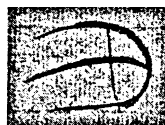


Álvaro Medina*

Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano



El 3 de julio de 1962 se dio a conocer el fallo del jurado calificador del Salón Nacional, otorgándole el primer premio de pintura a *La violencia* de

Alejandro Obregón, expresión altamente significativa del arte que se produjo en el país en el siglo XX. En los cuatro decenios transcurridos desde entonces, el cuadro ha sido reproducido y exhibido tantas veces que se ha vuelto uno de los íconos más representativos de lo que hoy por hoy es Colombia.

Obregón recibió el premio en el mismo mes en que Monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna publicaron con el sello de Ediciones Tercer Mundo el libro *La violencia en Colombia: Estudio de un proceso social*, el primero de tipo académico dedicado al asunto. Un par de meses antes, Gabriel García Márquez había recibido el premio Esso de novela por *La mala hora*, dedicada también a la violencia. Al mes siguiente, en agosto, Ediciones Mito lanzó *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, novela que narra algunas de las incidencias de la matanza de Ciénaga, acaecida el 8 de diciembre de 1928, durante la huelga de trabajadores de la zona bananera de Santa Marta. Los hechos ligados a la belicosidad política y social de que trataban estas obras –todas de rango mayor– indujeron a más estudiosos, escritores y artistas a seguir trajinando el tema, sin duda el que domina el panorama cultural de la Colombia actual, iniciado ya el nuevo siglo.

* Narrador e historiador, curador y crítico de arte. Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, recibió en 1994 un premio nacional de historia otorgado por Colcultura al libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Ha publicado, entre otros, *Procesos del arte en Colombia* y *El arte del Caribe colombiano*.
e-mail: almedina@cable.net.co

A raíz del premio que recibió Obregón, en entrevista publicada en *El Tiempo*, un periodista le preguntó al artista si su pintura se titulaba *Violencia*, como ya se la denominaba, nombre que figura en numerosos libros y catálogos aparecidos posteriormente, o *La violencia*. La respuesta del artista señaló como correcta “la segunda manera”¹. Esta aclaración, que puede parecer superficial o al menos secundaria, en verdad no lo es. La primera designación, que yo mismo he utilizado erróneamente en varias ocasiones, señala un acontecimiento indeterminado y por lo tanto genérico, mientras que la segunda se refiere a uno determinado y en consecuencia real, históricamente acontecido. Lo planteo ahora para recordar que la más famosa de las pinturas de Alejandro Obregón –hoy en la colección permanente del Banco de la República– no estuvo motivada por hechos de violencia en un tiempo y en un espacio indefinidos, sino en un tiempo y en un espacio concretos, identificables, con dolores sufridos. Es el tiempo que abarca el período de fines de los años cuarenta y toda la década de los cincuenta en el territorio de un país llamado Colombia, cuando la intolerancia política del partido conservador en el poder se ensañó contra el partido liberal en la oposición y se desencadenó un enfrentamiento que sembró la muerte en centenares de pueblos y veredas.

¿Qué pintó Obregón? ¿Cómo forjó la imagen? ¿Qué ideas acarició previamente? Para poder responder con propiedad, bueno es describir antes lo esencial de *La violencia*, cometido que se puede cumplir a partir de notas que, por haber sido publicadas cuando la obra recibió el premio, definen la percepción de la época. F. Gil Tovar, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, explicó en breves líneas: “Una mujer en trance de ser madre yace desnuda y muerta en medio de una soledad sin referencias”². Marta Traba habló de “funeral extraordinario de grises y negros que envuelven la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte”³. Walter Engel emitió un juicio moral al expresar que el “tema de una mujer embarazada, muerta, sin brazos, tendida en el suelo, totalmente desnuda, es horrible”. Agregó: “Sentimos, una vez más, la voz humana, de protesta e indignación de un artista testigo”⁴.

Las tres citas anteriores contienen elementos de juicio que vale la pena retomar y analizar para intentar conocer, a través de ellas, el grado de aceptación que llegó a gozar la obra. Engel vio en Obregón al “artista testigo” que mostraba un hecho “horrible” y por lo tanto reprochable. Su opinión expresaba el estremecimiento del crítico, producto de un sentir humano y una ética personales que de hecho, y con razón, trasladaba al artista. Si interpretamos bien sus palabras, la actitud de Obregón era de denuncia. Tenía razón de manifestarlo así, ya que Engel fue un miem-

bro destacado del grupo de intelectuales europeos que llegaron a Colombia huyendo de las exacciones y atropellos de Hitler y entendía el papel del artista como crítico social.

Marta Traba se fijó, en cambio, en el dolor del pintor frente a las matanzas del inmediato pasado. Su mirada captó la atmósfera que envuelve a la figura central de *La violencia* y por eso se refirió al “funeral extraordinario de grises y negros”, funeral que el adjetivo empleado sitúa en el terreno de lo excepcional o fuera de lo común, implicando con esa sola palabra que la obra estaba a la altura del enorme trauma social que experimentaba Colombia. La gravedad del trauma quedó implícita en la alusión al horizonte en el que yace la víctima, detalle que como veremos más adelante revela la sagacidad compositiva de Obregón. Que Marta Traba haya sabido señalar la relación muerte/horizonte es, por otra parte, signo de una mirada escrupulosa y atenta que supo desentrañar la significación del cuadro.

De F. Gil Tovar quiero resaltar eso de la “soledad sin referencias”, que alude por un lado a la deliberada carencia de indicadores espaciales concretos y, por el otro, a la atmósfera de anonimato y desamparo de la figura obregoniana. ¿Quién es ella? ¿Por qué la mataron? No lo sabemos, pero esta falta de referencias nos coloca en el terreno de las muchas que sí conocemos gracias a la historia. No en vano, el de Obregón es un cuadro rigurosamente histórico, que tiene entre sus méritos el de no ilustrar un encumbrado y solemne episodio de la historia oficial.

LA CRUENTA MARCHA ATRÁS

A propósito de la violencia bipartidista colombiana, el sociólogo Germán Guzmán Campos escribió en 1962 las líneas que cito a continuación:

Mirando panorámicamente el problema, parece que dentro de su complicada etiología fueron causas predominantes, por una parte, la obstaculización de procesos naturales y las frustraciones de estructuras; y por otra parte un obcecado fanatismo. Porque ¿cuál fue la suprema razón de la contienda? ¿Una ideología nueva, transformante? ¿Una programática social? ¿Una transformación colectiva? ¿Una superación vital? ¿Un cambio socio-estructural? ¿Una innovación cultural? ¿Por qué luchó el campesino? Todo fue una cruenta marcha atrás⁵.

Los años transcurridos desde entonces refrendan la desoladora pero acertada opinión de Guzmán Campos.

Pues bien, la respuesta de Obregón a un conflicto gratuito y sin sentido fue meditada y madurada, ya que *La violencia* estuvo precedida por una serie de doce bocetos sobre mazonite realizados posiblemente en mayo de 1962, en los que el pintor ensayó diversas composiciones. Exhibida en la galería El Callejón de Bogotá, en exposición abierta dos semanas

¹ Javier Auqué Lara, “No soporto los cuadros... Me fatigan: Obregón”, *El Tiempo*, Bogotá, 24 de julio de 1962, pág. 17.

² F. Gil Tovar, “Imágenes de violencia”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 19 de agosto de 1962, pág. 8.

³ Marta Traba, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá / Planeta, 1984, pág. 90.

⁴ Walter Engel, “Artes plásticas: Primera Semana Cultural de Bogotá”, *El Espectador, Edición Dominical*, Bogotá, 15 de julio de 1962, pág. 6F.

⁵ Monseñor Guzmán Campos, “Un análisis trascendental: La violencia en Colombia”, *El Espectador, Edición Dominical*, Bogotá, 15 de julio de 1962, pág. 1F.

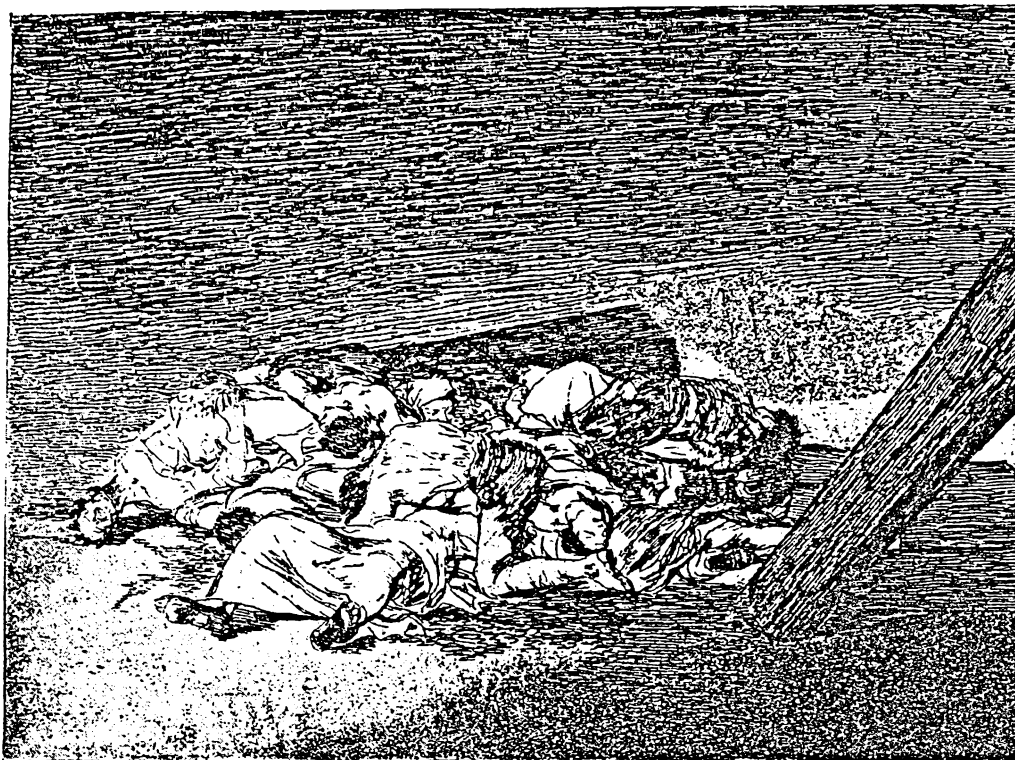
después de anunciarse el premio del Salón, la serie pone de presente que desde el principio el pintor resolvió pintar cuerpos yacentes, exánimes, ensayando una idea que derivó de estudiar los grabados de Goya en *Los desastres de la guerra*. En alguno de los bocetos de Obregón, los cuerpos se apilan; en otro vemos –además– miembros mutilados y esparcidos; en otro más se distingue la extremidad de un caballo que surge del impresionante amasijo de restos humanos. La operación de búsqueda artística que cumplía el pintor lo llevó en cierto momento a tratar el asunto con una sola figura (que con su fuerza condensa los padecimientos de toda una nación). En el plano simbólico tenemos, por otra parte, que el rojo domina la totalidad de la superficie en una versión, se restringe en otra y finalmente desaparece para darle paso a la discreción del blanco y los grises que se aprecian en el cuadro definitivo. Obregón cumplió así un proceso de síntesis, que del color profuso y las muchas figuras lo llevó al cuadro predominantemente blanco de una única figura. El crítico Walter Engel vio la exposición de bocetos y acertó a escribir lo que sigue:

Doce versiones sucesivas, distintas, siempre amargas, a veces sangrientas, pocas veces anecdóticas, desiguales en sus soluciones, en el enfoque cromático, y también en calidad. La más perfecta, presumiblemente la última, por ser la más cercana al óleo del Salón, prescinde ya de los efectos pictóricamente violentos y logra la ejecución en blancos y grises, en una sublimación esencialmente plástica. El paso hacia el lienzo grande es todavía gigantesco. Obregón no se limita nunca a ampliar su proyecto. Cada nueva versión es nueva creación. Pero el último de los óleos pequeños ya entraña la base de renunciamiento, de austeridad y de grandeza que

luego alcanzan su plena monumentalidad en la versión final del motivo⁶.

Si Obregón ensayó alternativas y buscó a conciencia la imagen definitiva de *La violencia*, curioso por decir lo menos es saber que una figura imbuida de tan rica proyección simbólica deriva de una conformación geológica natural. En la entrevista periodística antes citada, explicó el pintor: “En México hay un volcán con nombre de mujer desnuda. Es una cordillera que sugiere formas yacentes. De la misma manera, *La violencia* podría asimilarse a una mujer asesinada, que asemeja la cordillera del Quindío”⁷. No sobra precisar que el volcán mexicano es el Iztacihuatl y que el Quindío se halla en una de las zonas que con mayor rigor padeció la violencia bipartidista. O sea que luego de considerar a Goya, y más concretamente el grabado *Cadáveres recogidos* de *Los desastres de la guerra*, Obregón se inspiró en un volcán mexicano para poder representar la violencia que tuvo por teatro la cordillera Central, que atraviesa el Quindío. De este modo, el artista forjó la metáfora visual de su grande y admirable cuadro.

En *La violencia*, el cadáver de la mujer es al mismo tiempo un paisaje de montaña, como si su brutal asesinato hiciera parte de la geografía. Mujer yerta y madre tierra constituyen una sola cosa, implicando que la fertilidad primigenia ha cesado. Ella, la figura, es en sí misma el horizonte, horizonte aparentemente bloqueado, desesperanzador y sin futuro. En el vientre materno, que se eleva como una colina, el feto inerte tiene por tumba a quien le daba vida. Muerte doble, entonces, administrada con estremecedora



⁶ Walter Engel, “Arte plásticas: Pintura internacional”, *El Espectador*, Edición Dominical, Bogotá, 29 de julio de 1962, pág. 6F.

⁷ Javier Auqué Lara, *op. cit.*

sevicia, episodio que ocurrió en incontables ocasiones y en muy diversos lugares.

De una manera general, Alejandro Obregón construía sus pinturas a partir de complejas estructuras simbólicas. Las significaciones se yuxtaponían, matizándose y enriqueciéndose mutuamente. Los medios de que el artista se valía para poder lograrlo no se limitaban al motivo principal que pintaba con sentido metafórico, ya que a menudo se apoyaba en un trazo, en un color o, más sutilmente, en un vacío o en una presencia que la penumbra minimizaba y convertía casi en una ausencia. Por ejemplo, en la serie del *Torocóndor*, el toro se halla siempre a la sombra y resulta poco visible mientras que el cóndor resalta por lo monumental y colorido. Como el toro representa a España y el cóndor a América, se deduce que el pintor nacido en Barcelona ve una Hispanoamérica que, basándose en los aportes culturales hispánicos, se desarrollaba con autonomía para alcanzar con personalidad su propio esplendor.

Si antes he dicho que sólo en *apariciencia* es desesperanzador el horizonte bloqueado de *La violencia*, mi afirmación deriva de un tratamiento puramente pictórico y nada obvio presente en el cuadro, que por desgracia no capta la fotografía. Es la manera en que Obregón le dio un valor plástico especial al seno inferior de la figura, pintando una media circunferencia negra que resalta por su brillo en medio de sombras completamente mates. Con la necesaria sutileza, Obregón representó en el seno de la sacrificada un eclipse parcial, volviendo así sobre un tema que había tratado en 1961, o sea un año antes. El eclipse obregoniano sugiere que la falta de luz (o ausencia de lucidez y vida) es episódica. Como escribo este ensayo cuarenta años después de que el artista pintara la obra, la terca y preocupante continuidad de la violencia parecería desmentir a Obregón. Pero el tiempo sigue su curso y el deseado final de este eclipse parcial, si nos sumamos a la fe del pintor, verdad es que está demorando pero bien sabemos que terminará por llegar. Por otra parte tenemos que el ciclo de vida y muerte, cuando está ligado a la tierra, implica que algo muere y algo nuevo empieza de inmediato a nacer.

EL ARTISTA TESTIGO

La violencia es una pintura atípica en la trayectoria de Obregón. No se prodiga en colores (tratamiento que algo le debe al Picasso del período azul), no es de formas profusas y tiende a la unidad, no a la dispersión. Pintada en Barranquilla, corresponde a un período del quehacer obregoniano que en su momento el mismo artista consideró barroquizante, término que simplemente designa la profusión de elementos visuales que

solía poner en juego en cada cuadro. Piénsese, si no, en la significativa variedad de brochazos, colores, tonos, texturas y planos de un buen *Torocóndor*, de una *Barracuda* o de una *Flor carnívora*, que son algunos de los temas más ambiciosos del período 1959-1965 –el más creativo de Alejandro Obregón– para no hablar del que tituló precisamente *Jardín barroco*. No obstante, y pese a su parquedad, *La violencia* es una obra esencialmente obregoniana. Responde, como *Masacre - 10 de abril* (1948), *Velorio - Estudiante fusilado* (1956) *Luto por un estudiante muerto* (1957) y *Cuatro de mayo* (1957), a un conjunto de lienzos que el artista realizó porque tenía que protestar a conciencia contra la incivildad característica de una época que no ha concluido todavía.

Masacre - 10 de abril es, históricamente, la primera obra de arte que se hizo en Colombia sobre el tema de los enfrentamientos políticos que se manifestaron desde diciembre de 1946. Dado que Obregón retomó el asunto en numerosas ocasiones después de 1962, en obras tales como *Violento devorado por una fiera* (1963), *Homenaje a Camilo* (1968), *Homenaje al Che* (1968), *Violada uno* (1973), *Violada dos* (1973) y *Muerte a la bestia humana* (1982), resulta ser él, en tanto que testigo, una figura fundamental del período. Quiere decir que los autores que en el futuro estudien la compleja maraña de sucesos políticos, sociales y militares de la violencia que como ciudadano bien informado conoció Obregón, tendrán que redondear sus ideas estudiando bien sus cuadros, sobre todo si por fortuna gozan de tiempos de paz y se ahorran la tortura de contar, entre sus vivencias, hechos de sangre como los que perturbaron al pintor.

Alejandro Obregón presenció el *bogotazo* o alzamiento popular que estalló con el asesinato del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán, perpetrado el 9 de abril de 1948. Confundido con la masa enfurecida que saqueó e incendió locales del centro comercial de Bogotá, el pintor salió incólume de los enfrentamientos a tiros que se produjeron esa tarde entre las tropas oficiales y los rebeldes mal armados que intentaron asaltar el palacio de la Presidencia de la República. El choque duró pocas horas, pero dejó un saldo de centenares de muertos y heridos. Al día siguiente, el pintor visitó el Cementerio Central, dibujó los cadáveres colocados en hileras para que pudieran ser reconocidos por los deudos y a partir de estos apuntes realizó el óleo *Masacre - 10 de abril*, título que no se refiere a una masacre cometida el día 10, cuando ya los intensos pero fugaces enfrentamientos callejeros habían cesado, sino a la trágica calma que se respiraba en Bogotá al día siguiente de la infausta jornada del 9.

La imagen de *Masacre - 10 de abril* no es realista. La componen las figuras de un bebé y cinco adultos (dos mujeres y tres hombres). Cuatro de esas seis figuras, pintadas de negro,

sugieren cuerpos contrahechos o mutilados. Dos de ellos gesticulan, hay uno que parece lanzar aún gritos de protesta y una de las mujeres, que se alza verticalmente a pesar de la herida de bala que exhibe en el pecho, tiene la cabeza desgonzada. Se diría que Obregón representó a los caídos que halló en el cementerio, pero también los iracundos y luctuosos gestos de la víspera. La figura central de *Masacre - 10 de abril* es el cadáver de una mujer grávida cubierta con una mortaja blanca. A su lado, herido, se halla el bebé. De inquietante significación es que parezca gaudir sobre el brazo de la mano empuñada enérgicamente, signo de un coraje que ni la muerte puede borrar. Como en *La violencia* de 1962, Obregón representó a la madre asesinada y embarazada, imagen que Alipio Jaramillo también pintó en *Nueve de abril*, título de un óleo de 1948 que muestra los edificios ardiendo y la multitud exaltada que avanza sin rumbo fijo junto a la mujer que, caída y desnuda, reposa en el pavimento entre más cadáveres. Quede claro entonces que la insistencia en el asunto no obedecía a la simple imaginación de los artistas sino a un aspecto más de la cruda realidad histórica.

En entrevista publicada en 1948 en la revista *Estampa*, Obregón explicó sus intenciones lacónicamente: "*Masacre* será un grupo de lienzos que habrá de recoger la indignación popular por el vil asesinato de un jefe prestigioso y la forma como los poderes oficiales reprimieron esa protesta"⁸. El crítico Walter Engel vio el cuadro, incluido en la exposición individual que Obregón abrió en la sede de la Sociedad Colombiana de Arquitectos el 28 de abril, o sea menos de tres semanas después del *bogotazo*, y escribió: "Lo inverosímil, la tormenta, el caos, están plasmados aquí en una audaz configuración artística, que hace esperar con impaciencia la obra definitiva que el pintor piensa crear sobre el macabro tema"⁹. El artista tenía en mente algo más: realizar un ciclo de murales en sitio público, empresa que sólo se podía materializar si contaba con patrocinio oficial o privado. En consecuencia tenemos que el "macabro tema", para retomar las palabras de Engel, quedó reducido a un único lienzo, que catorce años después, con sentido autocrítico, el artista consideró poco afortunado al decir: "es muy malo"¹⁰.

La sorprendente declaración puede explicarse si entendemos que *Masacre - 10 de abril* corresponde al período formativo de Obregón, cuando no había forjado aún su propio lenguaje pictórico y hacía ensayos en una órbita que a veces gravitaba alrededor de la pintura de Jeanneret (Le Corbusier), otras alrededor de Picasso y otras más, al decir de Jorge Gaitán Durán, alrededor de Chagall¹¹. No obstante, el lienzo de 1948 es el punto de partida de *La violencia* de 1962, cumpliendo el pintor una trayectoria que pasa por *La violencia* de 1958,

una xilografía de medio pliego impresa en papel salmón con tinta negra que muestra el perfil de una mujer en posición horizontal, atravesado ese perfil por planos abstractos que salen de la base del grabado y se alzan piramidalmente, aguzándose al confluir en un punto situado entre los labios y la nariz de la víctima. Esos planos abstractos, característicos de la etapa constructivista que concluye en 1959, sugieren el pico de una empinada montaña. La imagen se completa con una casa de volumen sobrio y sombrío que es contrapunteada por el cruce agresivo de dos enormes brazos que, en duelo a pulso, empuñan sendos cuchillos. En gesto de agonía, la mujer mantiene los labios abiertos. Si hacemos caso omiso del ojo, el perfil se asemeja a la accidentada sierra de una cordillera, lo que quiere decir que *Masacre - 10 de abril* y las dos versiones de *La violencia* son las expresiones de un proceso creativo que duró años, dirigido a no pasar por alto el problema político fundamental de la Colombia del siglo XX.

LA VIOLENCIA Y SU IMPACTO EN LA CULTURA

Es de señalar que la raíz política de la violencia colombiana está presente en la xilografía de Obregón y la simbolizan los brazos armados o enfrentamiento a muerte de los dos partidos tradicionales, el liberal y el conservador. Si los primeros, al estallar el conflicto, se vieron abocados a responder con autodefensa guerrillera para poder sobrevivir, los segundos intensificaron sus acosos en ciertas regiones con operaciones parapoliciales organizadas y dirigidas por autoridades locales. Este es el clima que en 1953 condujo al golpe militar del general Gustavo Rojas Pinilla, que a medias logró apaciguar los ánimos. Rojas Pinilla fue derrocado en 1957 y ese mismo año fue creado, por liberales y conservadores, el Frente Nacional o pacto de alternancia en el poder y repartición equitativa de la administración pública que tuvo sus inicios en 1958 y estuvo vigente hasta 1974, como única estrategia posible para restablecer la confianza y lograr la paz entre las dos grandes agrupaciones políticas nacionales.

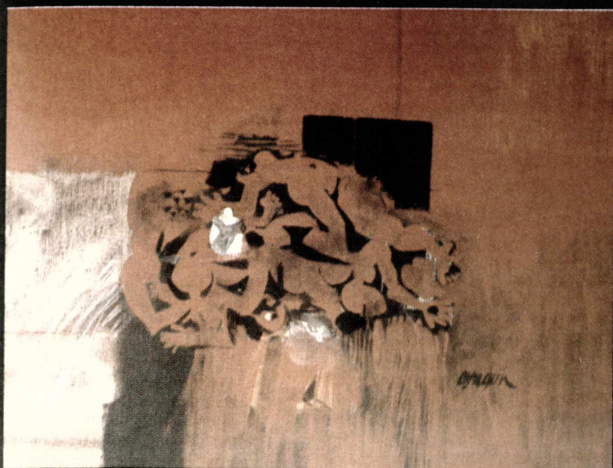
El Frente Nacional fue eficaz en cuanto cerró el capítulo de la violencia bipartidista, pero abrió uno nuevo con el enfrentamiento entre la derecha y la izquierda. La primera logró garantizar su permanencia en el poder gracias a la reforma constitucional de 1957 y la segunda quedó por fuera del juego político democrático porque sólo liberales y conservadores podían ser elegidos. Lo irónico fue que si la violencia que campeó desde fines de 1946 hasta el golpe militar de mediados de 1953 tuvo por guión el proyecto de inspiración franquista que llevó al dirigente Laureano Gómez a concebir un Estado en el que el partido conservador gobernaba hegemoníicamente en alianza con la Iglesia católica, su aberrante proyecto se materializó de todos modos al pactar con los libe-

⁸ Javier Auqué Lara, "La pintura de Alejandro Obregón", *Estampa*, Bogotá, 8 de mayo de 1948.

⁹ Walter Engel, "Alejandro Obregón", *Revista de las Indias*, Bogotá, marzo-abril-mayo de 1948.

¹⁰ Javier Auqué Lara, *op. cit.*

¹¹ Jorge Gaitán Durán, "La nueva pintura colombiana", *El Tiempo*, Bogotá, Segunda Sección, 7 de noviembre de 1948.



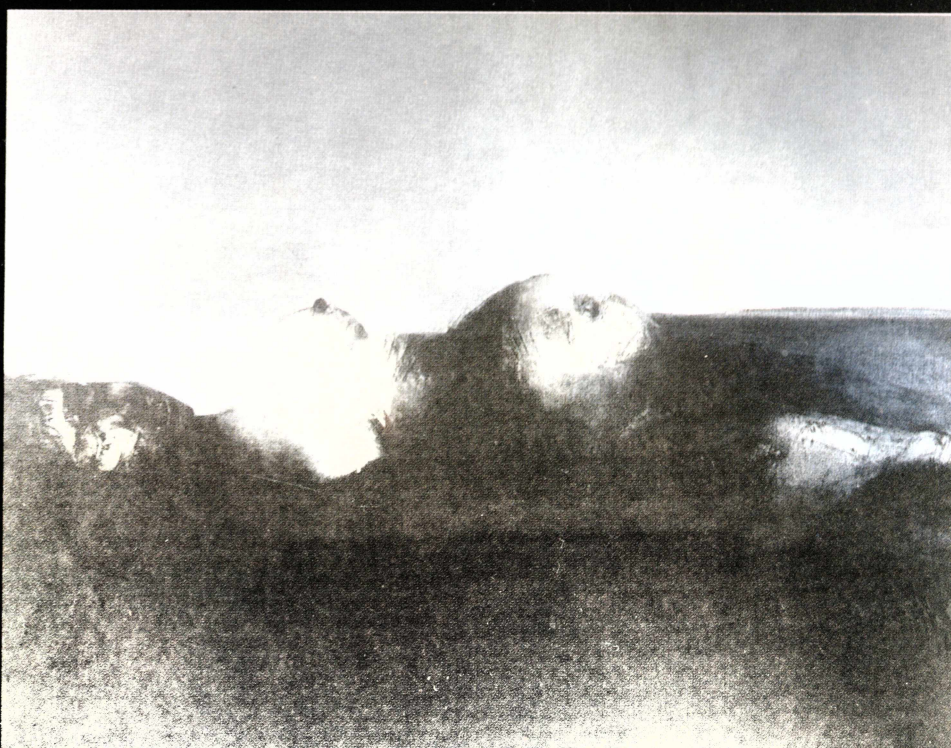
ALEJANDRO OBREGÓN,
«Genocidio»,
1962.



ALEJANDRO OBREGÓN,
«Estudio para La
Violencia», 1962.



ALEJANDRO OBREGÓN,
«Estudio para La
Violencia», 1962.



ALEJANDRO OBREGÓN,
«La Violencia»,
1962.



GERMAN LONDOÑO, «Gran triptico colombiano». Óleo / laminilla de oro / tela 2 10 x 4.79 mts. 2001. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

GERMAN LONDOÑO, de la serie AFRICA, «Señor de la noche». Óleo / lienzo. Tela 2 13 x 1.70 mts. 1995. Museo de Arte Moderno de Bogotá



rales y lograr que en adelante éstos renunciaran a lo fundamental de sus principios ideológicos y abandonaran planes de transformación social y económica como los que había ensayado durante su primera administración (1934-1938) el presidente Alfonso López Pumarejo. Dada la exclusión que “legitimó” el Frente Nacional, la izquierda revolucionaria, adoptando el exitoso modelo cubano, se lanzó en los años sesenta y setenta a la lucha guerrillera. En rápida secuencia, las mafias del narcotráfico elevaron los niveles de violencia en los años ochenta y esto último, unido al hecho de que la insurgencia armada se hacía más y más fuerte, alentó la escalada paramilitar de los años ochenta y noventa. La interrelación de todos estos factores agigantó y complicó la guerra, tal y como hoy se presenta.

Tan extendido y profundo ha sido el conflicto que decenas de pintores, escultores, dibujantes, grabadores, videoartistas, instaladores y realizadores de *performances* de todas las regiones del país han considerado con hondura el asunto. La magnitud del legado contenido en sus obras fue puesta de presente en 1999, con motivo de la exposición que el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MamBo, realizó con el título de *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. El catálogo que acompañó la muestra, de 304 páginas, presentó y analizó las obras visuales exhibidas más algunas que no pudieron ser localizadas o recibidas en préstamo. La curaduría de la exposición estuvo a mi cargo y bajo mi responsabilidad estuvo también la coordinación y producción del catálogo, publicado por Editorial Norma. Textos de reconocidos especialistas estuvieron dedicados a estudiar el impacto de la violencia en el cine, el teatro, la poesía, el cuento y la novela. Quedó por fuera la música, ya que el autor contratado para el efecto desistió a última hora. En cuanto a la telenovela de producción nacional, que se ha incrementado en los últimos años y en repetidas ocasiones ha hecho girar sus argumentos en torno a la violencia política, no presentaba un perfil tan definido como el que parece gozar en este momento.

Dicho esto, basta consultar las páginas de *Arte y violencia en Colombia desde 1948* para captar cuán grande es el impacto cultural de la tragedia que ha padecido el país por motivos ideológicos, políticos, sociales o económicos que con el tiempo han ido variando de énfasis, prioridad y razón de ser. En los 55 años que van de 1948 a 2003, es mucho lo que se ha producido y exhibido en el campo de las artes visuales. Como el estudioso puede consultar el mencionado catálogo para conocer el panorama casi completo del modo en que sesenta y dos artistas colombianos, pertenecientes a cinco generaciones, han interpretado el asunto durante el período, voy a referirme, para concluir, a obras expuestas posteriormente por Germán Londoño, artista antioqueño que también se ha fijado en la violencia y ha trabajado

en ella con la dedicación, la pasión y el sentido de compromiso que hasta hoy sólo ha demostrado el caleño Pedro Alcántara, en dibujos y serigrafías de los años sesenta y setenta.

Londoño expuso en el MamBo, en septiembre de 2001, la serie titulada *Como un río de sangre*. Se componía de 42 óleos sobre tela, 40 óleos sobre madera o cartón, 13 carboncillos sobre papel, 9 dibujos a tinta sobre papel, 9 esculturas, dos libretas de apuntes y una obra realizada con técnica mixta, para un total de 116 obras firmadas y fechadas en los años 1999, 2000, 2001 y 2002. Según Londoño, las obras fueron concebidas por la “pura necesidad de dar expresión a una serie de inquietudes y angustias con respecto a la situación de este país”¹². La declaración es pertinente porque podemos considerar que las inquietudes y angustias que lo acosan a él no son ajenas a las de los demás colombianos, no importa si de ayer o de hoy, o sea que también es aplicable a Alejandro Obregón. Para el análisis que sigue, el caso de Germán Londoño presenta la ventaja de responder a hechos recientes, lo cual facilita, a partir de tres preguntas, abordar la obra que exhibiera en el MamBo. ¿Qué representan esas obras? ¿Cómo lo representan? ¿Por qué lo representan?

Las respuestas exigen aclarar, de entrada, que los enfoques de Londoño y de Obregón son distintos. Mientras el consagrado maestro costeño respondió puntualmente a acontecimientos de la violencia política sucedidos en fechas y lugares precisos, el joven artista antioqueño ha preferido partir del clima general de miedo, ira e incertidumbre que toda violencia genera, ignorando los episodios particulares. Obregón produjo al menos quince cuadros sobre el tema, en fechas a veces distantes unas de otras. Cada vez que un hecho de violencia lo estremecía (los enterramientos clandestinos de Camilo Torres y el Che Guevara, o el secuestro por la guerrilla izquierdista de una amiga personal), la pintura le servía al artista para manifestar su indignación y su repudio. Puede afirmarse incluso que el pintor trabajaba al ritmo de las grandes noticias. De tan importante legado, *La violencia* de 1962 se puede considerar un caso aparte. La obra expresa el clima de alienación y dolor que se respiraba entonces y por lo mismo no podemos asociarla, como ocurre con las demás pinturas suyas sobre el tema, con un crimen acontecido aquí o allá en fecha determinada. Si *La violencia* de 1962 tiene una dimensión política inocultable, lo político no constituye el foco principal de la obra. El foco se halla más bien en las atroces repercusiones, sociales y humanas, que trajeron consigo posiciones de intolerancia ideológica transformadas en rutinaria ansia asesina.

Londoño es entonces tributario del Obregón de *La violencia*. Sus numerosas obras remiten a asesinatos y descuartizamientos con su inevitable secuela de mutilados y desplazados. En una buena cantidad de pinturas y escultu-

¹² “Londoño el egipcio. Una entrevista de Andrés Hoyos y Mario Jursich Durán”, *El Malpensante*, núm. 34, Bogotá, noviembre 1-diciembre 15 de 2001, pág. 65.

ras, Londoño resume todo estos aspectos en una sola imagen. Como el tema es abordado con deliberada crudeza, el pintor tamiza el horror implícito en los motivos que pinta con un tratamiento altamente estetizante, logrado con el color y las soluciones gráficas (léase abstraccionistas) de sus composiciones. El inteligente recurso lo distancia a él –como autor– y a nosotros –como espectadores– de unas representaciones que en la diaria realidad son sangrientas y por lo tanto intolerables. Si las obras de Londoño se inscribieran dentro de un realismo de tipo naturalista, nuestra vista se apartaría de ellas y quizás nos embargaría una sensación de espanto. Pero no, más bien acariciamos las imágenes con la mirada, no para solazarnos alegremente con ellas sino para meditar lo que vemos, como sucede con toda obra de arte que trata sobre los peores abismos del hombre en tanto que individuo y ser social. Es esta capacidad de atraer, a pesar de la perversidad explícita en los motivos que componen cada cuadro, lo que permite reconocer y exaltar la creatividad de un Londoño que muy a conciencia va a contracorriente de las tendencias artísticas que desde hace ya varios decenios desprecian la estética en pro del concepto puro o de la acción destinada a modificar, con su impacto, rutinas individuales y sociales. Hablo de una orientación que últimamente ha estado impulsando la famosa *Documenta* de Kassel en Alemania.

SOBRE VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS

En el catálogo de su exposición en el MamBo, el pintor consignó una serie de ideas contenidas en frases muy breves, redactadas a manera de aforismos. En una de ellas, se refiere al título de la muestra (*Como un río de sangre*) para plantear lo que sigue: “¿Qué es un río de sangre? Una extensión ondulante de pintura roja y también un emblema, una referencia constante y directa que aunque parezca obvia debe su impacto visual precisamente a su simpleza”¹³. La última palabra de tan sustancial declaración, “simpleza”, resume casi todo. Simpleza quiere decir síntesis. El pintor alcanzó esa síntesis apoyándose en el habla corriente, en el que un baño de sangre es una gran matanza y un río de sangre es una sucesión de matanzas, dos locuciones que no figuran en los diccionarios y que deberían figurar por su uso extendido. Londoño ha ilustrado entonces la ya consagrada metáfora del río de sangre, apelando a recursos puramente gráficos. De allí que le recuerde a su potencial espectador –quizás ingenuamente, pero a la larga con sentido pedagógico– que su río, por ser figurado, es una “extensión ondulante de pintura roja”.

No vemos sangre entonces, lo que es obvio, sino trazos de rojo. Sólo que el pintor, en su fervor creativo, ha arreglado las cosas con ingenio para que el grafismo, su grafismo, trascienda y adquiera una significación profunda al volverse el “emblema” de las connotaciones

que busca. Es la razón de ser de este otro planteamiento: “Sangre para mí significa rojo, tonos diferentes de rojo e inversamente ese rojo significa sangre, diversos tonos de sangre”¹⁴. La terrible visión del pintor se concreta poéticamente en cuanto parte de la pintura y vuelve a ella. Ni más faltaba que no. Al fin y al cabo, es su trabajo. Los colores serán, entonces, casi siempre vivos y contrastados. De principio a fin lo guía la confesa intención de “enamorar al espectador del color intenso”¹⁵, meta que se propone y alcanza. Un magnífico ejemplo es ese cuadro peligrosamente decorativo pero bien resuelto, *Composición con nube y mujer en pedazos* (1999), que representa un cuerpo desmenuzado en medio de un jardín florido, cuerpo que, a partir de la abrumadora realidad que el país entero conoce, parece haber sido cercenado con motosierra.

Si el color de Londoño seduce, las formas no van a la zaga. Si algo choca es la violencia que los cuadros representan, o sea algo exterior a la pintura misma. Las formas seducen porque estructuran figuras que el pintor prefiere ver “como abstracciones”¹⁶. Podemos apreciarlo en *Padre e hijo cruzando un río de sangre* (2000), un óleo como muchos otros de la serie en el que las figuras están compuestas de pingajos y despojos yuxtapuestos que “remedan” la anatomía humana. Se trata de figuras que gesticulan y andan normalmente a pesar de las mutilaciones que sufren. “Son pedazos de carne”, ha escrito Londoño de los fragmentos con que las arma, “pero ante todo son pedazos de formas”. A continuación precisó: “Lo que yo hago ahí son juegos formales: sugerir un cuerpo destrozado, pero trabajarlo de tal manera, limpiarlo, pulirlo, incluso neutralizarlo para que ese referente formal no se pierda”¹⁷. Aunque las formas no son más que formas, connotan hechos de la vida real, dolorosos y ciertos. Germán Londoño no es de ninguna manera un formalista, de allí que su obra sea terrible y contradictoria.

Contradictoria en cuanto seduce y horroriza a la vez, operando en dos niveles de la percepción que son diferenciables. La pintura, por su calidad, convence; la violencia, por su demencia, repugna. Los recursos que pone en juego para repugnar, se apoyan en la imaginación y tienen casi siempre un pie en la metáfora que le sirve de base o punto de partida: el emblemático río de sangre. Las ocho figuras humanas, las dos bestias y los cuatro botes de *Gran tríptico colombiano* (2001) hacen pensar en un horrendo desfile de moda, en una comparsa carnavalesca, en una procesión de auto flagelantes, en una marcha de desplazados heridos, en una parada de verdugos, etc. ¿Contradicciones sin sentido? De ninguna manera. En apretada síntesis social e histórica, el artista representa en una misma obra a las víctimas y a los victimarios desplazándose de izquierda a derecha y teniendo por fondo el tricolor de la bandera nacional, sólo que dividido en franjas

¹³ *Como un río de sangre* –Germán Londoño– Pinturas, dibujos, esculturas, 1999-2001, Bogotá, MamBo, agosto-octubre de 2001, pág. 88.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ “Londoño el egipcio”, ed. cit., pág. 66.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 61.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 64-65.

verticales y no horizontales. Sin duda, el enfoque abstraccionista de Londoño le ha facilitado establecer relaciones y resolver detalles con libertad conceptual, unidad visual, versatilidad plástica y rigor emblemático.

Las figuras del tríptico van en botes que surcan el enunciado y ondulante río de sangre. A la izquierda, en el panel de fondo dorado (se trata en verdad de laminilla de oro trabajada a la manera de los íconos bizantinos, lo cual quiere decir que el amarillo es remplazado por lo que precisamente simboliza como primer color de la bandera), apreciamos una lluvia sanguinolenta y figuras humanas bastante nítidas en cuanto a luz y color. Una de ellas, la más pequeña, resulta ser al mismo tiempo una mesa sobre la que hay un par de trapos (quizás manteles recogidos, o servilletas usadas, o prendas de vestir hechas jirones), un plato de frutas y un cuchillo, conjunto que conforma lo que en artes plásticas se denomina *naturaleza muerta*. Estamos en presencia de un *pun* visual que no es gratuito ya que el artista pinta en esa área a las víctimas de la violencia. Al centro, en el panel de fondo azul, los victimarios sonríen. El más oscuro de ellos parece señalar con orgullo su herida de “combatiente” y el que lo precede empuña un garrote, de modo que es evidente que desempeñan el odioso oficio de agresores. Tenemos de último, en el panel de fondo rojo, que las figuras se aclaran dentro de una atmósfera que a pesar de lo cargada es de relativa calma y solemnidad, característica que no hallamos en los otros dos paneles. La más erguida de estas dos últimas figuras carece de la cabeza que revelaría sus facciones y señala hacia atrás con un dedo mientras que la otra otea lo que ocurre a su espalda y oculta a medias el rostro con la mascota que acaricia, que en verdad es una bestia horrenda. Representan a los que dan órdenes y de lejos vigilan el cumplimiento de esas órdenes, o sea los anónimos autores intelectuales y políticos de la violencia, de los que casi nadie habla.

La audacia de Germán Londoño reside en que establece una relación tan compleja como la que Colombia atraviesa, pero con una parquedad que no alcanza a eliminar pero sí a minimizar la anécdota, reducida a lo esencial al priorizar él, como artista, la exaltación de formas y colores. Dado que estamos ante una gran obra de arte, desmontar el procedimiento empleado me parece oportuno, así que quiero señalar que si bien todas las figuras están mutiladas, las del fondo dorado representan mutilaciones físicas y las demás simbolizan mutilaciones morales relacionadas con los diferentes tipos de aberraciones ideológicas, sociales y psicológicas que se han vuelto corrientes en la vida pública nacional. O sea que la alienación es el verdadero tema del gigantesco tríptico, hoy en la colección permanente del MamBo.

Si esto es así, ¿qué papel cumplen las figuras que quedan divididas al pasar de un panel a otro? Tratándose de representaciones que nos enfrentan al pasado inmediato, bien sabemos que, arrastradas por el deseo de venganza, las víctimas se han convertido a veces en terribles verdugos. Todavía más, con el correr del tiempo algunos sicarios y otros autores materiales de la violencia han pasado a ser ideólogos, financiadores o autores intelectuales de magnicidios y masacres. Tal es la metamorfosis que sufre la figura que vemos entre el panel dorado y el azul. Víctima de la violencia, la figura hace el tránsito que la volverá victimaria, singularidad que resalta el hecho de ser la única de las tres de la izquierda que navega en bote aparte. En cuanto a la figura de vestimenta roja y azul, situada entre los paneles azul y rojo, tiene en la mano un sobre o carta con la orden aniquiladora que alguien da y otro obedientemente recibe. En admirable condensación gráfica, un solo personaje representa los dos papeles. A su vez, el sobre simboliza la orden aniquiladora pero también la paga asesina. El *Gran tríptico colombiano* resulta ser, entonces, una obra de auténtico vuelo por sus sutilezas en el tratamiento del tema y por la riqueza de sus soluciones visuales y literarias.

Como es lógico, el tríptico no fue el producto de la inspiración de un día. Como en Obregón, la muerte y la adversidad en todas sus formas han sido una preocupación constante de Londoño. En la serie *África*, que caricaturiza con humor amargo la expoliación colonialista y poscolonialista de ese inmenso y atrasado continente, el pintor de Medellín concibió unas agresivas figuras humanas armadas de cuchillos y dobladas por la cintura en ángulos de noventa grados, quedando el torso en la posición horizontal (léase posición animal) que facilita la tarea de “descubrir” en la superficie de la tierra las ansiadas piezas de caza. El recurso fue empleado en *Cazadora nocturna (primera versión)* y *Cazadora nocturna (segunda versión)*, ambas de 1995. Estas figuras de Londoño eran esquemáticas y geométricas. Presentaban la particularidad de sugerir la silueta de ciertos sarcófagos del Egipto antiguo, cuyo arte ha influido a nuestro contemporáneo de muchas maneras. Esto explica que el hieratismo egipcio de las cazadoras reapareciera en algunos dibujos y pinturas de la serie *Como un río de sangre*.

Del mismo modo tenemos que los “pedazos de carne” que a un tiempo son “pedazos de forma”, corresponden a una solución visual ensayada en dos obras de la serie *África*. Me refiero a *Niñas belgas regresando a casa* y a *Cazadores holandeses regresando a casa*, ambos de 1995. En uno y otro cuadro vemos tres figuras sedentes navegando en un bote que lleva en la popa, cortados y superpuestos verticalmen-

te, las presas de los animales que han sido cobrados en alucinante safari. La ironía que campea en toda la obra de Londoño raya aquí el absurdo, ya que el perfecto equilibrio de los ensangrentados despojos animales son como un reto a la fuerza de gravedad, una manera de significar que la actividad de los cazadores es un reto a todo lo sensato. Sin duda, el artista tenía en mente las figuras cubistas de Pablo Picasso, volviendo orgánico lo que en el español es rectilíneo y geométrico. Sin repetirla, también se acercó a la morbosidad convulsiva del pintor británico Francis Bacon, fusionando con lucidez dos tendencias. Además, en las pinturas de los personajes regresando a casa después del safari, también era determinante y significativo el bote que navega raudamente, imagen de un fluir incesante o metáfora del tiempo. En las obras de la serie *África*, el río era más ancho que el espacio que abarcaba el cuadro, algo que cambia en *Fantasma del río Amarillo* (1996), de la serie *Vida y sinrazón de los fantasmas*, que es cuando la corriente se adelgaza y se convierte en el trazo sinuoso que en otro texto he denominado cartográfico¹⁸.

Tenemos por último el tema de la violencia en Colombia, que asomó en la serie *Vida y sinrazón de los fantasmas*, con la escultura titulada *Fantasma colombiano* (1996). Consiste en la angosta y hierática figura que se eleva de una caja abierta como si fuera una aparición, caja que al mismo tiempo es la base. La figura carece de cabeza, alza las manos para mostrar en las palmas sendas heridas azules y tiene el torso atravesado por tres cuchillos, uno amarillo, uno azul y otro rojo. El tricolor nacional no es en este caso el pendón que identifica a un pueblo sino el argumento pseudo-patriótico que hiere y mata, así de alucinante y ambivalente es la violencia que vivimos de acuerdo con Germán Londoño. Pero en *Fantasma colombiano* hay una suerte de exhibicionismo que no pasa desapercibido porque la figura se yergue de modo ostentoso a pesar de estar herida de muerte. No puedo entrar en todos los detalles de este sesgo temático importante, presente en *Ex presidentes contemplando un eclipse* y en *Hombre y mujer contemplando un río negro*, ambas del 2000, dos óleos de los varios que apuntan a la indiferencia casi complaciente con que sole-

mos mirar la violencia, que en ciertos estratos sociales se asume como algo que sucede en los confines del país, lejos de la casa que se habita. En el primer óleo, los ex presidentes siguen el eclipse desde un balcón, en el segundo la pareja se asoma a una ventana. El eclipse es señal de incapacidad o decaimiento; el río negro, que arde parcialmente, pone de presente las voladuras de oleoductos. En esos dos óleos, a duras penas las figuras enderezan la posición animal que Londoño les confiere, sugiriendo así que en sus arrobamientos las miradas son obtusas. Como bien puede verse, es variado el abordaje que Germán Londoño hace de la violencia política que hoy por hoy estamos padeciendo.

En 1963, Marta Traba escribió sobre Alejandro Obregón y manifestó que sus cuadros eran "al mismo tiempo tan alegres y tan desgarrados"¹⁹. Aunque se refería a los temas marinos que el gran maestro pintó después de *La violencia*, y en particular a *El mago del Caribe*, la serie de *La barracuda* y *Aves cayendo al mar*, Marta Traba estaba definiendo una constante de Obregón a lo largo de los años: su sentido poético de la muerte, asumida como una reiterada ceremonia ritual. Recientemente, Santiago Mutis ha visto "formas rituales" en las obras de Londoño, expresadas en "los cuerpos que se arquean como puertas nocturnas y celestes o como bestias"²⁰. Creo ver cierta similitud en las dos opiniones. La divergencia que hay entre las alegrías y los desgarramientos que identificó Marta Traba en la pintura de Obregón, es semejante a la que hay entre el rito y la bestialidad que Mutis encuentra en la obra de Londoño. Hay una divergencia y, por otra parte, una convergencia secreta: en Obregón, la disposición de las figuras en las obras evoca altares funerarios; en Londoño, nefastas estatuas votivas, malignas si no diabólicas. Ambos convergen en lo sacro. Tal pareciera que las vivencias de Alejandro Obregón en los años cuarenta y cincuenta no fueron distintas a las de Germán Londoño en los años ochenta y noventa del siglo XX. Pero es que la violencia no ha cambiado sustancialmente y el país tampoco, lo que obliga a tener ilusiones aunque matizadas de infinitas amarguras.

¹⁸ Álvaro Medina, "Estética y violencia en la obra de Germán Londoño", en *Como un río de sangre*, ed. cit., pág. 28.

¹⁹ Marta Traba, "La última pintura de Obregón", en *Marta Traba*, ed. cit., pág. 92.

²⁰ Santiago Mutis, "La noche es un lugar", *Conversaciones desde La Soledad*, núm. 2, Bogotá, octubre de 2001, pág. 69.