopique, lexicale*).

<sup>6</sup> J. López Anaya, *Curatella Manes*. Buenos Aires, 1981, p. 5.

<sup>7</sup> Véase E. M. Mayochi, *Belgrano. Del pueblo al barrio*, Buenos Aires, 1992.

Mermoz (1901-1936), al cual, en la Avenida Costanera de Buenos Aires frente al río y de espaldas al aeroparque de la ciudad, se le erigió un monumento diseñado por Alberto Lagos.

Hernán Cullén Ayerza (1878-1936) obtuvo su título de abogado en la Universidad de Buenos Aires con su tesis "Socialismo Católico", un estudio sobre la encíclica *Rerum novarum* de León XIII. Incorporado a la carrera diplomática realizó estudios con el escultor italiano Ernesto Biondi. Su posterior actividad como artista y participante en empresas culturales fue amplia y reconocida por sus contemporáneos <sup>8</sup>.

La tumba de Newbery presenta forma poligonal y se alza en el encuentro de tres calles <sup>9</sup>. En ella se ubican, diagonalmente, los siguientes elementos escultóricos: Ícaro, unas rocas y cinco cóndores. El personaje mitológico ha sido representado desnudo con sus brazos transformados en alas. Su cuerpo muestra la desarticulación propia del impacto contra la tierra sobre la cual yace. Las alas, una quebrada y la otra todavía erguida, son su lecho y, por su concavidad, producen la impresión de un sudario próximo a envolverlo. El infortunado joven se encuentra al pie de unas rocas, expresión de la cordillera mendocina donde ocurrió la catástrofe, en cuyas cimas se apoyan ejemplares del ave representativa del país, el cóndor, que reemplaza al águila mítica y otorga carácter local. Este pájaro, asociado simbólicamente a José de San Martín, jefe del ejército que cruzó los Andes y libertó a tres países, fue utilizado, acompañando al dios Marte, por Gustav Eberlein al ampliar, en 1910, el monumento ecuestre del Libertador

<sup>8</sup> Véase Omega, *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, 1968; J. L. Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1940; A. M. Schmidt, *La vida y la obra de Hernán Cullén Ayerza y Víctor Garino* (Seminario de Arte Argentino —Facultad de Filosofía y Letras— Universidad de Buenos Aires, 1971), inédito; M. del C. Magaz - M. B. Arévalo. *El monumento a Jorge Newbery en el Cementerio de La Chacarita*, Buenos Aires, 1992, inédito. Los autores agradecen a estas dos investigadoras haberles permitido consultar su trabajo.

<sup>9</sup> Por Ordenanza municipal n° 5414 (28-12-1933) se destinó el lote designado con la letra L (Expte. 101.107, C. 1933), manzana 9, del tablón 16, sec. 1° del Cementerio del Oeste con una superficie de 23,45 m<sup>2</sup>, para el mausoleo. La obra de piedra con figuras de bronce tiene una altura de 4,50 m; un ancho de 5,70 m; y 2,80 m de profundidad (M. del C. Magaz - M. B. Arévalo, *op. cit.*).

creado por Louis Daumas. En la escultura dedicada a Mariano Moreno, realizada por Miguel Balay, también se lo emplea para expresar que el pensamiento del tribuno se elevó más alto que el vuelo de estas aves, lo cual indicaba una hazaña intelectual sin precedentes<sup>10</sup>. En todos estos casos, el uso emblemático del cóndor se asocia a las ideas de libertad que convierten las acciones de determinados hombres, elevados a la categoría de héroes, en paradigmáticas.

En la obra de Cullén Ayerza, los abatidos cóndores se ubican en diferentes alturas y de ellos, cuatro se muestran inclinados sobre el cadáver mientras el restante aparece girado hacia la zona posterior de la composición. La agobiada cabeza del último es muy visible porque se encuentra en el lugar donde las rocas son más bajas e, incluso, una anfractuosidad en las mismas lleva la vista del espectador desde el rostro de ícaro hacia ella. Por otra parte, la ubicación del ave sirve de charnela para indicar la continuidad del monumento ya que, en su parte trasera, se encuentra la puerta que conduce a la cripta. Los cóndores, las alas del protagonista y las rocas han sido tratados de una manera más realista que el hombre, en el cual campea una cierta idealización. Algunos de sus bordes así como determinados aspectos de la anatomía humana han sido resaltados para que la luz solar los destaque e introduzca elementos, que señalan las direcciones más importantes de la composición. De esta manera, todos los elementos plásticos cuentan la historia de un héroe local cuya significación adquiere alcances más amplios a través del empleo de una significación universal.

La compleja formación artística de Pablo Curatella Manes (1891-1962) se inició estudiando con Arturo Dresco y Lucio Correa Morales en Buenos Aires para continuar, durante su primera estadía europea (1911-14), en Florencia, donde analizó la escultura renacentista y las propuestas del futurismo peninsular. Un recorrido por Europa, estudiando obras y artistas, interrumpido por la declaración de guerra, debe sumarse a estas experiencias. Regresó a París, durante 1917, interesado en las creaciones del posimpresionismo y por el estudio del

<sup>10</sup> Véase C. Vigil, *Monumentos y lugares históricos de la Argentina*, Buenos Aires, 1968; J. M. Bedoya, "Tres esculturas de artistas españoles en el Buenos Aires del Centenario", en *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1989, n° 13, pp. 33-54.

dibujo, la pintura y la escultura que, en la Academia Ranson, enseñaban Maurice Denis y Paul Serusier, entusiastas admiradores de Gauguin y Aristide Maillol. Entre 1918 y 1920 permaneció en Buenos Aires para luego volver a la capital francesa, donde concurrió al taller de Antoine Bourdelle, se relacionó con André Lhote y se vinculó con las experiencias cubistas. La relación con estas últimas lo confirmó en ciertas búsquedas iniciadas trabajando aisladamente<sup>11</sup>. Comenzó entonces un largo derrotero plástico, signado siempre por experiencias personales, que lo condujo desde la figuración con tendencias geométricas a la abstracción. En 1924, un contemporáneo decía que las realizaciones de Curatella se inspiraban "en la verdadera tradición clásica, en el espíritu del clasicismo y no en su letra caduca" y que estas búsquedas lo conducían a superar las formas fugaces y blandas de la naturaleza para alcanzar "una casi abstracción de formas puras"<sup>12</sup>.

La realización de *La ninfa recostada* (1923), *La caída de Icaro* (1923) y *Las tres Gracias* (1929) hace coincidir búsquedas formales y temáticas clásicas. Estas obras, a pesar de su cercanía temporal, se insertan en diferentes momentos de su recorrido escultórico. La primera, vinculada a *El guitarrista* y *El acordeonista*, ofrece, sin embargo, elementos que la apartan de la más cercana experimentación cubista; la segunda plantea el problema de una abstracción dinámica; y en la última se expresa la figura femenina por formas cóncavas con fuertes texturas direccionales. Luego del período manifestado por *Las tres Gracias*, Curatella Manes continuó sus búsquedas y ellas lo condujeron a la creación de la no figurativa *Estructura madre* (1941-45).

*La caída de Icaro*<sup>13</sup> fue concebida en el mismo año que *Los Acróbatas* y, si bien, entre ambas pueden existir ciertas

<sup>11</sup> Véase J. López Anaya, *op. cit.*; Omega, *op. cit.*; J. L. Pagano, *op. cit.*; J. Romero Brest, *Curatella Manes*, Buenos Aires, 1967; O. Svanascini, *Curatella Manes*, Buenos Aires, 1963.

<sup>12</sup> A. Prebisch, "Pablo Curatella Manes", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año I, nº 12, oct.-nov. 1924.

<sup>13</sup> *La caída de Icaro* está catalogada, en el Museo Nacional de Bellas Artes donde se encuentra como *Icaro*, yeso, h. 0,78 m, donación del autor, 1965. Esta institución y el Museo del Banco de la Nación Argentina poseen copias, de no excelente calidad, tiradas en bronce de este yeso.

afinidades en el planteo, consistente en ubicar cuerpos humanos moviéndose alrededor de un eje vertical, el resultado final es absolutamente diferente. Así, los imbricados volúmenes, determinados por superficies curvas de los gimnastas, han sido reemplazados por cintas aplanadas, que ostentan variedad de texturas y que se constituyen en configuradoras del espacio. Por otra parte, la visión frontal, predominante en las obras anteriores y contemporáneas, ha dejado lugar a una multiplicidad de puntos de vista acorde, quizá, con la posible ubicación de esta creación en un espacio abierto.

El homenaje a Newbery se estructura a partir de ciertas líneas principales que envuelven al imaginario eje vertical. En la zona superior, muy sintéticamente indicado, se esboza un cuerpo humano que cae con los brazos abiertos. Una plana cinta curva, que avanza desde el fondo, lo envuelve a la altura de los hombros y continúa su desplazamiento hasta encontrarse con otra que, zigzagueando, se desplaza desde el primer plano, donde se ubica su superficie más angosta, hacia zonas posteriores en las cuales alcanza su máximo grosor. Una de sus curvas se apoya en otra línea, límite de un óvalo aplastado dividido en dos partes por un elemento que, acercándose a la vertical, se ubica sobre un montículo ligeramente cónico. expresión, tal vez, del plano terrestre opuesto a la libertad del vuelo y, a su vez, tumba para el osado viajero. Desde la visión frontal existe un predominio de las cintas cuyos bordes, al ser destacados por la luz, acentúan la presencia de los elementos dinámicos que se hunden en el espacio que envuelve y penetra en la escultura. Si se rodea la obra, surgen fluidas oquedades, las cuales, en ciertos casos, tienen como límite las mencionadas cintas y, en otros, se las señala virtualmente por sus prolongaciones ideales. Las texturas de las superficies vuelven, al ser resaltadas por la luz, más ambiguas estas relaciones y el observador puede percibir su variedad y advertir que la dinámica forma sustentante, oblicua respecto al plano de apoyo, mantiene su condición de elemento soporte. Así, la caída del hombre, que pretendió ser pájaro, se expresa en esta escultura por medio de una fascinante propuesta que, despojada de alusiones veristas, señala el tenaz combate entre libertad espiritual y servidumbre terrestre.

Alberto Lagos (1885-1960) nació en la ciudad de La Plata

en momentos en que su padre, de profesión ingeniero, cumplía tareas vinculadas al proyecto fundacional de Dardo Rocha. El futuro artista inició sus estudios superiores en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en la cual su profesor de modelado, Torcuato Taso, lo orientó hacia la escultura. Alejado de las aulas se vinculó, en el estudio del arquitecto Alejandro Bustillo, con distintos artistas. En 1913, el gobierno de la provincia de Buenos Aires le otorgó una beca de estudios para Europa, en donde permaneció, hasta 1913, estudiando dibujo y modelado con Víctor Segoffin. La presentación en diferentes salones y las exposiciones en galerías se suceden y se alternan con otros viajes al Viejo Continente (1914, 1924, 1930), en alguno de los cuales trabaja junto al pintor Sorolla <sup>14</sup>.

Entre la obra de Lagos se encuentran diferentes monumentos como los dedicados a *Ramón Falcón* (1918), a *Antonio F. Piñero* (1929), a *José E. Uriburu* (1949) y a *Jean Mermoz* <sup>15</sup>.

La escultura dedicada al aviador francés muestra la figura de Ícaro con vida, en pleno vuelo, ubicada sobre un alto pedestal. El joven aparece modelado con vigor y representado con sus brazos abiertos, en amplio ademán; una de sus piernas extendida y la otra flexionada. Las grandes alas desplegadas construyen una forma triangular contra la cual se destacan el tórax, la cabeza y las extremidades superiores. El personaje es la manifestación del hombre-pájaro triunfante en el momento en que, gozosamente, se remonta hacia el sol. El artista, para conmemorar la muerte, ha elegido el fugaz instante del triunfo humano, es decir, la embriaguez de la vida. Un paño, que envuelve parte de las zonas inferiores de la figura, cae, por detrás de ella, y la conecta a un sector de formas

<sup>14</sup> Véase R. Brughetti, *Historia del arte en Argentina*, México, 1965; C. Giménez, *Lagos*, Buenos Aires, 1981; M. del C. Magaz - M. B. Arévalo, *El escultor Alberto Lagos en el Barrio de La Recoleta*, Buenos Aires, 1991; M. Mujica Láinez, *Lagos*, Buenos Aires, 1963; Omega, *op. cit.*; J. L. Pagano, *op. cit.*; M. Zago, *Esculturas de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1881.

<sup>15</sup> *Monumento a Jean Mermoz*, mármol con figura de bronce, h. 10 m. Para su inauguración véase *La Nación*. Buenos Aires, 2-5-1958, p. 14; 3-5-1958, p. 4; 7-5-1958, p. 13.

triangulares que, actuando como sostén, asciende hacia la faja de tela. La fluidez de estos elementos, sintética expresión de las aguas atlánticas en las cuales se precipitaron Mermoz y sus acompañantes, contrasta con los bordes netos de la figura y contribuye a resaltar la diagonal integrada por la pierna en tensión, el brazo opuesto y el ala, expresión de la alegría del ascenso.

