

Obregón

Escribe: J. G. COBO BORDA

“Mi oficio es estar inspirado”.

Alejandro Obregón.

Demasiado terco para percibir el paso del tiempo, Alejandro Obregón ha logrado que su furiosa vitalidad impregne todo cuanto toca. Así lo pienso, viéndolo en su casa de Cartagena, cerca de las flores que pintaba su abuelo, el que fue alcalde de Barcelona, España; el mismo que oía ópera, por teléfono, desde su lecho de enfermo. Todo se contagia con sus gestos: la acuarela de Hernando Lemaitre, donde el gris plomo es ya una inminencia de tormenta; el enigmático gato que Noé León inventó dos veces; y esa suerte de planta metálica que Feliza Bursztyn colocó en un nicho y que ahora, por culpa del salitre, parece crecer, y dilatarse. También andan por ahí los huesos de la pelvis de una burra, vueltos máscara, detrás de los cuales asoma el rostro de Obregón: unos ojos de cálido hielo azul y un manojito de pelo rubio, que la mano repasa hacia adelante. Obregón es Géminis y se ríe cuando comento: “Esquizofrénico, además?”, como si esa ya larga batalla con el ángel se hubiera resuelto en un terreno que no es precisamente verbal. Solo que resulta imprescindible proseguirla día tras día. En caso contrario allí aguardan la ruleta del casino, todo el ron Tres Esquinas del mundo y Las Vegas, un infinito cabaret donde tibias muchachas efectúan los consabidos strip-tease. Pero quizás el vello púbico se pueda convertir, de pronto, en la barba negrísima de Ho-chi-minh. Con Obregón nunca se sabe.

Al día siguiente, los marineros podrán continuar disfrutando su licencia. Obregón no. La calavera del tigre, o la silueta del toro negro, sobre la cual se engarzara el rosa de la muchacha

Virgo, le exigirán, horas después, levantarse para que el fotógrafo invisible lo mire pintar. Antes una negra sonámbula lo habrá despertado, en mitad del patio, con el inclemente chorro de una manguera, según cuenta la mitología local. No es, por cierto, un destino grato, pero es, indudablemente, el mejor. Nunca se hablará de ello, del mismo modo que los hombres no mencionan las mujeres que los han arrastrado por caminos de dicha y perdición. La pintura tiene que ver con el silencio, y no con los chisgarabís que asisten a cocteles.

Obregón decidió vivir en Cartagena del mismo modo, me imagino, que Guillermo Valencia se enterró en Popayán: no había más remedio. Así, bien temprano, cuando el sol traza una estricta raya dorada en mitad de la bahía; o por la tarde, cuando el viento sopla duro, y Febo, el perro neurótico que conversa a ladridos con la pregonera, contempla desde el antepecho un Caribe que ya es igual al Cantábrico, todo parece darle la razón.

Hasta el busto de un noble vecino que desde el Teatro Heredia, y próximo a un medallón que encierra un alargado 1911, contempla tranquilo a ese artesano laborioso en su taller de la Calle de la Factoría; un artesano de manos grandes, y en apariencia toscas —fue chofer de camión en el Catatumbo— que sigue siendo el mejor pintor colombiano. Así lo confirma la nueva serie, en torno a los signos del Zodíaco; así lo atestigua, sobre todo, su fulgurante autorretrato. Obsesionado por la figura de Blas de Lezo (el Teso) lo había situado —tuerto, manco, cojo— cerca de las viejas murallas, próximo a la alucinante atmósfera del buque fantasma. El marino vasco que fue dejando restos de su cuerpo en Málaga, Tolón y Barcelona, y que logró humillar la soberbia inglesa del almirante Vernon, era un espléndido pretexto para desplegar toda la pirotecnia de luces y sombras; para erguir, en el fragor de la batalla plástica, su osatura resquebrajada. Así lo vemos, como eje del cuadro, el cráneo despoblado y su pecho abriéndose ante la metralla. La única mano sostiene una espada frágil, y la pata de palo, más que anclarlo, dilata el espacio. Atrás, un galeón; un sol que se oculta; o un ave, trazando presagios. Obregón, además, le escribió un poema —“siete cojones y un mar de leva”— pero dicho fantasma revive, en realidad, la voz del Rey Midas cantándole a Balboa. Neruda, todo lo que toca, lo convierte en poesía:

*“Por tus ojos entró como un galope
de azahares el olor oscuro*

*de la robada majestad marina,
cayó en tu sangre una aurora arrogante
hasta robarte el alma, poseído!
Cuando volviste a las hurañas tierras,
sonámbulo del mar, capitán verde,
eras un muerto que esperabas
la tierra para recibir tus huesos"*

La victoria es como la gangrena: corroe, y en la elegía final Obregón preferirá ocultarlo y destacar, en cambio, un cuerpo de mujer, y las flores que lo ornan. La fuerza no estaba exenta de delicadeza, y este era un buen síntoma: ya Obregón se hallaba tan próximo a Blas de Lezo, a su coraje desesperado, que podía entrar a saco en la leyenda, arrancándoselo a la distante perspectiva de la historia, poniéndolo aquí en frente, ultrajado y próximo.

Se trataba del propio Obregón; de sus bigotes de corsario y sus pobladas patillas rojas —las mismas con que apareció en “Quemada”, al lado de Marlon Brando—; de su mapamundi de arrugas trabajadas, y de su gorguera de plumas de cóndor. Y de la aguda mirada de quien por haber visto mucho sabe lo que significa el color.

Hace treinta años Obregón pintó uno de sus primeros autorretratos y como todo autorretrato es una denuncia, y una traición, en él unos cuantos manchones blancos, por la frente y el cuello, armaban una cabeza todavía endeble: el ojo derecho había sido sustituido por una estrella. Aun cuando me repugna el simbolismo fácil constato ahora, en el autorretrato de 1979, cómo el ojo derecho ostenta una oquedad negra. Mínimo precio de quien ha hechizado tantas cosas.

Así, entre estos dos autorretratos, se hallan todas sus otras máscaras: la del velorio del estudiante fusilado, y la de la mujer preñada; la de las mojarras y los manglares; barracudas e iguanas; la máscara de los eclipses y la de los volcanes; la de su hijo y la de Icaro calcinado; la de Saint-Exupery, en la noche de los Andes, y la del Che en las mismas montañas; la máscara de sus bestias, vueltas nada, y la de sus mujeres, que con toda razón aparecen veladas. Estas máscaras son las que le han permitido volver algo nuestro los cielos del Caribe y sus ciclones desatados; los aicatracas que caen, ciegos a causa de la sal; las riberas del Magdalena y sus ganados ahogándose; las columnas trucas

de Grecia y la piedra de Cartagena. Con razón García Márquez lo llamó "mi compadre bárbaro". Solo alguien capaz de levantarse, a las tres de la mañana, a matar espectros con tiros de fusil, era capaz de semejante hazaña.

Además, preside el Consejo de Ministros; engalana los afiches turísticos; comunica algo de su calor a los vastos halles, en mármol, de las instituciones bancarias y sus cóndores resultan, al lado de alguna pieza precolombina, uno de los pocos símbolos reconocibles del arte colombiano en el exterior. Todo le está permitido: hasta hacer esculturas. Cuenta, además, con otra garantía: los jóvenes plásticos reniegan, unánimes de su producción. Si cometemos la torpeza de interrogarlos al respecto la conclusión es idéntica: Obregón se repite. ¿Ser fiel, en esta época, no implica, en verdad, un rito mayor? Solo que el número de asistentes a una muestra de arte conceptual difiere en mucho, de las multitudes que acudieron a sus dos más recientes retrospectivas. El porvenir, obviamente, pertenece a los primeros, pero las adhesiones que suscita Obregón —adhesiones irrestrictas y reales— no se deben, tan solo, a lo viril de su figura; su media docena de matrimonios, o las bonanzas del mercado pictórico. Su popularidad tiene que ver con un flagrante anacronismo. Con cada nuevo cuadro Obregón nos sumerge en el legendario reino de la pintura.

Lo he oído hablar del silencio que brota de los frescos de Piero della Francesca (un bodegón suyo, de 1974, hace explícito tal reconocimiento); de cómo en un retrato de Rubens con su mujer éste, por obra y gracia de la cristalización de los pigmentos, ha ido surgiendo desde ese fondo de siglos en que decidió cambiarse de sitio: ahora hay dos Rubens; y ya, como una concesión a los tiempos, de unas furiosas mujeres liberadas que hacia 1900 acuchillaron en Estados Unidos un desnudo, el único, de Velásquez... ¿Qué significa esto? Que Obregón se piensa como pintor. Lo obvio de la conclusión intimidada: podemos reflexionar sobre un pintor; podemos ensayar, todavía, una aproximación a la pintura?

Gaëtan Picon ha dicho: "Escribimos siempre de algo, pero de algo que solo vemos al escribir. La seducción de la crítica de arte procede del hecho de que el escritor, en este caso, ve antes de escribir el mundo sobre el cual va a escribir. Mundo ya formado, filtrado, pero innombrado. Falta encontrar las palabras" (1). Silueta sobre la piedra, beso traidor en los muros de

una capilla, ciudad al pie de una cruz: Greco —Giotto— Altamira. Una secuencia así ya no resulta factible. El origen está perdido, aunque quizás dicho origen recomience todos los días. Pero de todos modos bien vale la pena interrogar las obras —lo único tangible— a partir de una de las pocas declaraciones del propio Obregón: “Me gusta la pintura porque en ella no son posibles las palabras”. Advertencia para quien escribe pero asentimiento, también ante el hecho de que existe otro lenguaje; un lenguaje quizás intraducible: el lenguaje de la pintura.

Una fecha: 1863

Si el arte es una manifestación de lo que los hombres solo pueden ver gracias a él es el mismo Malraux, en el libro dedicado a Picasso, **La cabeza de obsidiana**, quien enumera las cuatro nociones destruidas en las cuales se basaba el siglo pasado para sustentar sus nociones acerca de este. **Naturaleza**: el cuadro no es ya el modelo; la fidelidad (o no) sobre la cual resulta factible opinar. Ahora son formas y colores; objetos incluso: los papeles encolados del cubismo de 1910 desembocan en el ave disecada que Rauschemberg montó sobre una tela de 1959. ¿Cómo juzgarlos? Tomándolos, apenas, como parte de una invención; un nuevo espacio para el cual la naturaleza es una parcela más, anexable o no. La pintura conquista su propia autonomía; depende de ella misma; por lo tanto resulta inverosímil, en el sentido literal de la palabra. Si existe la naturaleza es para violarla, o exaltarla; para partir de ella, o para ignorarla: el árbol de Mondrian se trueca en rectángulos de color; el cuadro, en un signo que habla.

Cesa la representación y, por lo tanto, la ilusión. Desaparece la **expresión**. El pintor no tiene nada que decir: la pintura dice lo que él quería decir, mejor. Y si existe un rigor posible —el rigor de la imaginación— este anula toda **visión**. La visión es el cuadro no lo que el pintor quizás vio. Van Gogh no vio los girasoles: los pintó.

En **Las voces del silencio** Malraux define el arte como aquello que convierte las formas en estilo. El estilo: tanteo, madurez, y muerte. ¿Cuál es el estilo del arte moderno; es búsqueda que anula, también, la última noción, la más empecinada y elusiva, la de una **belleza** considerada como medida universal? **La metamorfosis de los dioses** comienza con esta frase: “Nadie ignora que una nueva era se inicia y que su pintura ha nacido hacia 1860”.

Su precursor: un poeta. En **Curiosidades estéticas, El arte romántico, Los Salones, Delacroix, De la esencia de la risa** Baudelaire inaugura la modernidad y su signo distintivo, la imaginación.

Ella es la que ha creado, en el comienzo del mundo, “la analogía y la metáfora” (Esto es aquello, esto es como aquello) y agrega: “La imaginación es la reina de lo verdadero, y una de las provincias de lo verdadero es lo posible. La imaginación está realmente emparentada con el infinito”. “La imaginación, gracias a su naturaleza supletoria, contiene el espíritu crítico”: estas afirmaciones de Baudelaire, hacia 1859, conforman los dos ojos, por decirlo así, del arte moderno: la imaginación crítica.

Imaginación que encarna el mundo, y lo cuestiona; que adquiere forma, abriendo sobre él un vasto interrogante. Y que cierra la distancia establecida, en forma sensible. “Delacroix, añade Baudelaire, estaba apasionadamente enamorado de la pasión y fríamente determinado a buscar los medios de expresar la pasión de la manera más visible”: conciencia y voluptuosidad: he aquí el placer de crear.

En 1855 Baudelaire comenta la “Exposición universal”: **Lo bello es siempre extraño**; y cuatro años después, añade: “¿Existe acaso algo más encantador, más fértil y de naturaleza más positivamente **excitante** que el lugar común?”. Con esta pregunta comienza el arte moderno. ¿Qué hacer después? Ya Baudelaire lo había previsto: “El progreso indefinido no se convertiría en su más ingeniosa y cruel tortura; si procediendo a la manera de una terca negación, no sería un modo de suicidio incesantemente renovado, y si, encerrado en el círculo de fuego de su lógica divina, no se pareciera al escorpión que se traspasa a sí mismo con su terrible cola, ese eterno **desideratum** que constituye su desesperación eterna?”. Sobre el rostro de la Monalisa unos bigotes. La Gioconda no cambia: cambia todo el arte. Pero el progreso, enfrentado a su reflejo, se convierte en espejismo. ¿Con qué llenar este vacío?

Cuando alguien atacó a Delacroix, en 1885, con motivo de un caballo rosado, Baudelaire responde: “como si no existieran caballos ligeramente rosados, o como si, en todo caso, el pintor no tuviera derecho a hacerlos”. Esta libertad infinita proviene obviamente del conocimiento: “Holbein conoció a Erasmo; lo conoció tan bien y tan bien lo estudió que lo creó de nuevo”. En 1859 dirá Baudelaire: “me parece que **vuelvo a ver**, que reconozco

lo que jamás he visto". Cuatro años después se abrió en París el primer Salón de rechazados; Manet presenta **Le dejeneur sur l'herbe**: volvimos a ver.

Estas son cosas sabidas, y olvidadas. Pero ningún pintor contemporáneo, aunque las ignore, deja de estar influenciado por ellas. Obregón, en cambio, las conoce a fondo. En 1943 pintó como Cezanne: **Retrato del pintor**; influido por Goya y Picasso trazó **Masacre-10 de abril**; **Aves fulminadas por un rayo**, 1958, resulta un homenaje a Klee; y detectives y policías podrán rastrear a Clavé y Shuterland; Braque y Tamayo; el arabesco de Dufy o la geometría de Le Corbusier. Ya se ha dicho: cada cual tiene las influencias que merece. Me desentiendo de ellas. Solo me importan ciertos cuadros, y lo que Sartre dijo de un pintor veneciano: "Tintoretto no sabe lo que hace: pinta" (2).

El color del trópico

¿Cuál es el valor de la pintura de Obregón? Volver visible la realidad del trópico. Un paisaje solo comienza a existir cuando sucesivas generaciones de ojos lo humanizan. Obregón no tiene tiempo de ello: parte de cero, y comienza a luchar contra el espectáculo, informe y desmesurado, de una geografía voraz, que parece nutrirse de sí misma. Como si en cualquier momento esas lianas, y esas hojas que se pudren, devoraran toda huella humana y volvieran a reinstalar su milenarismo reinado, de aguas estancadas y palpable silencio. Allí donde el cuchicheo de las ramas; la afilada silueta de las garzas, cara al viento, y la sinuosa estela de los peces, no alteran su sofocada pesadumbre. Esta realidad está allí, en los caños próximos a la desembocadura del río Magdalena; y está hecha de presencias inalterables y relámpagos súbitos. El pincel, entonces, va extrayendo de esa masa oscura un gavilán, una lechuza, un manojito de flores. Si no fuera por la pintura, todos esos seres desaparecerían, agobiados por la humedad del clima. Un rayo rasga de arriba a abajo la tela. Gracias a él todo se ilumina: la espesa cortina de la lluvia; el brillo opaco de los manglares; la María Palitos, un insecto hecho de alfileres amarillos. Confundida en la vorágine de grandes racimos vegetales, esta figura imperceptible comienza a existir, gracias al color. Obregón cuida al máximo sus detalles para que la totalidad —suma de insignificancias— se pueda distinguir. Como los maestros chinos el brochazo de Obregón ha logrado conciliar la máxima libertad con la más estricta caligra-

ffía. El trópico solo podía pintarse así: con el impulso más irreflexivo; con la vigilancia más lúcida.

Y solo así podría elaborarse el censo de todas sus especies. Solo gracias a una mirada que detecta variaciones mínimas es factible pasar, por ejemplo, del origen que simboliza a cabalidad un óleo misterioso como es **La Isla**, 1961; un óleo lacónico, en el cual grises y marrones articulan un enigmático bloque oscuro, y lo sombrío de este se ve resaltado, apenas, por una pincelada azul, como si acabara de surgir, imprevisto, en medio del mar, hasta el derroche de sus flores, en 1965.

Sus flores no son las de la Expedición Botánica: carecen de toda pretensión científica, pero resultan igualmente rigurosas. Hay en su deliberada inexactitud, la precisión de la poesía. No miente, pero nada ajeno a ella la explica. Flores carnívoras, en las cuales lo gris desaparece, obnubilado por ese chisporroteo de luces. Así en **Machaca** el insecto que aumenta la potencia sexual casi ni se distingue ante lo estridente de ese arco iris. Pero allí, en medio de un falo rojo y una vagina vegetal, que traen consigo las distantes reminiscencias de un anturio negro o un bambú que sangra, lo advertimos. Es como si fuéramos pasando, imperceptiblemente, y en un recorrido imaginario, del reino vegetal al reino animal. Allí donde los insectos zumban; los ojos brillan en la manigua; las aves clavan sus uñas en troncos podridos y las culebras resultan, apenas, una acentuación más cálida de la hojarasca, por la cual se deslizan sin hacer ruido. Allí donde habita el camarón chino; salta la tintorera, como una ráfaga vehemente, por encima del mar; se sube el gallo encima de las mesas y uno se encuentra por el camino restos de tigres y barracudas. Todos estos seres, que él ha extraído de lo indiferenciado del trópico —donde la suma de colores solo ofrece la reiteración de una misma espesura— ya existen por sí mismos, por los tonos y los contrastes que los definen, y ahora sí pueden amalgamarse y confundirse, engendrando especies híbridas. Como la barracuda, que es también un alcatraz, y que cruza, imperturbable, el cielo de **El mago de La Popa**. O como el iguano-satanás, con lo cual ya estamos en plena mitología.

(1) Gaëtan Picon, *Las líneas de la mano*, Caracas Monte Avila Editores, 1976, p. 7.

(2) Jean Paul Sartre, *Literatura y arte (Situations IV)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1966, p. 244.