

Imágenes de la violencia en la pintura de **Fernando Botero**

►► *Daniel García*

Esta obra, que forma parte de la serie sobre la violencia en Colombia de Fernando Botero, **sirve como metáfora para entender lo que nos ocurre cotidianamente con las miles de imágenes violentas que circulan ante nosotros:** nos sacan los ojos y se nos tragan la lengua.

Daniel García es profesor de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, donde coordina el área de Historia del Arte Medieval y Renacentista. Es maestro en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Javeriana de Bogotá.

En un pequeño dibujo aparece recostado el cuerpo desnudo de un hombre que ha muerto. La imagen tan sólo muestra su torso y su cabeza, pues el marco corta la figura a la altura del vientre. Un cuervo parado sobre la frente del cadáver clava sus garras en las cuencas vacías luego de haberle arrancado la lengua, que ahora sostiene en su pico. Esta obra, que forma parte de la serie sobre la violencia en Colombia de Fernando Botero, sirve como metáfora para entender lo que nos ocurre cotidianamente con las miles de imágenes violentas que circulan ante nosotros: nos sacan los ojos y se nos tragan la lengua.

A diferencia de los excesos de la violencia mediatizada a la que permanentemente estamos expuestos, las obras de Botero sobre este tema construyen una iconografía concisa que busca sus raíces en la historia de la pintura figurativa europea. Tal como afirma el pintor colombiano, "... la reconstrucción artística del conflicto, finalmente se reduce a unas cuantas imágenes o símbolos" (Londoño, 2004: 10). ¿Cuáles son estas imágenes, en qué consiste su relación con una tradición, y por qué funcionan como símbolos? Guiado por el pensamiento de Aby Warburg, para quien cada imagen tiene una carga emotiva que se polariza y transforma por el hecho de formar parte de una memoria visual colectiva de larga duración, la

siguiente interpretación ensaya una respuesta a estos interrogantes.

Botero presenta sus versiones básicas del victimario y la víctima en dos dibujos a lápiz de figuras desnudas sobre un fondo blanco; *Hombre cayendo* y *Verdugo* se apropian y en sus variaciones invierten fórmulas iconográficas del arte de la antigüedad clásica y del renacimiento. La imagen de una ménade danzante se oculta tras la figura de este hombre que cae, y el gesto homicida del verdugo nos lleva a uno de los flageladores de Cristo que aparecen en una enigmática pintura de Piero della Francesca. En estos dibujos los cuerpos parecen estar realizando un paso de danza o un baile extático, pues no hay rastro de expresiones de dolor o agresión en ellos. Por las claras referencias que denotan y su reducción del *pathos* doloroso o colérico a grado cero, ambas obras se pueden interpretar como puentes con la historia del arte europeo.

Otras de las versiones del verdugo o la víctima van ganando ambigüedad, pues Botero hace pasar sutilmente las fórmulas de representación del victimario a la víctima y de la víctima al victimario hasta borrar sus diferencias. En el óleo *Un secuestro*, en el que dos hombres asaltan a otro en la calle de una ciudad, el gesto de las piernas de uno de los raptos es idéntico al del hombre al que ataca, con la diferencia de que ambos miran a lados opuestos, de manera que producen un juego de reflejos. A esta ambigüedad se suma aquella otra que confunde la postura violenta con un paso de danza, pues en casi todas sus pinturas de parejas bailando Botero emplea el mismo repertorio de gestos. La fórmula iconográfica que representa la danza y la violencia ha sido empleada durante siglos en la pintura europea. Sin embargo, su uso ligado a escenas de

combate o festivas se concentra sobre todo en el arte que surge de la lucha entre lo neoclásico y lo romántico durante las primeras décadas del siglo XIX.

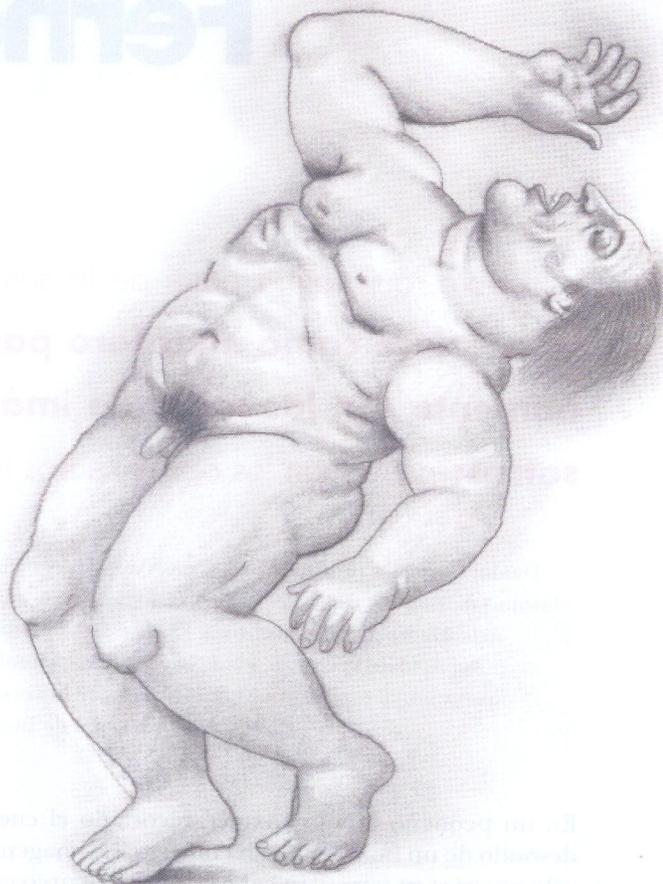
Al rastrear fuentes primordiales en la pintura de Botero, aparece el caso de Ingres como el referente más explícito de la fórmula iconográfica utilizada por el colombiano en sus obras. En *Los embajadores de Agamenón visitando a Aquiles* (1801) el pintor francés plasma, mediante la misma fórmula iconográfica, la relación entre la violencia y la danza. Este óleo aporta la pista para comprender que el sentido doble de la imagen tiene su origen en el mito griego. En la *Ilíada*, más que en cualquier otra obra de la tradición occidental, la guerra es metáfora de la danza y la danza lo es de la guerra. En pasajes como la declaración de Héctor: “Sé en la lucha a pie firme danzar en honor del hostil Ares” (Homero, 1991: 237), o en el momento en que Afrodita llama a Helena para que vaya al encuentro de Alejandro, aparecen estas correspondencias.¹ La guerra entre aqueos y troyanos es una danza sangrienta que contemplan los dioses, los ancianos y las mujeres.

Por otra parte, tal como lo muestran Ingres y Homero, mientras Aquiles no participa en el combate, pasa su tiempo tocando la lira. ¿Cómo interpretar a este héroe épico que recrea al mismo tiempo la fórmula emotiva de la danza y la violencia? En la pintura, el héroe griego sostiene el instrumento musical, pero al mismo tiempo el gesto acechante de sus piernas es señal de prevención frente a quienes lo visitan buscando su ayuda. Más que una idealización de la guerra, la síntesis de esta fórmula de representación en Aquiles revela un sentido del *pathos* violento y festivo ligado a la venganza, móvil de todas las acciones del héroe. Como se sabe, Aquiles decide no servirle a su ejército, ofendido porque Agamenón le arrebató una de sus esclavas; de igual manera, sólo regresa al combate por el dolor que le causa la muerte de su amigo Patroclo a manos de los troyanos.

El ciclo mítico de la guerra de Troya, basado en la retaliación divina (*Mnemesis*) y humana (*Menis*), es el origen del *pathos* de venganza, que a través de una fórmula iconográfica se plasma en varias de las obras de Botero sobre la violencia. Este gesto —una pierna flexionada atrás y la otra extendida hacia adelante—, más que fuerza, expresa debilidad, pues los cuerpos que lo encarnan parecen tambalearse. Aquí vuelve a entrar en juego el héroe griego de pies ligeros, pues su inmensa potencia guerrera, eficaz en la batalla, no

¹“No dirías que viene de pelear con un hombre, sino que va a la pista de baile o que se acaba de sentar, nada más dejar la danza” (Homero, 1991: 163).

²Kuspit (octubre, 2006)

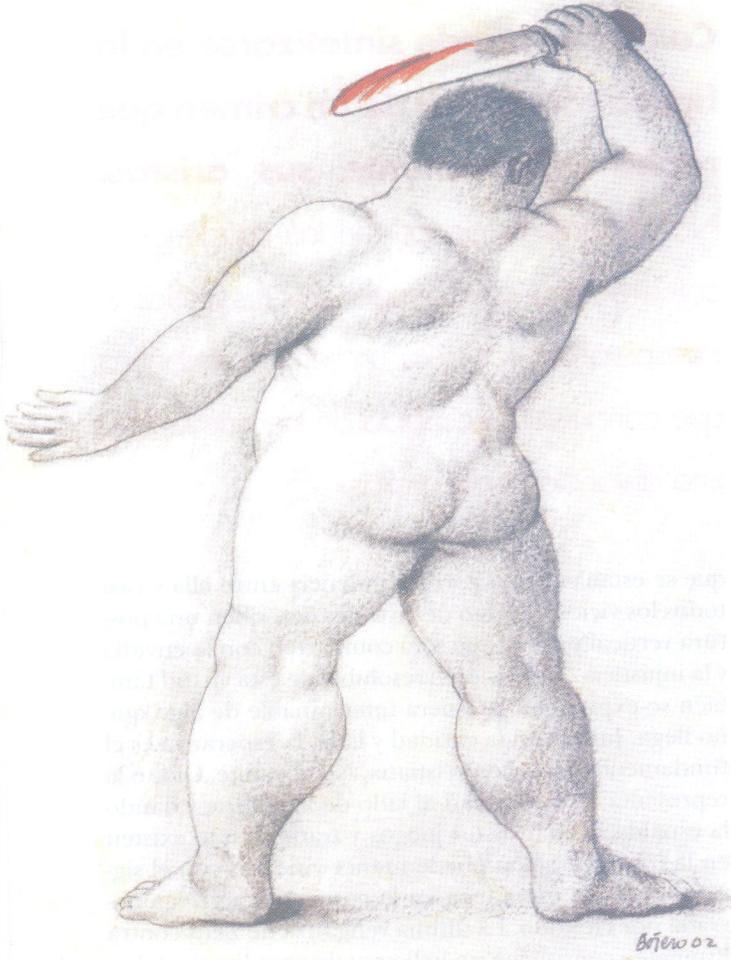


Hombre cayendo, lápiz, 2002

le sirve para protegerse de la muerte de sus seres queridos ni de la propia, cuando se descubre la fragilidad de su talón.

Donald Kuspit² llama la atención sobre las salvajes dentaduras que aparecen indistintamente en los rostros de los verdugos y de las víctimas en la serie que Botero dedicó a Abu Grahیب, y conjetura que en cualquier momento los roles podrían invertirse. Algo similar ocurre en las imágenes de Botero que expresan el *pathos* de la venganza. Tales relaciones crean una cadena de justicieros y ajusticiados en la que maquinalmente un cuerpo se resiste y ataca con un gesto idéntico. La fórmula iconográfica que reaparece insistentemente en actos de defensa y aniquilamiento en varias de las obras, recrea una imaginaria de la venganza cual si se tratara de un repetitivo baile de autómatas.

Como correlato de esta extraña danza, aparecen de manera repetitiva otras fórmulas iconográficas so-



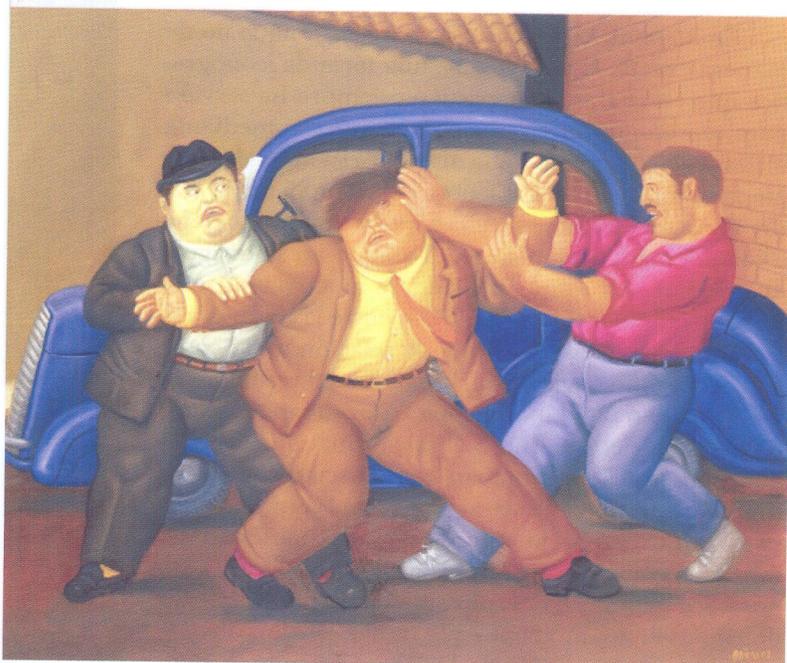
Verdugo, lápiz, 2002

bre las que es necesario indagar. En el óleo *Matanza de los inocentes* también se reconoce el rastro de unos gestos que se repiten con variaciones en otras pinturas. En este caso el crimen tiene lugar en la calle principal de un pueblo pintoresco rodeado de montañas; el rostro del asesino está desprovisto de emoción, como si el cuerpo realizara un acto que la cabeza desconoce, y la representación de las víctimas, por el contrario, está cargada de dramatismo. La relación que existe entre *Matanza de los inocentes* y la iconografía cristiana es evidente. Una catedral que ocupa el segundo plano de la composición así como el título de la obra, que alude a la masacre ordenada por Herodes, son señales para descubrir las fuentes de la obra. A primera vista esta pintura se podría interpretar como una recreación del crimen que enmarca el nacimiento de Cristo, sobre el que Botero ya había realizado una obra en 1967, pero eso implicaría no tener en cuenta otros indicios que aporta la imagen.

En *Matanza de los inocentes* aparece, aunque no de manera exacta, la referencia a una fórmula iconográfica que en la tradición cristiana siempre ha servido para representar el sacrificio de Abraham, mediante el gesto del padre que toma del pelo a su hijo mientras empuña un cuchillo. En la obra del colombiano la madre entra en escena y es a ella a quien el verdugo tiene asida del pelo; sin embargo, el ataque no se dirige a ella sino al niño; por otro lado, la analogía entre la forma triangular que se establece entre las figuras y el frontón de la iglesia, así como la relación tonal entre la piel del niño que suplica, la camisa del verdugo y la fachada del templo, no pueden pasar desapercibidas. Las escenas del infierno o el juicio final que las iglesias medievales presentaban como esculturas en los tímpanos de sus puertas, se encarnan aquí entre los vivos. Sin embargo, lo absurdo de la tranquilidad del lugar, así como el carácter estático de las figuras, no nos hace pensar en cuerpos sino en efigies de piedra detenidas en un momento que nunca termina.

El gesto suspendido de Abraham permite su identificación paradójica como héroe de la espera y de la fe. Dios le promete una descendencia que sólo llega cuando ya ha envejecido y aun así es sometido a la prueba de entregarla en holocausto. Él, silenciosamente, cumple y lleva a su hijo al lugar indicado para allí darle muerte; sin embargo, en el último instante, el ángel lo detiene. En ese instante la iconografía básica sobre Abraham reúne la desesperación y el heroísmo que implica llevar la fe hasta el límite. En la pintura de Botero, el *pathos* del sacrificio se distancia del tratamiento tradicional y queda reducido al horror del cumplimiento maquinal de una orden que ya no viene de la fe, sino de la desesperación. En su extremo opuesto, el gesto del niño que está a punto de morir recrea otra fórmula iconográfica cuya carga emotiva es análoga a la que despliega Abraham como héroe de la espera: el perfil que mira hacia el cielo, con los brazos en alto y las manos abiertas, aparece con sutiles cambios en otras obras.

Súplica muestra el ejemplo más desgarrador de este gesto y se puede considerar como la síntesis de otras versiones. Una mujer se arrastra de rodillas mientras un niño yace muerto a su lado; ella lo ignora y sólo dirige la mirada hacia el cielo, con los brazos en alto y las manos abiertas, como si esperase algo. No obstante, nada llega de arriba y el gesto queda en suspenso. Las pistas para adivinar de dónde surge esta fórmula iconográfica son otorgadas por Botero a partir del color utilizado en el fondo, que incluso se hace visible a través de las figuras. Dibujadas a partir de trazos negros y blancos que crean el contorno y la luz, las siluetas de la mujer y del niño transparentan una tonalidad y una textura que imitan vetas del mármol.



Un secuestro, óleo sobre tela, 2002

Con estos indicios se establece un puente directo entre *Súplica* y una de las series de frescos más inquietantes de Giotto, otra de las influencias determinantes del pintor colombiano.

En los frescos de la capilla Scrovegni, encargados a Giotto por el hijo de un usurero a comienzos del siglo XIV, aparecen representadas las virtudes y los vicios en la parte baja de los muros laterales. Tales imágenes alegóricas están hechas en grisalla, intentando imitar esculturas. En el muro izquierdo, alternados con paneles que imitan el mármol, se encuentran los siete vicios; en el derecho se enfrentan como reflejos las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales; justo en los extremos del edificio más cercanos a la puerta, están representadas frente a frente la esperanza y la desesperación. Esta última cuelga rígida de una sogá que lleva alrededor del cuello y tiene los brazos tensados como los lados de un triángulo. La esperanza, por el contrario, presenta la fórmula empleada en *Súplica*. La diferencia consiste en que la figura de Giotto tiene alas y sus pies no tocan el suelo. Por otra parte, es posible ver lo que le ha sido prometido, pues desde la esquina superior, hacia donde estira sus brazos, una pequeña mano le ofrece una corona.

Esto no significa que la representación de la esperanza esté privada de ambigüedad y que su carga emotiva no sea compleja. Al contrario, en ella y en su relación con los otros frescos los problemas se hacen evidentes. Por un lado, es necesario observar que es la única virtud que Giotto representó diagonalmente, de manera

Gran parte de la serie ***La violencia en Colombia puede sintetizarse en la figura triangular de un crimen que repite infinitamente sus aristas.***

No obstante reconocer en las imágenes la convergencia de la venganza, el sacrificio y la esperanza, las dota un sentido simbólico que conquista un espacio de pensamiento y una distancia frente a ellas.

que se establece una correspondencia entre ella y casi todos los vicios. El resto de virtudes describen una postura vertical y firme que sólo comparten con la envidia y la injusticia. La tensión irresoluble de esta virtud también se expresa en la espera interminable de algo que no llega. Junto con la caridad y la fe, la esperanza es el fundamento de la vida cristiana. No obstante, Giotto la representa de salida, casi al lado de la puerta, y dando la espalda al altar. Estos juegos y trampas que existen en la representación pueden tener vínculos con el significado de la esperanza en la cosmogonía griega narrada por Hesíodo. La última venganza de Zeus contra Prometeo consiste en un bello regalo para los mortales. Pandora se adorna de todos los atributos de los dioses, pero lleva una vasija llena de desgracias. Cuando los curiosos levantan la tapa, todos los males salen de ella y solo queda atrapada la esperanza.

La alegoría de Giotto apropiada por Botero y transformada en fórmula de la desesperación instala un espacio de desolación común para el verdugo y la víctima. En este caso no se trata de afirmar que existe una relación de identidad ni de sugerir que quien sufre la violencia luego la ejerce, como sucede con el mecanismo cíclico de la venganza. Es la fuerza emotiva de la esperanza y la desesperación que ambos soportan la que ha terminado por unirlos, tal como Isaac y su padre se unen en nuestra memoria visual. Para comprender mejor esta afirmación vale la pena tener en cuenta un testimonio recogido por Michael Taussig en su estudio sobre el terror y la curación: “Nosotros, víctimas y victimarios –escribe– somos parte de la misma humanidad, colegas en la misma empresa para probar la existencia de ideologías, sentimientos, hechos heroicos, religiones, obsesiones. Y el resto de la humanidad ¿en qué están comprometidos?” (2002: 176).



Súplica, lápiz y tinta, 2004

Gran parte de la serie *La violencia en Colombia* puede sintetizarse en la figura triangular de un crimen que repite infinitamente sus aristas. No obstante reconocer en las imágenes la convergencia de la venganza, el sacrificio y la esperanza, las dota de un sentido simbólico que conquista un espacio de pensamiento y una distancia frente a ellas. ¿Con qué propósito? Como Žižek lo expresa en la introducción de su estudio sobre la violencia, quizás ninguno distinto al de poder convertirlas en objetos de reflexión: “Esto es lo que deberíamos hacer hoy cuando nos vemos abrumados por tantas imágenes y representaciones mediáticas de la violencia. Necesitamos aprender, aprender y aprender qué causa esta violencia” (2009:18).

REFERENCIAS

Libros

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco. I. El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci*. Akal, Madrid, 1996.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I / Vol. 2*. Abada, Madrid, 2008.
- Homero. *Ilíada*. Gredos, Madrid, 1991.

Londoño Vélez, Santiago. *Botero. La invención de una estética*. Villegas, Bogotá, 2003.

Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Norma, Bogotá, 2002.

Warburg, Aby. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2003.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós, Barcelona, 2009.

Direcciones electrónicas, artículos en línea y exposiciones

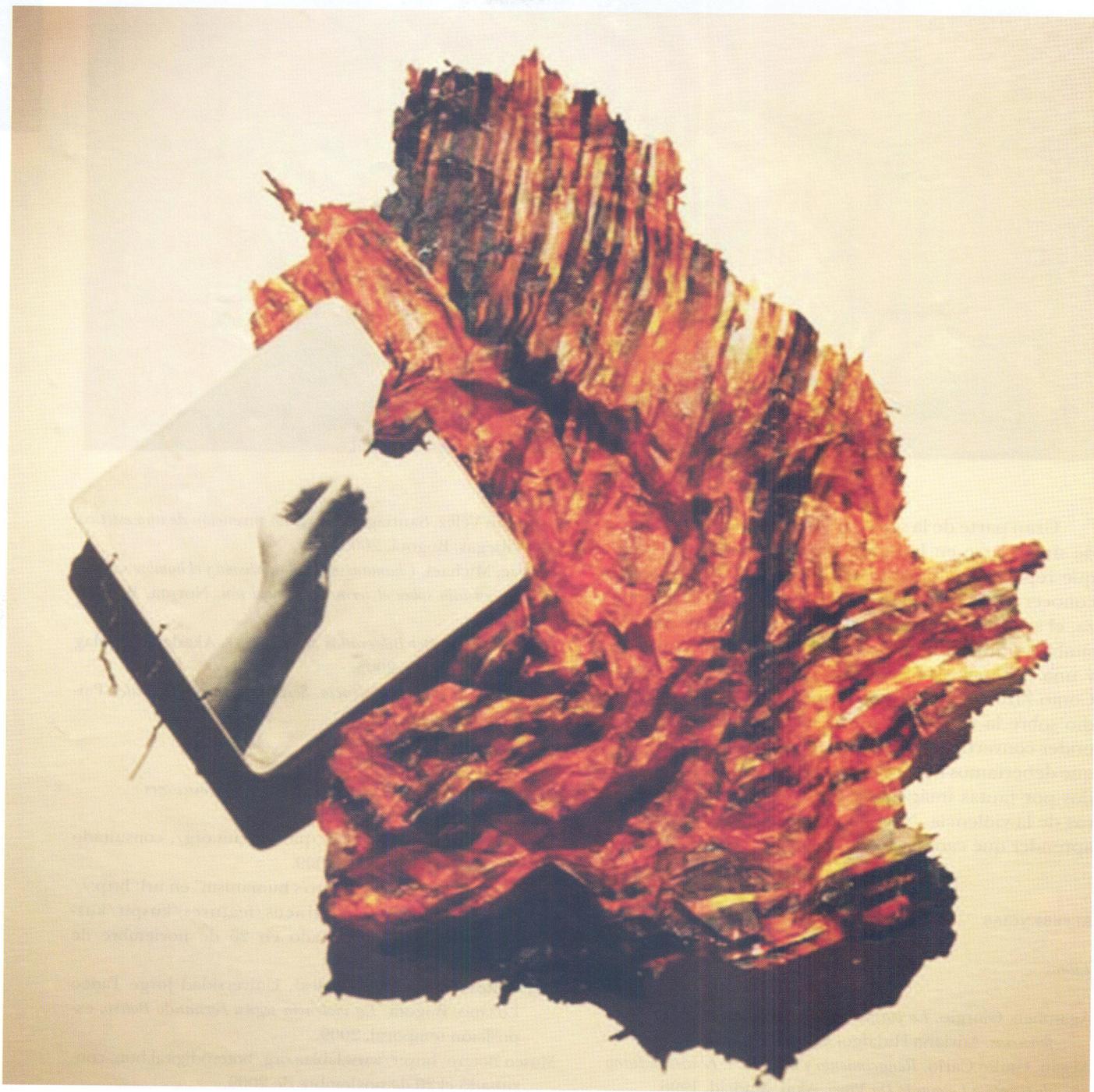
Ciudad de la pintura: <http://pintura.aut.org/>, consultado el 23 de noviembre de 2009.

Kuspit, Donald (2006) “Botero’s humanism” en url: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-26-06.asp>, consultado en 26 de noviembre de 2009.

MAV (Museo de Artes Visuales), Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. *La violencia según Fernando Botero*, exposición temporal, 2009.

Museo Botero: <http://www.lablaa.org/boterodigital.htm>, consultado el 20 de noviembre de 2009.

Web gallery of art: <http://www.wga.hu/>, consultado el 24 de noviembre de 2009.



Fuego, caja vintage con transferencia cosida. De la serie Mujeres, fuego y objetos peligrosos