

Obregón

Escribe: MARIO RIVERO

Cuando se pronuncia en Colombia el nombre de Obregón, se piensa en el descubrimiento que él hizo, del concepto y de la definición de pintura y en el propósito de trabajo y de análisis que inició. En cada instante de la vida plástica del país, nos es necesario discernir, calificar, relacionar, o ponernos en armonía con la obra Obregoniana y reconocer su derecho como signo y convención, que los epígonos han llegado a convertir, sí, en algo muerto o simplemente afeminado.

Obregón llega a la pintura colombiana, empujando duro, cuerpando, desde un "grafo" de profesores de dibujo, portador de nada, hacia formas cada vez más ricas y más altas; y dentro de esta particular acción y situación histórica, no tiene paralelo y habrá que verlo siempre como un precursor y un maestro, es decir, constantemente referido por los otros, los que van repitiendo su fórmula, repitiendo sus elementos, sus signos que acceden a la categoría de textos.

Hasta Alejandro Obregón y sin mencionar a Santamaría, caso extraordinario, aislado, y hasta un poco anticipado en la línea evolutiva, el arte colombiano es estrictamente regional, aunque se aferre sin reticencias a la ubre del "pompiérismo" internacional, para el consumo y el aplauso de un público filisteo, que quiere llenar convenientemente sus vacíos de pared y de cultura.

La forma más efectiva y trágica de la guerra contra la liberación artística es el implantamiento de necesidades intelectuales que perpetúen formas caducas: y así, mientras Europa se concentraba en una empresa colectiva de la mayor vastedad y coraje, demostrando de un modo que no es exagerado llamar científico, que el problema verdadero y único de la pintura son formas, el mundo nuevo, el mundo emergente, seguía apegado a la vieja línea de la pintura falsamente significativa, mecanizada, despersonalizada, como un buen pasatiempo anónimo, o como un eco de grandezas hace tiempo desvanecidas. Y bien mirado, ¿será esto lo que le correspondía seguir realizando dentro de las posibilidades magníficas, ilimitadas casi, de un sentimiento vital "nuevo"?... Excluyendo todos los elementos sentimentales, artísticamente, se sabe, que el dominio colonial de España, fue de los más trágicos: además de las condicio-

nes patológicas de un imperio en decadencia, la escuela que trajo consigo no ofrecía ninguna posibilidad de entronque para el sentido artístico local, indígena, abstractizante y pseudo geométrico; y se creó, de hecho, una separación, un corte, ya que el español pertenece a una tradición irremediablemente expresionista y hasta podría decirse que casi hostil al sosiego de la forma pura, racionalizada, o que aluda a la esencia de sí misma, en cuanto forma.

Pero, en la consideración artística no tendría sentido, ni viene al caso, reprochar a una empresa política, como fue la de la conquista, no haber sido artísticamente lo que no fue, y no podía ser. Por otra parte, si bien es de lamentar, que se hubiera interrumpido un comportamiento artístico, incipiente, y admitido como válido, dentro de nomenclaturas internacionales, ya que una y otra vez tropezamos con el mote de "indigenismo" para expresar estas tendencias, también es lo cierto, que este arte perdía su motivación, su razón de ser, fundada en el deseo de trascender y superar la caprichosidad y mutabilidad de los fenómenos, una vez, que el carácter religioso y necesario de estos valores, llega a su término. Y muchísimo menos, habría hoy razón, entonces en un mundo conceptual y espiritual tan fundamentalmente distinto, para hacer cosas parecidas, o para intentar revivir esos aquelarres, familiares solamente para nosotros a través del Museo del Oro del Banco de la República, con sus máscaras de hombres-jaguar y tunjos y lagartijas.

Autenticidad pues, y esta palabra de tan baqueteada irrita un poco el oído, no es identificación

con el pasado arcaico; y "toma de conciencia", afirmación nacionalista y participación en algo que se llama progreso del arte, tampoco podría ser desenterrar el indio a una vida estéticamente más actual, distorsionada o "cubicada", que valga para garantizarlo; porque, tenemos que admitir, que este pobre indio nuestro, entregado como "mensaje", aun en manos tan habilidosas como las de un Guayasamín, no alcanza a recrear una vivencia henchida de sentido, una vida nueva y reluciente, sino que llega a escamotearse e igualizarse en algo más melodramático que conmovedor.

¡Nada pues por el lado del travesti turístico! ¡Nada de interpretar en sus niveles más superficiales y dudosos: burritos-mártires, mineros escultóricos, mestizos emponchados, este fondo de espanto, y esa pregunta sobre su propia identidad, que como un gran llanto, define al hombre americano, colicaído, acorralado entre su angustia, su resentimiento y su fiebre! ¡Somos una realidad, que tiene pues el peligro de mistificarse, olvidarse, o lo que es peor, "tipificarse", situándola en un decorado teatral, "teórico", así se adentre en un plano de más o menos literalidad! Quien se haya preocupado por estas cuestiones de arte, aceptará, que en materia de técnicas y procedimientos, prácticamente ya no hay nada por descubrir; y que para expresar algo intenso, de estilo personal, hay que estudiar a fondo, las fórmulas surgidas de otros sistemas de cosas, de otras realidades, para adaptarlas a nuestra realidad y a nuestra propia urgencia individual; y que no otra cosa, fue lo que hicieron siempre los artistas mejores, los de la "Escuela norteamericana" por ejemplo,

y en un nivel ya más totalmente estético, más depurado todavía, los más modernos expresionistas abstractos.

¡La variedad de formas que constituyen la vida circundante, en nuestro caso la circunstristeza, que constituye nuestro espacio vital, nuestra temperatura, serían pues como premisas básicas frente al sentido mismo de la plasmación artística, desde que se quiera probar la presencia de significado, probar pue un color, una mancha, es más que trazo, o gesto, o invocación sin sentido: para probar que es "cifra", hay que permitir el hallazgo de su soporte, en este caso el concepto, y una especie de psicoanálisis, que esconda y aumente cada signo, desde que es un hombre, con toda su impronta síquica, ambiental, cultural, el que deja la huella de su paso sobre la tela. Porque finalmente un cuadro, un buen cuadro, es también todo eso: erotismo, religión, muerte... todas esas cosas están allí, pero sobre ese fondo original, se ejerce una habilidad, una inteligencia y un arte!

Si existe entre nosotros una pintura con ese acento irresistible, es decir preñada de significaciones que revelan los lazos que la unen al hombre y al medio, es la de Alejandro Obregón y gracias a él, una élite estetizante pero pavorosamente hostil a toda denotación pura, ha mitigado la resistencia que le inspira lo puramente plástico, y acepta ya, que un pintor no pinte **sobre algo**, sino que pinte **algo**. Porque si en los gallos, en los escualos, en el cóndor, hay una alegoría, es del tipo de las que se salvan de los clisés melodramáticos: estos elementos aparecen proyectados sobre diferentes niveles

de significación individual, colectivo y mítico. El trópico ha encontrado su expresador: hay pues ni más ni menos que una recreación mitopoética, que coloca esa trilogía de asuntos como un modelo icónico, como imponentes fetiches que cruzan decididamente la línea que separa lo regional de lo universal. En toda su majestad helada, su desolación, su fiereza fúnebre, un cóndor rompe sus planos contra el horizonte, sobre el panel... es un cóndor gris. (El color que España nacionalizó con Tintoretto y el Greco), y que parece, que después de ser empleado por Obregón, en esa relación, en esa combinación, nadie más tuviera derecho a usar, ya que es el color por excelencia, capaz de hacer más eficaz, si se quiere, la textura sabia y bárbara al mismo tiempo, sutil y brusca, que es la marca de fábrica de su estilo.

La técnica empleada, la casi metalización del cóndor por el impacto del trazo y del color, la proliferación desordenada de signos, pertenecen a la esfera de la agresión, de la "actividad"; pero en "Violencia", otro de los hiatos de su carrera, va a invertir los términos: del cóndor fúnebre, hace una estructura violenta y de "violencia" hace un emblema lírico. Parece pues alejarnos de la literalidad inicial (la muerte sería metáfora de la mujer, más bien que la mujer metáfora de la muerte). Modula entonces los grises ahora para sosegar, para introducir la imagen en el espacio de la irrealidad, para provocar una irradiación de sentido místico: una religiosidad que coincida con la verdad física del cuerpo, que se abra desde el centro mismo del desnudo, vientre-ubre-mujer-montaña, o como quien dice de la obscenidad y el

crimen hacia todas las zonas de la composición. La magia pues de Obregón, su sabiduría es la metáfora: la conversión de una metáfora en pintura; generalmente lo hace por combinación de diagonales, ásperas, desparramadas, vivas, con una horizontal baja, estática, suntuosamente lírica... Parece casi una barbaridad, decir que en la gran pintura puede haber siquiera un asomo literario, y sin embargo yo creo, que en la serie de "Icaros", en algunas de sus metamorfosis

y en el esplendor final, en el "tono", hay un instante que se abre, como quien dice, o se desliza hacia un gesto, un poco falso y trasijado, que desenfrena en literatura.

Con todo y eso, o quizás por eso mismo, ya que el poder de la literatura es atroz, Alejandro Obregón, creador y por lo tanto pintor de momentos, de grandes momentos, sigue siendo el mejor y el más auténtico pintor colombiano.