

Rodrigo Arenas Betancourt, el escultor de la montaña

Camilo Hoyos Gómez

1. El Cristo y la montaña

Casi todas las tardes remotas de Rodrigo Arenas Betancourt (1919-1995), siendo apenas un niño, consistían en subir al pico de la montaña de El Uvital, en Fredonia, para observar el paisaje montañoso. La voz de su madre siempre retumbaba en la casa de techo de paja y tierra apisonada que lo vio nacer, rodeada de una feroz naturaleza que poco o nada dejaba a la agricultura. “Vamos al filo a divisar”, le decía al pequeño Rodrigo, y, una vez emprendían el recorrido, no se detenían sino hasta llegar a un pequeño corte del camino que atravesaba la montaña. Allí arriba, *arrejuntándose* para resistir los vientos fríos de las alturas, se quedaban largas horas observando el horizonte infinito. El espectáculo montañoso de Antioquia se repetía siempre ante sus ojos: primero el casi siempre nublado Cerro Bravo, de silueta piramidal; más lejos el Cerro Tusa, y un poco más atrás, la sombra de la cordillera. El niño Arenas Betancourt reconocía de memoria los pueblos que se le mostraban en medio de las verdes montañas: Titiribí, Armenia Mantequilla, Angelópolis, Amagá y El Pedrero; y en el centro del paisaje, el pueblo que luego lo vería crecer y al cual regresaría luego de sus viajes europeos, el pueblo de rojas casas campesinas y una iglesia: Fredonia. No debía tener más de cinco años, pero ya la montaña y la naturaleza eran el escape a la miseria y al hambre.

Años después confesaría en su texto autobiográfico *Crónicas de la errancia, del amor y de la muerte* que “El milagro de contemplar la naturaleza era un inmenso consuelo, una compensación enorme. En esta frase tan sencilla de mi madre siento ahora que está contenida

toda mi voluntad psicológica y todo mi mundo interior”.

No era para menos: hijo de una familia de campesinos pobres de Antioquia, conoció desde temprana edad los grandes sufrimientos de quienes, en Colombia, viven de la tierra. La contemplación de la naturaleza le permitió, desde entonces, comprender una de las contradicciones del campesino: el contraste entre su desamparo, pobreza y desolación y la riqueza y belleza de la montaña, con sus verdes infinitos y sus figuras monumentales. Visitar la montaña le permitía olvidarse de lo que hasta la edad de cinco años fue su vida diaria: vivir en la casa que lo vio nacer, que contaba como únicas comodidades con esteras de hojas de plátano que debían, cada noche, escoger para recostarse o cubrirse con ellas; ver cómo las familias ricas y adineradas utilizaban para sí los únicos territorios propicios para la agricultura, por lo general repartidos entre cafetales o pastizales para el ganado; cuidar día y noche las matas de café y de plátano que tristemente rodeaban su casa, con las cuales intentaban conseguir algo de dinero para comprar panela y sal en el pueblo. Como ornamentos domésticos, contaban con plantas medicinales crecidas en bacinillas carcomidas. Su ropa era remendada por su madre, hasta que no daba más de sí. Se trató de una precariedad que, sin embargo, se caracterizó como una unión constante con la tierra.

Hacia 1925, Arenas Betancourt fue enviado adonde su abuela para poder ir a la escuela rural de Fredonia. Vivió un año con su abuela, para luego recalar donde unos vecinos. Pero, por poco tiempo que fuera, se trató de un año

definitivo. Si su madre le había enseñado la contemplación de la naturaleza, a la vez que la posibilidad de un credo religioso sin llegar a los extremos del fanatismo, la figura de su abuela marcó la idea de un Dios temerario que parecía darles vida a los hombres con el único propósito de llevarlos a la muerte. Salió de la pobreza y salvajismo de los bosques de la montaña para encontrarse con otro tipo de salvajismo, el del fanatismo religioso: su abuela tenía las paredes de su casa forradas con imágenes religiosas que, junto con aquellas de las sagradas escrituras que conoció en la escuela, establecieron una especie de imaginario celestial basado en el sufrimiento.

La experiencia de Arenas Betancourt en el Seminario de Misiones de Yarumal hacia 1931 tuvo enormes repercusiones, no solamente de índole personal, sino también familiar y social. El relato del viaje hacia el seminario es uno de los recuerdos más vívidos y realistas de Arenas Betancourt, posiblemente por la tristeza que siempre le evocó. El viaje, de hecho, comenzó días antes; con una especie de peregrinación económica que le fue necesario llevar a cabo visitando a todos sus familiares pidiéndoles dádivas que le permitieran tener completo su ajuar de seminario. Dado que el sueño de las familias colombianas y antioqueñas de la época consistía en tener un hijo o un familiar religioso, ningún familiar se privó y asumieron como un proyecto común el viaje de quien hasta el momento no había dado la más remota señal de vocación artística. Llegado el día de la partida, se despertó a las tres de la madrugada y con su padre emprendió en plena oscuridad, acaso amainada por una vela de sebo que llevaba su padre en una mano (y en la otra la maleta de madera donde iba el ajuar completado por la familia), el viaje a través de la montaña que le llevaría a la estación de tren de Fredonia. Su padre lo dejó sin decirle una palabra en la estación, donde Arenas Betancourt prosiguió, en mutismo absoluto, su férreo camino hacia el seminario.

A su llegada, una sola mirada bastó para comprender que había sido enviado a una especie de cuartel. El viaje oscuro a través de la montaña a las tres de la madrugada no resultó ser más que una especie de proyección de lo que terminaría siendo el año siguiente: un constante recordatorio de lo que era el oscuro infierno a través de distintas imágenes y lecciones de moralidad forjadas por las conciencias más puristas cuanto menos permisivas. La educación religiosa, como ya lo había escuchado de boca de su abuela, no consistía en enseñar la posibilidad de llegar al cielo sino en las múltiples oportunidades con las que contaban los hombres para terminar, irremediablemente, en el infierno. En otras palabras, comprendió desde tierna edad que la vida religiosa permitía y llevaba hacia el sufrimiento del hombre, que se convirtió en el suyo propio.

Hacia 1932 abandonó el seminario y regresó al seno familiar de Fredonia. Debido a su fracaso como seminarista, a sus 13 años ya era un escaño familiar y social, situación que le obligó a buscarse la vida robando en las calles o siendo vendedor ambulante, pescador, recolector de café, ayudante de su padre en el taller de albañilería y de su tío en la arriería, imaginero, artesano y vago (esta última actividad realizada de manera gratuita). Seguía acudiendo al colegio, pero tenía que caminar a diario los diez kilómetros de distancia desde su casa. Hasta que ocurrió una especie de explosión creativa dentro de Arenas Betancourt. Sabía ya sobradamente que Dios, tal y como creyó esperarlo, era apenas una invención; no era el Dios que invitaba a ser adorado a cambio de un billete al cielo, sino el Dios que castigaría en caso de ser desechado; dicho de otro modo, el Dios temerario del Antiguo Testamento, el mismo que aniquiló a Sodoma y Gomorra, aquel que prestó a Job para que el Diablo lo sumiera en la miseria, aquél que conminó a Abraham a sacrificar a su hijo Isaac. En últimas, el mismo Dios que aplacaba al campesinado sin otorgarle posibilidad alguna de alcanzar el cielo.

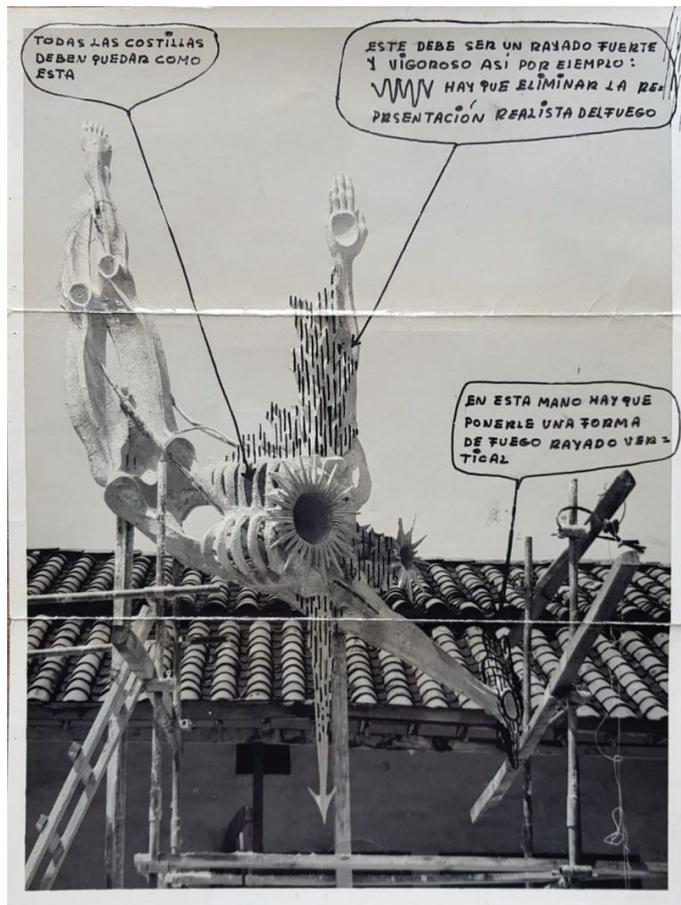


Foto archivo personal Alonso Ríos

Decidió echar mano de las enseñanzas de su padre, buen albañil y tallador que más de una vez le había enseñado a su hijo las cabezas de perros, caballos y otros animales que tallaba en trozos de madera y después policromaba, y comenzó a tallar Cristos cruentos y lacerados, sufrientes y dolientes. En gran medida, quizás los talló a su propia imagen y semejanza, ahondado como estaba en la orfandad de un seminario que poco o nada le proporcionaba a nivel espiritual.

A partir de entonces, la figura simbólica de Cristo jamás abandonaría a Arenas Betancourt. No simplemente por el temor inculcado por su abuela, sino porque él mismo ya había conocido, en su primera época, una imagen que parecía estar esculpida y rigurosamente copiada de la del Cristo sufriente, cruento y lacerado: la del campesino antioqueño. La vida del campesino, que luego comprendió como la

vida del latinoamericano, pasa necesariamente por el sufrimiento, el abandono y la miseria: su desierto particular es la montaña, y las lágrimas y sangre derramadas por Cristo serán aquellas del sudor del campesino. Para 1938, fecha de su llegada a Medellín, ya había una semilla sembrada dentro suyo: la de la figura de Cristo como ejemplo de lo que luego, sin apenas saberlo, sería su Bolívar en Colombia y su Cuauhtémoc en México. Pero no hay que comprenderlo en código de moralismo religioso o de doctrina religiosa: Arenas Betancourt llevará la figura de Cristo como símbolo artístico y estético de sus experiencias personales, siendo este su verdadero interés.

2. De Yarumal a la *Eva desnuda*

Los años que sucedieron al seminario fueron una larga espera para comenzar los estudios

superiores artísticos. De Fredonia viajó a Medellín, donde terminó sus estudios secundarios, y no fue sino hasta 1938 que ingresó al Instituto de Bellas Artes, para al año siguiente viajar a Bogotá y matricularse en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Un encuentro familiar, un año antes, bien pudo haber sido definitivo en la concepción artística (o por lo menos en términos de temática religiosa) de la obra de Arenas Betancourt. Como si hubiera aparecido de la nada, conoció a Ramón Elías Betancourt, primo segundo de su madre, expatriado español una vez comenzó la Guerra Civil en 1936. Ramón Elías le proporcionó a Arenas Betancourt, ávido rebelde y bohemio empedernido, la vocación espiritual artística. No era para menos: Ramón Elías venía de trabajar con el arquitecto catalán Antoni Gaudí en la construcción de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona, y ya es bien conocida la devoción de este genio catalán por cualquier elemento religioso del cual se podía producir una obra artística. De Ramón Elías (de quien sería ayudante en taller en 1938, antes de serlo de Bernardo Vieco, en Bogotá, entre 1939 y 1941) aprendió algo así como la “necesidad espiritual del arte”: tal como recuerda en sus memorias, su “tío”, como cariñosamente lo llamaba, lo aventuró a encontrar en el arte un oscuro estado espiritual que, lejos de buscar la vanidad o el orgullo personal de la creación, buscaría la “virginal imitación de Dios”.

¿No es esto, acaso, el acto más vanidoso y orgulloso de un artista? Por los mismos años la conversa filósofa y mística alemana Edith Stein había asentado una clave primordial en la conexión entre el quehacer artístico y el quehacer religioso. Había proclamado que “todo arte auténtico es una revelación y la creación artística un oficio santo”. La vida cotidiana de Arenas Betancourt diferiría en gran medida de lo que podríamos llamar “santa”, pero siempre tuvo consigo la íntima convicción de

que el artista comulga con algo superior en el momento de su creación. Él, como bien lo sabría después, no lo haría con Dios, sino con su origen mestizo y con la montaña.

Luego de estudiar un año con su tío en la escuela de Bellas Artes de Medellín, se vio con “alas para volar por su cuenta”, y decidió viajar a Bogotá. La bohemia fue su destino asegurado, también: trabó amistad con Alipio Jaramillo, Fernán Falcón, Carlos Moreno y Pedro Peñaloza. Se trata, sin lugar a dudas, de misteriosos años de conocimiento de la capital bogotana a partir de un círculo de amistades que años después recordaría como “amistades rudas, casi asociaciones para delinquir”. Bogotá lo vencía lentamente con su frío y su lluvia, y en sus estudios las cosas no fueron mucho mejor. Según cuenta la anécdota, ya famosa en el imaginario de Arenas Betancourt, el profesor de historia del arte Luis Vidales le puso un 2,9 como nota final, perdiendo así la asignatura y obligándole a regresar a Medellín. Esto demostró, entre otras cosas, que el camino que le esperaba no era el de las aulas académicas, ni mucho menos el de los planteamientos teóricos. Es probable, sin embargo, que nunca un profesor hubiera hecho más por un alumno al rajarlo en su asignatura y obligarle a regresar a su propia tierra, a su vida de provincia “sana e ilusa y aún apegada a valores tradicionales, ya en crisis en el resto del mundo”. El grupo de amigos, que para entonces lo esperaba, resultaría fundamental en su desarrollo artístico y humanístico. Lo suyo no eran los pupitres y las pizarras con apuntes de historia: lo suyo siempre fue la calle y la bohemia de los amigos con quienes discutía.

[...]

Pero lo que le esperaba en Medellín no era únicamente un salto hacia una cultura más compartida con sus amigos y activas discusiones que le permitirían ensanchar su horizonte. Durante estos años, un grupo de jóvenes

intelectuales se encargaban de publicar con buen criterio una serie de reseñas y textos de ciertos autores que, de una manera u otra, les permitían comprender su propia realidad. Se trataba del suplemento cultural *Generación* del diario *El Colombiano*, en Medellín. La amistad entre Arenas Betancourt y otras personalidades que luego harían mella en el mundo cultural colombiano, tales como Miguel Arbeláez Sarmiento, Otto Morales Benítez, Belisario Betancur, Hernán Merino y Alberto Durán Laserna, conformaron lo que sería recordado como “El grupo de los seis”.

Fue entonces cuando las ideas estéticas que Arenas Betancourt traía consigo desde Fredonia encontraron una correspondencia con las letras latinoamericanas del momento. Sobre todo, la voz de César Vallejo, quien ya había tratado temas de la muerte y la tristeza de las razas aborígenes americanas; Ramón López Velarde, mexicano, también, le correspondía en la nostalgia por la miseria del americano, y un libro en particular le despertó la atención sobre el mundo mestizo, el cual comprendería con su viaje a México y sobre el cual regresaría a lo largo de su obra: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui.

[...]

En cuanto a la labor propia del artista, Arenas Betancourt dio con quien difícilmente podría ser superado en cuestiones de escultura y actividad artística en Colombia: Pedro Nel Gómez, “el Gauguin del arte en Colombia” como lo llamó alguna vez, gran innovador de la estética colombiana, muralista de la talla de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (a quienes Arenas Betancourt conocería después en México), escultor, maestro y artista con vocación. En términos de historia artística colombiana, Pedro Nel Gómez simbolizaba la ruptura con el molde académico preponderante en la producción colombiana, representada en artistas

como Andrés de Santamaría y Marco Tobón Mejía. Junto con Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez rompió moldes para hacer de la realidad antioqueña la materia propia del arte: luego de sus estudios en Europa, se dedicó a concentrar su obra en elementos locales como las familias, la historia de la región, y, sobre todo, los mitos y leyendas populares.

Todo iba bien hasta que llegó la Exposición Internacional de Arte de Medellín de 1944. Arenas Betancourt, siguiendo una escultura creada por Pedro Nel Gómez, decidió esculpir una Eva desnuda de grandes dimensiones (2,80 metros de altura) que molestó a los jurados y participantes, entre los que se encontraba el mismo Pedro Nel Gómez. La experiencia resultó ser el choque definitivo entre las pretensiones artísticas de Arenas Betancourt con la jactancia moralista del arte que acompañaba al país en aquellos días. Fue el mismo Pedro Nel Gómez quien sugirió que fuera retirada de la exhibición. Iracundo, Arenas Betancourt, acompañado de Benjamín Jaramillo Zuleta y Manuel Mejía Vallejo, decidió salir con la *Eva desnuda* en santa peregrinación por las calles del barrio Guayaquil de Medellín, en un acto de máxima provocación. Esa misma noche, les confesó a sus amigos su íntimo deseo de irse del país. La expulsión de su obra significó su propia expulsión del país. “El grupo de los seis”, en un gesto de amistad que será recordado por su buena voluntad, comenzó a firmar sus artículos en el suplemento *Generación* con las siglas PRAB, que significaban “Para Rodrigo Arenas Betancourt”. El periódico liquidaba y abonaba las notas escritas bajo este seudónimo en un fondo especial que Arenas Betancourt cobraría para su viaje.

La errancia, que comenzó desde El Uvital, ahora se encaminaba hacia la capital del arte latinoamericano de la época, como bien lo fue México D.F. Rivera, Siqueiros y otros estaban innovando el arte muralista, a la vez que trayendo a la luz los grandes temas regionales

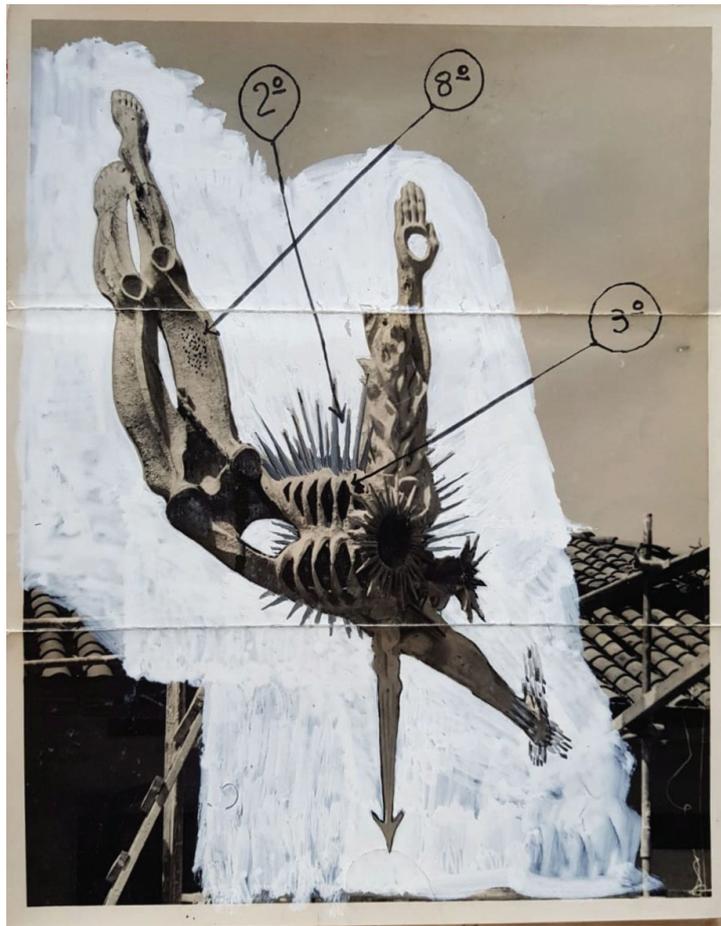


Foto archivo personal Alonso Ríos

y de identidad de la cultura mexicana. A los 25 años de edad, Arenas Betancourt viajó a México, donde viviría durante veinte años.

3. La experiencia mexicana y el *Prometeo-Quetzalcóatl*

Los motivos por los cuales Arenas Betancourt escogió en 1944 a México como paradero de sus constantes errancias tienen su explicación en materias políticas, artísticas y sociales. Por un lado, el arte latinoamericano, de la mano de Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros y otros, estaba alcanzando una valoración internacional. Pero esto, también, se debía al clima cultural que para la década de 1940 se respiraba: aún la Revolución Mexicana, con su constante producción de símbolos e imágenes sobre la identidad mexicana, permitía soñar

con una igualdad social. Faltaban aún casi diez años para que Juan Rulfo publicara su colección de cuentos *El llano en llamas* (1953), en la cual la figura del campesino reflejaría la desesperanza alrededor de las promesas de la revolución (que para la década de los cincuentas ya se habrían revelado como imposibles). La presencia, además, de una ideología soviética se respiraba en el aire: miles de obreros, con insignias revolucionarias decoradas con hoces y martillos, desfilaban ampliamente por las calles de la capital; era común encontrar mítines antifascistas en el Palacio de Bellas Artes, a los cuales Arenas Betancourt asistía puntualmente. El recién asesinado Trotsky estaba en boca de todos, y no habían pasado diez años desde que el padre del surrealismo francés y de la vanguardia artística europea, André Breton, había visitado el país con una clara invitación hacia el arte revolucionario.

[...]

Corría el año de 1948 y, luego de ser reportero para diarios, tanto mexicanos como colombianos, comenzó lo que quizás sería su producción más íntimamente americana, como lo es su colección de terracotas cuya temática se basa en la recreación de mujeres mayas en el estudio de Río de la Loza. Una de los mejores ejemplos de esta producción es *Mujer maya torteando*, una terracota natural de cuarenta centímetros de altura. Pero hubo muchas más: *Cáncer*, trabajada en colaboración con Raúl Cacho, en la cual la liviandad de sus personajes recordará tantas de sus obras monumentales; *El alfarero*; *Mujer maya con alcatraces* y *La niña del perico*, entre otras.

La venta de sus terracotas le permitió cierta estabilidad económica, a la vez que su nombre comenzó a ser escuchado en los pasillos del arte, no sólo mexicano, sino colombiano y latinoamericano. Sus tertulianos también cambiaron: de la bohemia callejera y sus burdeles pasó a visitar y ser visitado por personajes tan influyentes como Alfonso López Michelsen y Carlos Lleras Restrepo, con quienes compartía opiniones sobre la situación de Colombia, entonces bajo la dictadura de Rojas Pinilla, entre whiskies en las rocas, hasta bien entrada la noche. Pero más que los amigos y las nuevas tardes y madrugadas que vivía, las conexiones y su renombre le permitieron dar un salto que fue definitivo para lo que su obra artística le dispondría después: la contratación de su *Prometeo-Quetzalcóatl*, escultura en bronce y basalto de casi ocho metros de altura, que está actualmente en la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de México -UNAM-. Si bien la idea de la figura de Jesús no había desaparecido de su conciencia creadora (de hecho, volvería años después con más fuerza), fue la de Prometeo, la figura mítica que roba el fuego a Zeus, la que le permitió, tanto insertar un elemento mítico universal en la cultura mexicana, como

hacer un aporte a la celebración de los símbolos indígenas mexicanos por excelencia. Si Prometeo robó el fuego a Zeus para otorgárselo a los hombres, Quetzalcóatl, la divinidad tolteca, transmitió a los pueblos prehispánicos el conocimiento de la agricultura. El paralelismo resultó evidente, y así celebró tanto un tema universalmente griego, a la vez que uno mexicano de raíz.

Quetzalcóatl es el símbolo, no sólo de la vida (del agua y del fuego), sino también de la supervivencia del humano en la tierra. La metáfora del fuego prometeico le sirvió a Arenas Betancourt para desarrollar ese otro fuego azteca que le fue otorgado a los hombres: el de poder trabajar la tierra. Tras ser completada en 1952, el nombre de Rodrigo Arenas Betancourt dejaría de pasar desapercibido. Si bien aún le quedarían más de diez años en México, su imaginario artístico había recorrido ya un buen camino: el campesino no debía únicamente sufrir su condición, sino que además debía encontrar la manera de robar el “fuego divino”; es decir, el fuego de la creación. Él, como artista, resultó ser su mejor ejemplo. Pero aún quedarían otros más emblemáticos, como el Bolívar que lo esperaba, cuatro años después, en Colombia.

4. El regreso a Colombia: la obra monumental

Si bien el regreso definitivo a Colombia no se produciría sino hasta 1966 (completando 20 años fuera del país), podríamos afirmar que este regreso comenzó hacia 1955 o 1956, cuando vino por una corta temporada a Colombia (luego acusaría este viaje a cierta “nostalgia de la tierra”, de sus montañas). Durante aquel primer viaje, Arenas Betancourt se hospedó en el Hotel San Francisco en Bogotá, y al salir una mañana se le acercó un joven costeño con un diente de oro que le pidió una entrevista para el periódico colombiano *El Espectador*. El joven

periodista sabía de memoria las distintas obras que el artista había llevado a cabo en México, a la vez que de su intensa actividad de mítines en el partido comunista. Cuando el periodista se presentó, resultó ser un jovencísimo Gabriel García Márquez, y el texto que de allí produjo se terminaría titulado “De Fredonia a México pasando por todo. Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México”, publicado en *El Espectador* el primero de febrero de 1955. Curiosamente, este resultó ser uno de los primeros reportajes sobre Arenas Betancourt.

En ese mismo viaje tuvo otro encuentro que le permitiría comenzar su verdadero regreso a Colombia. Cuando visitó, junto con Otto Morales Benítez, el Ministerio de Educación, el secretario del ministro Aurelio Caicedo, Fabio Vásquez Botero, le comentó que en Pereira estaban necesitando un Bolívar para su plaza principal, a la vez que le hablaron de un San Pedro Claver para Cartagena. Antes de salir de la oficina (regresaba a México a los dos días), Vásquez le dijo que lo recomendaría al alcalde de Pereira para la construcción del monumento.

A regresar a México en 1956, comenzó el trabajo de la que sería una de sus obras más emblemáticas y una de las más queridas por él mismo. Diseñar el *Bolívar desnudo*, de diez metros de altura por diez metros de longitud, instalado actualmente en la Plaza de Bolívar de Pereira, le tomó alrededor de seis años. Una vez fue instalado, las voces que lo aclamaban se enfrentaron abiertamente con las críticas. ¿Un prócer de la patria desnudo? ¿Un héroe nacional sin ropa y alargando su brazo con una llama ondeante, cabalgando lo que parece ser un enjuto rocín? Si bien las voces burguesas y políticas instaron a la gobernación a eliminarlo de la plaza (lo mismo que había sucedido con su *Eva desnuda* casi 12 años antes) por indecencia y desvergüenza, las voces críticas lo aclamaron no únicamente como pieza artística, sino como emblema de una nueva visión

de la historia del país. El poeta mexicano Carlos Pellicer, en su artículo “Bolívar sin límites”, dijo que la obra “Es una creación magnífica que podría determinar un nuevo acento en el ánimo de nuestros pueblos: es la enseñanza cabal del héroe por excelencia, del Libertador, del sensual amante de la libertad, del más poderoso y realista soñador...”. Marta Traba, la conocida crítica de arte colombiano, apuntó que “No es posible imaginar un Bolívar más intemporal, más convertido en símbolo americano que concuerde mejor con la idea íntima que tenemos de los héroes”. Y luego remataba su apreciación con una frase que no dejaría indiferentes a muchos: “Nuestra noción del héroe es esencialmente romántica, un ser hecho de impulsos líricos totalmente puros, totalmente generosos; si concuerdan o no con la historia verdadera, eso no importa”. Porque, en últimas, de eso se trató el *Bolívar desnudo*: de una aproximación a una figura heroica, sin olvidar la que ya había desarrollado de forma mítica sobre *Prometeo-Quetzalcóatl*, desde una perspectiva libre y monumental. Basta con detenerse brevemente ante la obra para dejarse llevar por el movimiento de todos sus elementos: el fuego que indica el camino a través de la oscuridad, el caballo de claras connotaciones picassianas que parece estar suspendido en el aire y, por último, la figura del libertador que parece doblar en tamaño al caballo que lo lleva. La desnudez no se planteaba, luego confesaría Arenas Betancourt, como una provocación: era una exaltación al cuerpo humano, en este caso llevado a cabo en el cuerpo del libertador, equiparada al refulgir de un fuego que había sido robado de los dioses.

Tanto el *Prometeo-Quetzalcóatl* como el *Bolívar desnudo* le otorgaron a Arenas Betancourt, en la década de los sesenta, el renombre para seguir ejecutando las obras monumentales, que en cierta medida no dejaban de ser certeros homenajes a las montañas que tanto observaba cuando era pequeño. Pero no sería sino hasta el *Monumento a los Lanceros del Pantano*

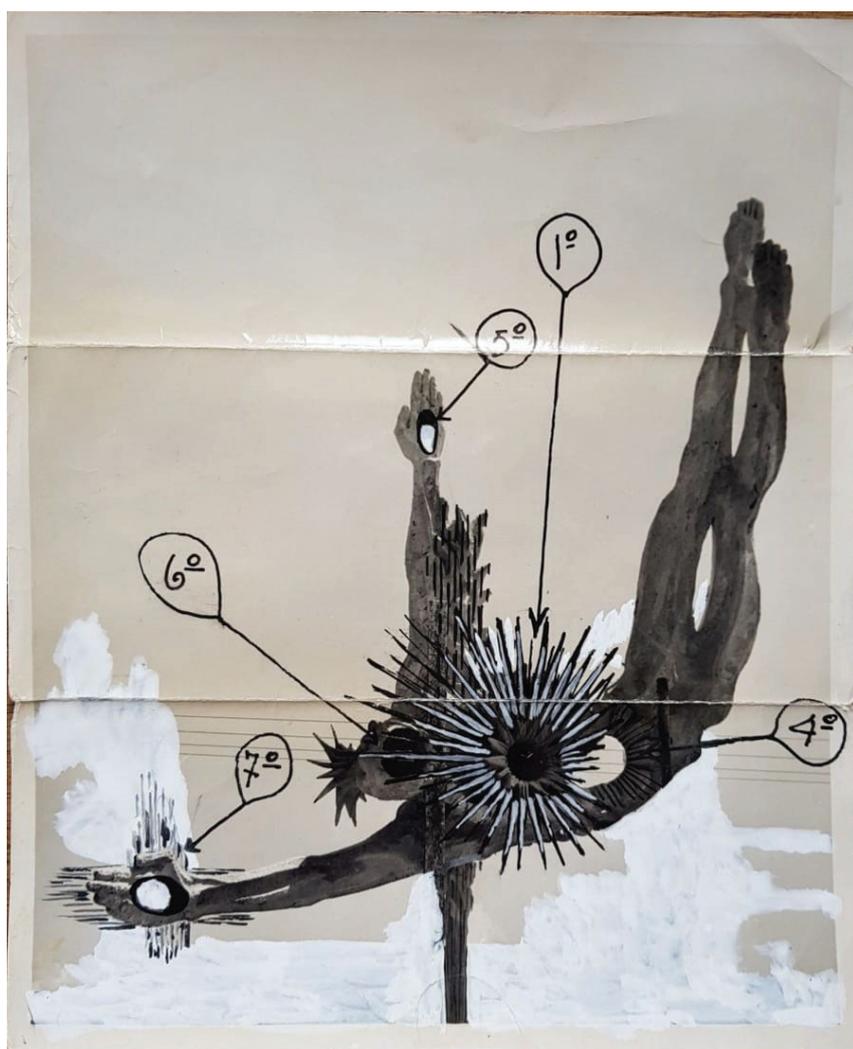


Foto archivo personal Alonso Ríos

de Vargas que utilizaría para su arte las grandes dimensiones, esta vez llevadas hasta sus extremos. Los treinta y tres metros de altura y cien de largo que lo conforman consisten en una especie de receptáculo atroz y heroico que recuerda a los lanceros de la lucha de la Independencia. Al igual que había presentado un Bolívar, que poco o nada tenía que ver con el discurso histórico, su propósito en este caso fue el de escenificar el aspecto mítico que simboliza la batalla del 25 de julio de 1819. El homenaje es bastante claro: enaltecer la actuación de los catorce lanceros que el día de la batalla dieron la estocada final al entonces agotado ejército español. Arenas Betancourt siempre aclararía que el monumento carece de una explicación racional, pues responde a una

“locura poética”; en otras palabras, la libertad que él mismo se otorgó para fundir cuerpos en bronce que a su vez enaltecían y celebraban el entusiasmo de los lanceros que al final de la tarde derrotaron al ejército realista.

[...]

Hacia 1967, luego de ser embajador en Roma y viajar por Italia y Grecia, Arenas Betancourt se decidió definitivamente a regresar a Colombia, donde le esperarían aún cuatro de sus más importantes obras monumentales: *El Cristo de la liberación*, *Monumento a la raza antioqueña*, *El Bolívar-cóndor* y *El hombre creador de energía*. Prevalecerán en todas sus obras la noción de “vuelo”, de ingravidez, sobre la que él mismo dijo:

Es la búsqueda permanente de lo absoluto frente a la carencia suprema. Sin temor a equívocos, las montañas en las cuales nació me enseñaron la rotunda libertad de las nubes. En las montañas está toda mi vida y por ello he retornado a ellas en espera de las respuestas a los interrogantes sobre mi origen, mi errancia y mi delirio artístico...

Su experiencia más cruda en la montaña sería entre 1987 y 1988, cuando un grupo de delincuencia común lo secuestró, exigiendo casi 200 millones de pesos para su liberación. Estuvo secuestrado durante casi noventa días en el corazón de las montañas aledañas a Fredonia. Una de sus últimas experiencias fue, pues, la de vivir bajo el temor de la muerte en el corazón de la montaña. De la experiencia produciría luego los libros *Los pasos del condenado* (1988) y *Las memorias de Lázaro* (1994). No deja de ser curiosa la coincidencia: luego de toda una vida y obra dedicada a la muerte y a la montaña, pasar tantas noches sintiéndose acechado por las dos. Moriría siete años después.

[...]

En vida, Arenas Betancourt fue visto por muchos como no más que un empedernido bohemio, amigo del vino y del aguardiente. Lo que ocurre con la imagen misma del escultor como “pensador de arte” es que Arenas Betancourt, tal como lo comenzó a hacer en sus años mozos, dejó de lado el rigor de la academia, que en muchos casos no hace más que obnubilar el ojo inocente y asesinar la pasión artística, para volcarse sobre una vida que buscara en la experiencia sus verdaderos secretos. Lejos de ser un escultor caracterizado por el contenido teórico de sus obras, Arenas Betancourt es un artista que logró llevar hasta dimensiones impensables una dinámica que se centra en la libertad y en la noción misma del campesinado, tanto colombiano como latinoamericano. Amigo de las masas, y enemigo de las esferas artísticas, habló siempre para el pueblo y

sobre el pueblo. Dejó que lo monumental de sus obras hablara de su propia noción de la identidad del colombiano, llevándolas al límite de la proporción. Concedió entrevistas, escribió libros, pero su propósito nunca fue el de “develar el secreto del arte”, sino el de explorarse para poder comprender su propia personalidad y sus propios propósitos vitales. Y lo que en ellos descubrió fue lo que en su obra monumental logró establecer, que no es más que la invitación a un vuelo ingravido que, en casi todos los casos, no deja de ser el gran sueño del hombre: el de la libertad.

Fuentes consultadas

Libros

- Arenas Betancourt, R. (1988). *Los pasos del condenado*, Bogotá, Arango Editores.
- _____. (1994). *Las memorias de Lázaro*, Bogotá Instituto Caro y Cuervo.
- _____. (1999). *Una propia y definitiva expresión. Conferencias y discursos*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____. (2015). *Crónicas de la errancia, del amor y de la muerte*, Medellín, Unaula.
- Arenas Betancourt, R. et. al. (1986). *Rodrigo Arenas Betancourt. Un realista más allá del tiempo*, Bogotá, Villegas Editores.
- AAVV. (1996). *Rodrigo Arenas Betancourt. El Maestro*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín / Editorial Colina.
- Laverde Toscano, M. C. (1989). *Rodrigo Arenas Betancourt: El sueño de la libertad, pasos de una vida en la muerte*, Bogotá, Universidad Central.
- Vera, F. (1984). *Arenas Betancourt: de tallador de Cristos a escultor colosal* Medellín, Editorial Lealon.

Sitio web

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1207>, recuperado: 23 de septiembre de 2019.

Camilo Hoyos Gómez es Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y Literato de la Universidad de los Andes; ha sido profesor en ambas universidades, así como en la Pontificia Universidad Javeriana y en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, entre otros.