

Sección central



Dibujo de ciudad, economimesis de lo sacro

Artículo de reflexión

Recibido: 15 de diciembre de 2018

Aprobado: 06 de febrero de 2019

Jhon Felipe Benavides Narváez

Universidad de Nariño, Colombia

jhonfelipebenavides@gmail.com

—

Cómo citar este artículo: Benavides Narváez, Jhon Felipe (2018). *Dibujo de ciudad, economimesis de lo sacro*. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5(7) pp. 228-242. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.14990>

<

Imagen 1. Escalofríos de carne. (Paulo Bernal, 2009). Óleo sobre lienzo.(Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

Dibujo de ciudad. Economimesis de lo sacro, establece una relación del dibujante con la figura de Cristo dada la fuerte presencia en la ciudad de San Juan de Pasto, con ello el texto es una reflexión sobre la sacralidad en términos del espacio del dibujo cuya existencia se debe a una relación con lo otro, pero también con el cuerpo dislocado y expuesto del artista. La sacralidad se hace figura, dando sentido a un cuerpo que se complejiza por la concepción particular del pastuso sobre la imagen religiosa y que de manera polivalente se sustenta en obra y narración con los dibujantes invocados.

Palabras clave

Sacralidad; cuerpo; dibujo; ciudad

City Drawing, Mimetic-Economy of the Sacred

Abstract

In this article we seek to establish a connection of the draftsman with the figure of Christ, given the strong presence of the latter in the city of San Juan de Pasto. With this, the text becomes a reflection on the sacredness in terms of the drawing and its space, whose existence is due to a relationship with the other, but also with the dislocated and exposed body of the artist. Sacredness becomes a figure, giving meaning to a body that is made more complex by the particular idea of the Pastuso

about religious images, sustained by the accompanying work and narration of the draftsmen that were called upon.

Keywords

Sacrality; body; drawing; city

Dessin de ville, économie mimétique du sacré

Résumé

Dans cet article nous cherchons à établir un lien entre le dessinateur et la figure du Christ, compte tenu de la forte présence de celle-ci dans la ville de San Juan de Pasto. Avec cela, le texte devient une réflexion sur le caractère sacré de l'espace du dessin, dont l'existence est due à une relation avec l'autre, mais aussi au corps disloqué et exposé de l'artiste. Le sacré devient une figure qui donne un sens à un corps complexifié par l'idée particulière du Pastuso sur les images religieuses, soutenue par le travail d'accompagnement et la narration des dessinateurs qui ont été appelés.

Mots clés

Sacralité ; corps ; dessin ; ville

Desenho de cidade, economimesis do sagrado

Resumo

Neste artigo se estabelece uma relação do desenhista com a figura de Cristo dada a forte presença na cidade de San Juan de Pasto, com ela e o texto é uma reflexão sobre a sacralidade em termos de espaço do desenho cuja existência se deve a uma relação com o outro, mas também com o corpo deslocado e exposto do artista. A sacralidade torna-se uma figura, dando sentido a um corpo que se complexifica pela concepção particular do pastuso sobre a imagem religiosa e que de maneira polivalente se sustenta na obra e narrativa com os desenhistas invocados.

Palavras-chave

Sacralidade; corpo; desenho; cidade

Achaka uasikuna Tinii economimesis de lo sacro

Maillallachiska

Kai kilkaskapi kauarikunmi imasa dibujantek atun taitikupa cuirpua iapa chipi kagmanda a chkauasikunapi San Juan de Potosi, chiua kilkaska allilla iuiarii dibujaskamanda chi kaugsaska kanma sugwa, chasallata cuirpua kiuiska kauachi chi artista- chi sacralidad ruranni sug figura chasa uiachispa sug runa particular pastusopa chiua imagen Religiosata chsak rimankuna dibujantekuna kaiaska.

Rimangapa Ministidukuna

Sacralidad; cuirpu; tiniska; achka uasikuna

Y la mierda y el espíritu son las excrecencias del cuerpo, lo que el cuerpo repele, aun cuando sea esencial para el funcionamiento de un cuerpo el repeler y expulsar. Pero al expulsar el cuerpo se da como forma. La forma del cuerpo no es, pues, lo contrario de la materia. No hay primero la materia de un cuerpo y luego la forma que vendría a darle su apariencia exterior, porque entonces la materia sería lo informe.

Jean- Luc Nancy, corpus. 99

Recorrer las calles de Pasto es acceder a un tiempo de la experiencia que más allá de la imposición visual y económica de la ciudad, permite visualizar-la como si fuese un cuerpo expuesto. Ahí cuando el ejercicio de sudoración de los pies acentúa el carácter laboral del caminar, la exterioridad citadina se pone en duda. Lo urbano, sea desde lo impropio o (im)público, pone entre paréntesis la interioridad y la exterioridad. Así lo entiende el dibujante Adrián Montenegro en una de sus divagaciones sobre lo urbano, mientras se intentaba junto a otros artistas (Wilson Narváez, Juan Jiménez, Mauricio Genoy, Adrián Montenegro y Luis Moreno) proponer una escenificación televisa como forma de exposición en extremo de la labor del arte. La intención de dicha sugerencia era la de alquilar una habitación en el centro álgido de la ciudad (calle 19/ zona de tolerancia) y vivir por intervalos para intervenir el espacio acorde a lo que el artista sugiera de tal experiencia, pero,

la intencionalidad del proyecto se fragilizó en el mismo momento en el que Adrián cuestionó lo interno y externo de Pasto, ya que: “La interioridad, (...) tiene lugar en el espacio mismo de la exterioridad, y en ninguna otra parte” (Nancy, 2006, p.33) La obviedad de traer la calle o una intervención sobre un espacio interno era evidente, más cuando una ciudad se vive siempre desde y hacia las casas.

Los hogares o los sitios donde descansamos de lo laboral se dejan permear por la violencia cotidiana de lo ciudadano y también por las imágenes de una ciudad que ha hecho de lo doméstico una forma de supervivencia. Entonces, al recorrer las calles de Pasto nos damos cuenta de un detalle: el exceso de templos que sirven como puntos de convergencia arquitectónica y referentes imperdibles de la vivencia pastusa. Quienes hemos vivido en la ciudad hemos sido testigos no solo de la arquitectura de estas construcciones sino de la intervención de la religión como forma cotidiana de relación y tensión.

Pero a diferencia de la generación de nuestros padres, los nuevos habitantes de esta ciudad no tenemos una memoria histórica acerca de la religión. Se creció sin la necesidad, de entender la fundación y las diferentes circunstancias que permitieron la construcción, por ejemplo, de las diferentes edificaciones religiosas. Nos hemos contentado con una imagen vaga de la religión y de Dios, sin historia, de una presencia radical en nuestra vida. Pues, y a diferencia de otras ciudades, en Pasto existe exceso de templos que se alzan tanto en el centro como en los barrios periféricos y también en los diferentes corregimientos cuya ascendencia rural les confiere otro valor y otra memoria. Pero las nuevas generaciones (hablemos de los nacidos desde los años 60 en adelante) dan cuenta someramente de la historicidad de la religión (una historia bíblica, si se quiere, muy televisiva) y la han convertido en parte fantasmal de su vida. Mientras es fácil escuchar de nuestros padres las diferentes escenificaciones históricas de la iglesia, de la Biblia, del Santoral, de la historia de la pintura y el *arkhé* de las imágenes que justifican el sacrificio del Santo y de Dios, *nosotros* raramente reconocemos algunas figuras pese a que las hemos convertido en escenificaciones de dolor y terror que hacen parte del recuerdo infantil, y que han llegado

desnudas —crudeza terrible— a veces bajo la espectralidad del horror.

De niños, era costumbre visitar la Capilla del Señor del Río para mirar las terribles escenas del infierno y el purgatorio como formas pedagógicas y populares de entender la existencia de lo infernal, gracias a las imágenes de las almas torturadas se ponía de manifiesto la terrible desnudez del más allá que se acentúa gracias a la frágil memoria de ciudad. De ahí no solamente fuimos testigos de esta violencia visual y de sentido sobre el imaginario infantil, también observamos y fuimos parte de las diversas tensiones dadas por la imagen religiosa. Por un lado, la conciencia doméstica que veía (y ve), en los santos y vírgenes, imágenes que podían sanar y que se colocaban en diversos altares o sitios de honor en las casas; por otro lado, el control ejercido desde los templos cuales centros de convocación comunal, política y social. Además vivimos el surgimiento de otros escenarios en los barrios populares que arquitectónicamente se desprenden de los centros teológicos y de las construcciones de los corregimientos y la aparición monstruosa (y sostendré este epíteto durante todo este texto) de otras iglesias, como los bunkers de los mormones cuyas canchas de microfútbol enviábamos y la apropiación de los teatros y salas de cine por parte de diferentes iglesias cristianas.

Todo lo anterior, convirtió al barrio en un lugar tenso entre el catolicismo (desde el nacimiento vemos sus imágenes, escuchamos sus plegarias, sentimos su concepción de luz y sombra) y las diversas iglesias cristianas que acuden a una religiosidad de cánticos y que vemos surgir económicamente, pues son los nuevos edificios que sobresalen en los barrios populares. Si los templos católicos son las mayores construcciones en la ciudad de Pasto (no tenemos grandes edificios que puedan competir con esta presencia), en los barrios populares son las iglesias cristianas las que se contraponen en tamaño al templo católico. Empero, y lejos de acudir a una dialéctica histórica (pues no es tan simple debido a que en los barrios de Pasto también se viven las violencias propias de la historia colombiana), la imagen crística está ahí, siempre, desde la infancia y los dibujantes han tenido la oportunidad de diseñarla bajo la tutela del corazón, de una religiosidad que nos viene

anacrónica, sin liturgias, como una desvisceración sacra.

Lo abyecto es luz y sombra, es una religiosidad que ya no tiene una religión como horizonte teológico. Si para nuestros padres existía la posibilidad de lo crístico desde su dimensión más eclesial, a nosotros acude como una imagen que se nos presenta sin referentes pues el discurso del sacerdote o del pastor en nada aportan al entendimiento de las imágenes sacrificiales de Cristo, tanto como Dios que sufre por nosotros en el caso del catolicismo o Dios que simula reír en un paraíso prometido en caso de las diferentes vertientes religiosas de lo cristiano (Recuérdese la revista *Atalaya* de los Testigos de Jehová que hace parte de nuestra memoria y que llegaba a nuestras casas gracias al flirteo de los misioneros norteamericanos y que entre otras cosas ha sido alabada por algunos dibujantes pastusos por la calidad de su hiperrealismo anatómico, que al fin de cuentas nos hace recordar por qué el cuerpo de Cristo siempre es *muscipula diaboli* — Trampa para el diablo — ora desde el sacrificio en la Cruz, ora desde esa presencia de guía espiritual en un paraíso prometido). En todo caso, pese a tener posibles orígenes comunes, las religiones han convertido a Cristo en algo diferente como si se pudiese hablar de una economía de la imagen divina y que se distribuye como prestigio tanto para el sacerdote como para el pastor. Ya que, como lo sugiere Duchesne Winter “Las iglesias, sindicatos, partidos y demás asociaciones de la sociedad civil actúan como corporaciones que generan parcelas de consenso al mando de élites que se autorreproducen en sus respectivos cotos de poder” (2001. P.224) A todas estas, independientemente de la creencia o de la memoria, siempre está la imagen de una exposición desnuda de Dios y siendo el dibujante quien la abre a una experiencia pictográfica e irónica, tal cual ascesis que se fundamenta en lo abyecto pues nuestra relación con la imagen de lo divino se hace por medio de las vísceras al complejizar la concepción de anatomía y de luz –sombra en el dibujo.

Es así que, los dibujantes en la ciudad de Pasto han diseñado a Dios, sea desde el encargo (para decorar las paredes del hogar y/o como forma de protección hogareña) o como parte del ejercicio de entendimiento de la pintura occidental cuya base estética tiene acento en Cristo como imagen. Pero

también, como parte de una memoria fragmentada donde la figura crística es principal. La ironía es indefectible, aparece como forma de maceración del cuerpo, al igual que como concepción de una ascética cristiana que el artista ha logrado llevar a concepciones del tiempo, del sacrificio del corazón, pero también entendiendo los diversos dispositivos de poder y veladuras tecnológicas que han desfondado la imagen de lo divino. De ese vestigio, de esa concepción enrarecida (quisiera llamarle también *pandemónium*), el dibujante ha establecido su dictamen poético y el diseño de la extrema exposición del cuerpo. También el peso mismo de las vísceras de lo sacro en la materia de lo pictórico, pero desde la dimensión del *pro-fanum*, circundando el templo, desde la economía de la profanidad y de la mimesis. Empero, nuestra historia del imaginario es aparentemente simple: contemplamos santos, vírgenes y cristos en la cotidianeidad, sin necesidad de hacer un culto sobre un espacio sacro, pues ellos aparecen en los espacios comunes de la ciudad: hogar, el mercado, el centro comercial, el bus, la oficina, la maloca urbana, la sala de urgencias del hospital, entre otros. La economía de lo sacro fundada en el canon religioso y la liturgia se ve desplazada más que amenazada por la reproducción de la imagen. Hans Belting (2009) resalta la amenaza de los desplazamientos de lo sacro a un culto fuera de lo canónico pues los elementos teológicos y simbólicos son puestos en un escenario fuera del control de la Iglesia y ahí, se exponen en demasía al poder de la imagen. Se entiende, no obstante que hay un carácter reproductivo de lo sacro que va más allá de la pintura de temática religiosa, en realidad se trata de un desplazamiento de lo sacro, de la sacralidad de lo pictórico. Por lo tanto, en Pasto hay un desplazamiento, al menos muy contemporáneo de la imagen, donde ya no es posible identificar el ídolo del icono (o al menos no es importante hacer la diferenciación), dando por hecho que la imagen se independiza de las imposiciones de la Iglesia y en su desnudez lo que está en juego es el carácter reproductivo de la imagen y de una animalidad que bien podría considerarse parte de una teología bestial, desprendida del *continuum* sagrado, que gracias a la literalidad y el carnaval hacen de las imágenes dispositivos de memoria y carne.

Es por eso que el corazón crístico, por ejemplo, se desprende de humanidad y por tanto de

misericordia divina. El animal (se debe insistir en su relación con el ánima) se asoma desde la umbría del más allá; el dibujante es quien lo presenta ante los ojos distraídos del creyente. Mientras las imágenes de los pintores clásicos nos incitaban a la adoración, las imágenes de estas nuevas escenificaciones carnales hacen parte de un ascetismo de muerte y desaparición, cuya afectación del cuerpo se da en forma de humorada. Ahí la ausencia de Dios es risible, un consuelo metafísico y discursivo de una ciudad que todo lo vuelve mecanismo de supervivencia. Afirma el artista nariñense Paulo Bernal "Lo de Dios y los santos es una histeria, a veces hasta molesta, y en algún momento humor ridículo." (4/4/2012) ¿Acaso Bataille no afirmaba que no hay algo más risible que Dios? Es risible porque a razón del discurso occidental, solo se ríe de lo semejante. No obstante, para Bernal no es posible tal semejanza con lo divino, pese a que en el imaginario pastuso y cristiano sea el sustento de la concepción del cuerpo y el otro.

Un domingo, en el centro comercial Unicentro, se dispone a celebrar la eucaristía mientras en el fondo grandilocuente del centro comercial se escucha una fuerte música electrónica. La acomodación de sillas *Rimax* le da un orden parecido a la exhibición de la mercancía en las vitrinas o de un teatro improvisado. En cada silla están dispuestos textos impresos para que el creyente tenga el referente de las lecturas propuestas para la celebración. Le he dicho a Santiago, mi hijo mayor, que es una *misa rave* como si se tratase de un misticismo cuyo desplazamiento se ha realizado hacia formas contemporáneas de exhibición y éxtasis. No habría risa entre nos. En el mismo día, bajo una sintonía bastante televisada, el papa Francisco, ha divulgado una droga cuyo empaque exhibe de manera contundente un corazón rodeado de espinas y cuyo nombre es bastante sugestivo: Misericordina. Por demás, una exhibición de la misericordia de Dios bajo el *Dichtüng* del fármaco y que desde la cabeza de Pedro (habrá que subir por las escaleras de la Catedral de San Pedro para entender la dimensión gigantesca de tal testa) hace resonar bajo la promesa de compromiso con el corazón de Jesús. Jean- Luc Nancy nos habla al respecto:

El dios único es, a decir verdad, menos invisible (en el sentido de escondido) que inapareciente: del inaparecer, considerado como el acto mismo de

Dios, su operación, no se podría dar la apariencia (cuestión de coherencia, no de capacidad), pero se debe presentar la presencia, que es ausencia. Por eso la figura icónica no es un rostro, sino una cara: la figura expone la cara inapareciente de todo lo visible. (Nancy, 2006, p.68)

Simple *cara* que el dibujante entiende como desplazamiento de la imagen de Cristo, y sus diversas reproducciones en la ciudad: Cristo católico, mormón, protestante, chamánico, artístico, gnóstico, cinematográfico, entre otros, siempre se invoca como único pero que es a la vez múltiple y equívoco. *Vera icona* proyectada en la pantalla de la televisión y la vitrina del centro comercial. El *pro-fanum* que rodeaba a las iglesias medievales y renacentistas, donde se desarrollaba gran parte de la vida socioeconómica de las ciudades, encuentra su domesticación y su naturaleza mercantil en el comercio pastuso. Ante este cuerpo organizado, desde una reproducción de lo sacro y la regulación del comercio, lo abyecto es el resto, una técnica que es posible entenderse desde la perspectiva del dibujante y del pintor. Y antes que la falsa inocencia del satánico invierta lo simbólico a favor de un culto urbano, la imagen crística tiene la densidad que solo el cuerpo del artista puede llevar. Es por el cuerpo mismo que se apuesta a una inversión del orden sacrificial de Dios. Sin aceptar totalmente la idea de que el pintor es Cristo como afirma Marión (2006), es necesario entender que ante la densidad histórica y de la imagen como tal de Dios, se hace necesario un cuerpo que pueda soportarlo y a la vez abrirlo a otra experiencia fuera de toda regulación, de la historia del arte occidental y sus museos, pero también de la nostalgia infantil y heredad de los padres. Por eso Bernal insiste que "meterme con Cristo me costó" (9/03/2013) y en su sentencia advierte un riesgo, pues la imagen sin la regulación de la iglesia es destructiva por sí misma.

En ese sentido, dibujé dos años consecutivos a Cristo (1996-1998), en todas las posibles apropiaciones de su imagen. Fue tal el peso de dicho corpus que terminé por destruir todos los trabajos realizados hasta desarmar la cama nupcial e iniciar un peregrinaje por el barrio con los maderos del tálamo cual pasión de Jesús. No obstante, y teniendo presente tal histeria performativa y ridícula de mi persona (no se olvide que Mircea Eliade

(2014) considera a Cristo, como otros tantos personajes que se exponen al ridículo tal cual fuente de vida al señalarse e nforma contundente como un hijo de Dios. Intuiría años después que esta exposición ridícula fue una transformación de la vida misma), la densidad de la pasión cristiana se naturaliza en la imagen de Dios fuera del orden religioso. ahí el psiquismo es cuerpo y riesgo. A punto de destruir el hogar, lo que entendí es una exigencia sacrificial al dibujar lo sacro (aún más si se acude a la ironía o por ella misma). Y es por esta ridiculidad, más que por el efecto *kenótico* de la exposición del cuerpo yacente que nos acercamos a Cristo y a riesgo de perder la vida por esta puesta en escena, el cuerpo es el ara sacrificial con el cual se violenta la obra, poniéndola en crisis ya que la antepone a su fragilidad y muerte, a su propio tiempo. Orden sacrificial que se da por la obra misma, digamos si el "artista corre un riesgo es porque la obra misma es esencialmente riesgo, y al pertenecerle, también pertenece al riesgo" (Blanchot, 1992, p.235). A esto se le suma la recordación y rubor, la obra (que reconozco de poco valor artístico) pasa a ser importante por esta sacrificialidad. He ahí, tal vez, cierta maquinación en estos actos extrañamente espontáneos.

Empero, Mircea Eliade (2004) prefigura una inmortalidad, al menos desde una memoria colectiva, en la ridiculidad tal vez como una de las formas de relación con lo sagrado. Orlando Morillo, conocido pintor nariñense, habría entendido esto al ver en una toma de yagé al Niño Jesús, quien tan solo con su presencia en la visión (como se llama a las imágenes en la toma de yagé) le hizo sentir el peso de la imagen, días anteriores se había opuesto a que en su barrio se colocase una escultura del Jesús infante. Lejos de la culpa y su entronización dada por la iglesia y el psicoanálisis (que han hecho parte de su teologización de la vida), lo que se denota es la densidad. Entonces habría que denotar-se que la gravidez del cuerpo que cae y pesa es una invención de la iglesia, de la academia, de occidente (o de ese occidente exótico que promueven los libros de arte). Ante la culpa como imposición fantasmal, el arte es siempre disculpa -o vergüenza de ser hombre tal cual sugiere Deleuze (1996) -.

Alguna vez le comenté al artista visual Paulo Bernal que, al contemplar las obras de Murillo en El Prado,

es tal la afectación de su pintura que provoca arrodillarse, independientemente de quién está observando o del personaje representado en la pintura. En ese acto, fuera de cualquier creencia, fe o idolatría museológica existe una afectación corporal directa, literal y es con la pintura que se logra esto con mayor contundencia (palabra que utilizamos los artistas de Pasto para semejar la afectación del arte como un golpe) que la música o la exposición museológica de la historia occidental de la pintura religiosa. Por ejemplo, en el museo Louvre el exceso de obras de temas bíblicos llega a tal saturación que producen una anulación entre ellas y lo que parece una buena colección sobre el Medioevo se pierde en un exceso para anticipar la reproductibilidad de lo sagrado. "Demasiados santos" diría un amigo antropólogo y tendría razón. La disposición de los tres pabellones inmensos del Louvre, conducen hacia la sacralidad de la vitrina, pues todo en el museo es regulado por la imagen de La Monalisa, la que está encerrada en un ventanal, colocada a un nivel de una sacralidad y cuyos feligreses son los turistas que se desesperan por tomarse una fotografía al lado de este lejano icono. Pero la sacralidad ahí expuesta bajo las simulaciones de la seguridad (en el museo Louvre se insiste en cuidarse de los carteristas) es simulacro pese a la romería. No obstante, la risa paradigmática afecta desde su lejanía, y es posible borrar de tajo todo lo visto y por verse en el museo. Es el retrato de un ánima que nos sonrío desde un extremo acullá. He ahí la densidad de un cuerpo que siempre nos será lejano, he ahí la otra sacralidad de la pintura en la materia misma.

Pero en Pasto no hay museos pese a los intentos de pequeñas colecciones, y la manera de conocer se hace a partir de los pocos salones anuales. He recordado el golpe de pecho de Paulo Bernal, al celebrar su triunfo en el Salón de *Cristo como imagen* en Pasto (2012) organizado por la Arquidiócesis de Pasto. Su obra *El Cristo de la última tentación* está por ser tocada (quisiera hablar de roce y no entendimiento dado la materia pictórica que propone Bernal), es una religiosidad por venir. Independientemente de estas divagaciones, y del golpeteo cercano al *mea culpa* católico del pintor, es la antesala a lo abyecto y su sacralidad que Paulo Bernal propone gracias a un conocimiento de la materia, la manteca -como ha querido Bernal llamar a la pintura y que se sintoniza



Imagen 2. *María Magdalena y Cristo del Café* (Jhon Benavides, 2014). Lapicero sobre papel, Agenda personal.(Colombia).
Fotografía: Jhon Benavides.

con la comparación de Nancy (2008, p.87) que hace de esta con la unción. Al fin de cuentas Cristo significa el ungido-, la historia de la pintura (que algunos confunden con composición) y del matiz. Poco importa el aval del salón, del premio (que le viene bien al pintor que *invierte* esto en el exceso de placer y materia), del concepto de jurado, de la Academia, pues lo que está en juego es otro asunto teniendo en cuenta que "el reconocimiento de las instituciones reguladoras de la pintura, academia, salones, crítica, gusto, tiene poca importancia frente al juicio que el pintor investigador y sus pares emiten sobre el éxito obtenido por la obra con respecto a lo que verdaderamente está en juego: hacer ver lo que hace ver, y no lo que es visible" (Lyotard, 1998, p.106). Eso solamente es posible por su enfrentamiento con el cuerpo e imagen de Cristo, y que desde la calle se hace cordial y risible. Una voluptuosidad presta a ser desintegrada por el exceso de sentido y materia. Meter el dedo en la llaga del milagro cristico, si se quiere,

a partir de una obra en exceso carnal. El dibujante toca con su dedo el milagro en cuerpo y en vivo; no opta por aplazar esta exposición corporal. Pero lo que se toca no es de este mundo. Recuérdese a *Jesucristo en casa de Marta y María (hacia 1618)* de Velázquez, pintura que somete al *deus communitas* a la ley de lo doméstico. Gracias al desborde del barroco, son una doncella y una anciana quienes resaltan por encima de la escena bíblica que tímidamente se asoma en unas de las ventanillas. El primer plano es para la cocina, para sus objetos, para la acción del tiempo y del óxido, para el roce de la anciana sutilmente en el cuerpo de la aprendiz. Ese toque entre cuerpos de Velázquez, Bernal lo ha logrado macerar al asumir esta economía de la sazón (si es que no del fármaco femenino en la comida), del traste, del bodegón equívoco.

El Cristo de la pintura de Bernal se somete al hogar en los supuestos sugeridos en los evangelios apócrifos y de la experiencia cotidiana. Es por eso

que se entienda la presencia de María Magdalena sugerida en el cuadro como esposa. Algunos años después, mirando un extraño Cristo en un establecimiento del centro de Pasto quise dibujar a María Magdalena besando sus pies (imagen 2), ya que la habría sentido haciéndolo en el mismo escenario de esta crucifixión exhibida sin más, al lado del decorado kitsch del café. El dibujo intenta presentar al cuerpo de lo femenino que abre la escenificación a la densidad. No obstante, lo importante es la maceración, el peso de la carne y el trasfondo cromático que lleva el cuerpo crístico a un plano fuera del cuadro. Velázquez nuevamente, pero comprendiendo la *arealidad* de lo umbroso e igual que Tiziano (maestro de Bernal y Velázquez) creando deformidades y masas de pintura cuyo fondo queda en duda pues no hay planos sino dimensiones.

El tiempo, por estas tensiones y distensiones, es una dimensión corporal muy presente en la transfiguración de lo divino, sea desde la transpolación del rol divinizado al del esposo en el caso de Bernal, sea en una erotización de más de la cruz en mi dibujo, siempre pensando en lo que de consagración tienen dichas imágenes. Consagración vivida en los espacios urbanos, en tanto ella significa un *alejamiento del templo de Dios* (Benavides, 2008, p.85) según el sentido del Antiguo Testamento y que es atribuido al santo y al ungido. Jonás es el personaje emblemático de dicha acción sacra. Bernal como buen pintor es conocedor de la historia bíblica y entiende que este alejamiento de la arquitectura de Dios en la ciudad sucede al igual que en el relato bíblico, pues Jonás decide ir a Tarsis, el lugar siempre más alejado de Dios y en donde se siente más su ausencia-presencia. Bernal decide apelar a la heredad quiteña a partir de la agonía como única manera de consagrarse a la pintura, en cuya religiosidad anida su animalidad y que, a favor de su inteligencia pictográfica, se vuelve líneas y masas cromáticas que circundan la escenografía de muerte y pasión. Por otra parte, Blanchot sugiere un porqué a la relación tan íntima del arte y lo sagrado, Así:

Porque en el movimiento en que el arte y lo sagrado, lo que se muestre y lo que se sustrae, la evidencia y la disimulación, se intercambian sin cesar, se llaman y se aprehenden allí donde, sin embargo, solo se cumplen como la cercanía de lo

inasible, la obra encuentra la profunda reserva que necesita: oculta y preservada por la presencia del dios, manifiesta y aparente por la oscuridad de lo divino, protegida y reservada de nuevo por esta oscuridad y lejana que constituye su espacio y que suscita para nacer. (Blanchot, 1992, p. 220)

Empero, al hacerse desde el *vestigium* de lo sacro, estamos ante un arte que dibuja- diseña a Dios en ausencia de la *Idea*. La obra de Bernal es a la vez cuestionamiento a la presencia excesiva de la imagen (como se ha querido imputar a nuestro mundo) y de una contemporaneidad que ya ni siquiera es iconosférica. Para lo cual Bernal confiere otro orden compositivo al carácter jerárquico de la distribución de los personajes y colores, acudiendo a su intuición y entendimiento pictográfico hace resaltar lo deforme en la anatomía pues entiende la fragilidad del estudio anatómico y confiere todo el peso a la materia en función de un cromatismo de abyección. Expone igualmente que Caravaggio al mundo humano y divino al descenso de la luz, a una caída impensable del universo bajo la tutela carnal de lo umbroso y un aplastamiento de todo bajo la presión de la materia. Sabiendo que "el arte no tiene previamente una relación con la historia, ni con la verdad, ni con el más allá metafísico y religioso: tiene relación con el mundo, se corresponde con el mundo, a él responde y en cierto sentido responde de él" (Nancy, 2012, p.86), hay exceso de vida y muerte en su obra. Sus diseños — sus signos proféticos — hacen parte de la exterioridad de piel del arte y de la dislocación del cuerpo mismo en la obra, o a veces sin ella bajo una forma de fantasmagoría pues siempre hay la sensación de una ausencia, de un sin-sustrato como si alguien faltara o regresara, siendo huésped de una animación premeditada. Se intuye por lo tanto que, al dibujar a los amigos en momentos precisos e inesperados de la vida, no es una sobreexposición de lo íntimo lo que designa, es su propia corporeidad la que expone a partir de un humor singular y que se antepone inclusive a las nociones de ciudad que alcanza a sugerir en sus palabras. Un amoroso celo, si se quiere nombrar de alguna manera a su mirada.

Gracias al aplastamiento dado por la sombra y la línea, el soporte deja de soportar, deja de ser sitio de dirección y orientación. El dibujo es gravedad e ingravedez y se distorsiona a favor de una

Imagen 3. *El sueño de los inocentes*. (Paulo Bernal, 2008). Retrato de Arturo Cisneros y Mario Bastidas. Lápiz sobre papel pergamino. Pasto (Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.



violencia arcaica, pues hasta lo humano se pone en entredicho por la acción y physis del dibujo. Al mirar el retrato de *sueño de los inocentes* (imagen 3) entramos en la violencia del dibujante, de la crudeza propia de su inocencia. Atestigua su propia escenificación y diseño y no el fotograma memorial de donde surgen los personajes; no obstante es la serenidad de una tormenta detenida por la traza. Todo es aplastamiento, forzamiento hacia un fondo, a una gravidez lineal mientras los que fueron se sugieren en forma de masas, cicatrices, arañazos y puntadas como si un animal hubiese pasado por el sueño de los amigos, y la luz, que parece acentuarse como un vaciamiento de figura, también abdica a esta densidad cromática. Entonces, el dibujante no solo debe lidiar con el fondo sino la puesta en escena del fondo ya que este es una instancia siempre en movimiento y en constante desplazamiento ya que el “fondo no se autoproduce y no es producido de manera alguna. El fondo es la evidencia o la patencia del ser: la existencia, con la cual no se puede terminar, toda vez, al menos, que no se la manipula con algún fin, la existencia en cuanto infinita multiplicidad del mundo” (Nancy, 2008,p.43).

De ahí, esa insistencia en darle importancia al fondo en Bernal, pero con un cromatismo de un rayo, el golpe del lápiz, que se presagia como piel. Su línea es piel antes de que el cuerpo de la

iluminación de la tradición religiosa haga su aparición. Traza brutal que desyerba, desprende la figura de todo referente anecdótico y patético, existe una exposición, pues el “retrato pinta la exposición. Es decir que la pone en obra” (Nancy, pp.33-34). Entonces, los amigos al igual que los muebles, el sueño, la botella y la sombra hacen parte de una desproporción premeditada con esta linealidad que circunnavega el cuerpo de los yacentes. Y al ser retratos, anuncian una “presencia *in absentia* que está encargada de presentar la presencia en tanto ausente; de evocarla (y hasta invocarla) y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene” (Nancy, 2006, p.53). En este dibujo se anticipa al alejamiento y la muerte del amigo, de los dos, ahí acurrucados en el sofá de la ebriedad. Y lo hace a partir de una entonación de animal y que a la vez perfora, escanda, abre la línea a una vacuidad del sin-fondo como si al dibujar a los amigos yacentes produjese un negativo, o una *arealidad* propia del vaciado escultórico. (Da)Forma una textura.

El dibujo al dejar este vaciamiento vuelve color la piel del papel, o eso quería entender al realizar una serie de dibujos (imagen 4), cuyo pretexto era precisamente, la noción de falsa composición con el papel en blanco, lo que habíamos discutido con Rosa Achicanoy y Juan Jiménez, como exceso

de pesos y figuras, para lo cual, habría recurrido a diversas láminas que simulan, a mi manera, el tarot. Habría dado cuenta al exponer esta serie de dibujos medianos en la pared del Salón Palatino, que la figura sobre este fondo falsamente en blanco trae el peso de la teologización de lo representado que solo es posible conjurar si fuese el caso, a partir de la saturación simbólica de la línea que, por ejemplo, Bernal lo realiza a partir de líneas de color que rodean los contornos de los personajes. Exponiendo si se quiere el milagro de manera literal, en el cuerpo mismo. Partiendo de una tremenda figura de Rubens, al introducir en la llaga crística todo el problema de la encarnación del milagro y también el vaciamiento propio de una pintura que acerca al milagro a partir de la carne. Ahí, cuando se cree apreciar la obra a partir de la técnica del dibujo (inclusive desde la pintura) sucede la deyección: excrementos de materia disuelta por el exceso de corporeidad. Así como las funciones orgánicas suceden todos los días: deglutir, respirar, defecar, entre otras; el dibujo no cesa de acontecer todos los días, todo el día, exceso de presente de quien vive para trazar. Bernal entiende eso, y hace hincapié sobre el llamado <<vocare>> de pintor y aun así, traza diseños que se simulan como apuntes de escenas cotidianas pero lo hace con la violencia del cuerpo del dibujo que provoca estados inhumanos, se conjura al hombre a partir de la desintegración de la obra humana. La ciudad, por ser la humanización por excelencia, cae bajo la acción de esta violencia de la traza, pues "hay que arrancar al hombre de esos poderes maléficos a los que sigue sojuzgado, hay que "volver al hombre" y para ello una conjuración se impone" (Derrida, 2011, p. 53). Aun así se insiste en la ciudad, pero entendiéndola como una puesta en escena a desbordar. Bernal lo hace gracias a las palabras, la desnudez, el rasgado, las acotaciones académicas, los nombres propios que deyectados, *jetados*, a una escena simulan la sacralidad y violencia del otro. No obstante, y pese al exceso de imágenes aparentemente excrementicias, no hay fecalidad en la obra de Bernal ya que es una pictografía escatológica, en tanto siempre se hace desde un final.

Le es obsesiva la luz amarilla del bombillo, en donde contempla toda la abdicación de la ciudad a un canon cromático, terrible e impositivo. Todo un dispositivo técnico que se vuelve trampa, que

envuelve inclusive la luz diurna a partir de una extensión metafórica de lo nocturnal, pues la luminosidad del día acoge la noche como su extensión. Su obra *Las noches amarillas* (imagen 5) desde el matiz, produce la tensión entre abdicar a la artificialidad de lo nocturno como extensión de lo diurno, o como una afectación material y corporal de gamas y tonos amarillentos de la luz eléctrica en concepción de tiempo y espacio dentro de la obra misma. Sugiriendo la cromatología de la bandera colombiana, enrarece este escenario pastuso donde los edificios emblemáticos del poder se fragilizan ante estos personajes evidentemente carnalescos. Y, aunque la ironía de lo patriótico está escenificada, atravesar la noche en la misma pintura es el imperativo de Bernal al hacer nacer la obra desde una profunda materialización de la noche. Entiende como Blanchot que "en el día debe pasar la noche; la noche que se hace día vuelve la luz más rica y en lugar del centelleo de la superficie, hace de la claridad la irradiación de la profundidad" ¹ (Blanchot, 1992, p. 157). Aún, pese a la superficie de lo banal, de la piel, de un signo hecho de jirones y polvo, de líneas equívocas, de deformidades y voluptuosidades, pese a la fecalidad de la materia, de su inexistencia siempre radical para el pintor, pese a todo, hacer obra, desde los confines del espíritu del artista que particulariza la ciudad bajo las múltiples perspectivas que se sintonizan en un gesto, un rayo, una sombra, un objeto disfuncional si es que no difunto, para que aparezca la vaga estela del corazón y la amistad.

¹ Blanchot (1992, pp.157-160) se refiere a dos noches. La primera, sin que esto sea cronológico, es la que intuimos desde la distribución crono-cromatográfica de todos los días. La otra noche, como se refiere a eso que está más allá de la identificación diurna-nocturna, también es posible en el día. Ya no es una cuestión de tensiones de luminosidad, sino toda una posibilidad dimensional, es la apertura a la oscuridad y lo sin fondo (pues impide la identificación de una profundidad) y ante todo, y es a lo que el artista se enfrenta diariamente, en la posibilidad de unirse al abismo. Pero advierte la trampa al usarse como refugio. Algunos artistas jóvenes, lo han usado como una exaltación terrorífica ante lo cual usan ciertas ritualizaciones, ciertas poses que convierten en obra; he ahí, que al hacer de este susurro un grito de un pathos demasiado abierto, se convierte en performances de dolor y angustia. El dibujante, el que está enfrentado todos los días a esta realidad, vuelve esto líneas, ya no permite el parasitismo ritualizado de la obra, sino su desnudez.



Imagen 4. *Cartas del buen amor*. (Jhon Benavides, 2012). Dibujo sobre opalina. (Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.



Imagen 5. *Las noches amarillas*. (Paulo Bernal, 2012). Óleo sobre lienzo. (Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.

En *la cenicienta ebria* (imagen 6), un zapato está fuera de la composición, y pese a que se encuentra sin función, pues no tiene pie que lo contenga, es la obra en sí. He ahí el *animal monstrans* de Paulo, un objeto de uso personal y laboral, se desprende de la funcionalidad para dejar de ser producto y ser la existencia en bruto del dibujo y la pintura. No hay nadie que entienda mejor esto, aparte del pintor, que la puta (de quién la anécdota entroniza como *sub-jectum* de esta historia) pues ella comprende el valor como tal y la valoración del objeto por un sujeto particular. No obstante, en la pintura como en el dibujo de Bernal esto ya no es posible pues no pertenece a nadie, tal vez por eso es que “todos los días los pintores anuncian la muerte de la pintura, por tanto, la pintura no puede nacer más que del vientre del pintor” (Adami, 1994, p.41). Es ante todo desborde y gozo pues siendo pintura nada más que pintura, es desbordada por sí misma. Materia de la grasa que disemina el porvenir en un presente jovial y lozano, como si la puta fuese un cuerpo que se expone a una sacralidad de lo que se exhibe gracias a una traza de gravidez. Religiosidad de dibujo que sin ritual está rodeado de seres, demonios, vampiros,

“sátiros” (como ha querido llamar a los falsos dolientes del cuadro), súcubos e incubos pero que en su consistencia hace tachadura sobre la espectralidad del otro. De ahí que sea precisamente el lecho, esta capa que se extiende bajo los cuerpos, donde habitan estos “parásitos o huéspedes privilegiados” (Derrida, 1986, p.93) con los cuales el dibujante debe lidiar inclusive más allá de la cama propia tal cual privacidad abierta hacia todo nido, nicho, concentración de alimañas, capa de ensoñación y de amor. Abierto a más no poder o sin poder alguno, el dibujante asiste a su dibujo extrañándose y extranjerizándose ante el cálculo bestial (pues todo es tachado bajo esta acción fuera de la ley). Ahí el creador cede al brujo y el brujo cede al animal quien es a la vez sombra y polvo pues el “signo tiene su propio aparato muscular que sustituye a la anatomía del modelo” (Adami, 1994, p.41). Mirar las trazas de ese dibujo ajeno es ver formas entrañables antes que del oscurecimiento del yo sumergido en sus propias líneas. El dibujo propio e impropio sucede en una piel ajena cual tatuaje en los brazos y piernas del amado; cuando bajo el *in-vidus* de la exterioridad se cree identificar al personaje se ratifica la ajenidad de toda traza o una



Imagen 6. *La cenicienta ebria*. (Paulo Bernal, 2013). Óleo sobre lienzo. (Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.

exterioridad excesiva donde el otro es proximidad de lo lejano, cuya pulsación tiene como centro la ciudad, inclusive bajo “el otro centro” que cree conocer Bernal al llegar a Pasto (ni qué decir del despiste gracias a esta otra centralidad de la ciudad que solo conoce el amigo).

Frente a la apropiación de la casa por parte de la puta, el dibujante acude a lo enigmático como forma de contrarrestar la violencia de dicho dicamen (sea del cuerpo, de la opinión sobre el decorado, sobre el tálamo apropiado) al hacer excesiva su relación con lo abyecto, sea expuesta de manera evidente o a partir del mismo gesto. Al exponer los poderes, encarnada en toda figura emblemática, Bernal visualiza la risa citadina que estalla, se desborda por las paredes de la institución (inclusive de la economía del amor o la soledad) acorde a la carne de tiempos de carnaval o de la experiencia mística, la prostituta diseñada acoge los colores de la sacralidad como parte de un advenimiento de la pintura mientras la zapatilla

es parte sustantiva del cuerpo. El color del fondo hace cuerpo en la densidad del óleo, de esa templanza necesaria para su sostenibilidad y duración. El cuerpo existe como persistencia y obsesión pictográfica del dibujo que hace aparecer a la pintura ya sea como materia excesiva o simple materialización. El cuerpo femenino (que occidente siempre ha relacionado con la caída y la pesadez) adquiere su resplandor en su gravidez tal cual densidad de Goya y Lucien Freud; pero también el peso de la cama, camastro, tálamo de burdel y silla. Los cuerpos, los objetos, la ciudad misma y ensimismada son satélites de esta materialidad y ensoñación. Y a todas estas, es simple carne, además de su fallecimiento y pudrición.

Vómito blanco afuera de mí, en los terribles despertares en la ciudad de Cali, como una materia blanquesina, inmóvil y latente como si fuese una excrecencia de materia fuera, inhumana, pero también por cierta prestidigitación divina, parte de mí en su exterioridad cercana. *En escalofríos de*

Imagen 7. Escalofríos de carne. (Paulo Bernal, 2009). Óleo sobre lienzo.(Colombia). Fotografía: Jhon Benavides.



carne (imagen 7), esto se hace evidente gracias a una imagen cotidiana. Una mujer da la espalda a un posible testigo y envuelve su cabeza y torso con toallas. Pero la complejidad de tal escena está precisamente en los rasgos de dibujo y excrecencia de la materia expuesta, en donde la existencia de la mujer queda en entredicho. El cuerpo es una existencia y el modo de exposición de pudor imposible ante la espalda femenina (habría insistido a Bernal que no existe arte sin pudor, que sin ello sería periodismo. Cada tanto le recuerdo la lectura de nuestro amigo y poeta, Arturo Cisneros, a la bella periodista que lo habría citado para una entrevista en vivo, con esa cortesía de la mujer interesada en el hombre. Él, respondería a tan improbable cortesía, con la lectura del Primer Manifiesto Dada, donde Tzara denuncia al artista que se alía con el periodismo). Pero ya no existen corporalidades anatómicas en dicha escena, sino un escenario donde la carne se expone a su desaparición o transformación. Solo hay una cabeza, pues "la cabeza se vuelve el rostro de la espalda" (Bernal, 20/09/2011). La mujer acaece

y a la vez representa más de lo que queremos mirar o fisgonear en esta pequeña escena familiar. Ahí, la superficialidad de la pintura que dista del ahondamiento del dibujo como sugiere Paulo, se vuelve piel ya que todo color se encarna y encarniza en la dermis. La carne se vuelve superficie de múltiples cuerpos que surgen de este toque de (la) piel. La pintura y el dibujo conocen las pieles y bajo la presión se vuelven una sola dermis aparentemente delgada, que algunos incautos, suponen solo sucede en las veladuras ornamentales.

Hay una ley del roce, del tacto y violencia ralentizada de un guiño. Gracias a la fuerza y tensión pictográficas, ya no hay espalda, ni lugar común de seducción, ni dolor, es un excesivo terror que se manifiesta ante el vidente como una imagen cotidiana. La ciudad se vuelve femenil desde el encantamiento del terror de la cotidianeidad. Y antes que el discurso de desaparición de lo corporal aparezca como forma simulada de lo kenótico (o la transubstanciación como vaciamiento en el caso

de Duchamp y las consecuencias ontológicas en lo contemporáneo) la piel como rubor es contingencia y representación como resistencia a la metafísica de la presencia a partir de poner en cuestión el poder del discurso sobre el cuerpo y organización. Quien pinta o dibuja conoce esto ya que está atravesado por la impaciencia del cuerpo. El rubor de Bernal es más que un fenómeno carnal o pictórico, es el asentimiento de un riesgo ante este corpus, ante la fragilidad del cuerpo del color y la mirada.

Referencias

- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Benavides, J. (2008). "Confesiones de Jonás desde el monstruo urbano." En Memorias XI Encuentro de Investigadores en Etnoliteratura. *Revista Mopa Mopa*. 18, pp. 77-94.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Derrida, J. (1986). "Forcenar al subjectil." En Paule Thévenin y J.D. Antonin Artaud- *Dessins et Portrait*. Alejandro Castellanos; Bruno Mazzoldi (Trad., provisional), (manuscrito revisado por el autor). Paris: Gallimard. [1998] pp. 55-108.
- _____. (2011). *Seminario La bestia y el soberano. II* (2002-2003). Buenos Aires: Manantial.
- Duchesne Winter, J. (2001). *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Eliade, M. (2004). *Invitación al ridículo*. Disponible en <http://ridiculo513.blogspot.com/2009/09/eliade-mircea-invita-cion-al-ridiculo.html> Consultado: 8 de agosto de 2014.
- Lyotard, J-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Marion, J-L. (2006). *El cruce de lo visible*. Castellón: El Lago Ediciones.
- Nancy, J— L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (2009). *Desnudez (overtura)*. Edición digital. En <http://www.filosofiaytagedia.com/cursos/nancy.pdf>.