

Conmemoración y delirio: Rodrigo Arenas Betancourt

Alberto González Rodríguez

El arte conmemorativo en los inicios de la escultura en Colombia

La conmemoración del centenario del nacimiento de Rodrigo Arenas Betancourt (1919) significa para nosotros una tarea difícil, pues implica exponer en unas pocas páginas lo que constituye la labor de toda una vida y sintetizar de alguna manera las limitaciones y alcances de su obra. Además, en razón a que el trabajo de Arenas fue en su mayor parte pensado como arte urbano de tipo conmemorativo, se impone que en las consideraciones que hagamos se tenga en cuenta este aspecto, de ahí que la reseña sobre el trabajo de nuestro escultor parta de los fenómenos que se produjeron en los procesos de la aparición del monumento conmemorativo en la escultura nacional.

La escultura, en lo que es hoy el territorio colombiano, durante las postrimerías del siglo XIX se caracterizó por el descenso rápido en la producción tradicional de las imágenes, en su mayoría religiosas, heredadas de la época colonial, y por el relativo crecimiento de la estatuaria de tipo conmemorativo, tanto de índole pública (proyectos de ornamentación oficial de ciudades y poblados) como los de naturaleza privada (proyectos de mausoleos e imágenes funerarias en los cementerios).

Se debe mencionar la libertad restrictiva de elección de la temática por parte de los escultores y tallistas, el alto costo de los materiales, como el bronce o el mármol, que determinó con frecuencia que muchas creaciones no pasasen del boceto en yeso; fuera de estos factores, un proceso de fundición de calidad exigía muchas veces que fuese realizado en talleres europeos;

estas limitaciones aumentaron la dependencia de artistas y artesanos de los patrocinadores, fueran estos de carácter público o particular.

El ejemplo más notable de la vinculación de la escultura con la estatuaria conmemorativa fue la realización del *Monumento a Bolívar* ejecutado en Italia por Pietro Tenerani, instalado en el centro de la Plaza de Bolívar en 1846; el Bolívar de Tenerani ha sido, desde entonces, el patrón modélico sobre el cual se han hecho decenas de estatuas sobre Bolívar a lo largo y ancho del territorio nacional.

Alegoría y figuración

Los años próximos a la celebración del Centenario de la Independencia en 1810, serán propicios a la aparición de abundante escultura conmemorativa de carácter público. El ánimo patriótico conduce al enaltecimiento de valores como el sacrificio y la libertad. Fueron esculpidas y vaciadas gran cantidad de estatuas y bustos y se erigieron monumentos en homenaje a los héroes de la patria y a hombres ilustres. Y debe tenerse en cuenta que muchas de esas representaciones incluyeron conquistadores españoles como Quesada, Robledo, Belalcázar y el descubridor Cristóbal Colón. Este tipo de producción escultórica se prolongaría durante varias décadas del siglo XX.

Es apenas evidente que no era posible que tal arte escultórico pudiese avanzar hacia conceptos artísticos de más creatividad; un arte que era eminentemente utilitario y puesto al servicio de los poderes oficiales no podía ser artísticamente libre, ni en el lenguaje formal, ni en los contenidos que transmitía al receptor.

La enorme dependencia de la escultura con la ilustración de conceptos tales como la justicia o la libertad, su conexión permanente con los valores cívicos y patrios inculcados desde el poder, como se revela en los discursos y escritos de líderes políticos y religiosos, exigen en tal caso un arte cuyo fundamento esencial es la alegoría; de ahí que se afirme que la escultura conmemorativa es un arte eminentemente alegórico, cuyo lenguaje visual se mueve necesariamente en el dominio de la figuración.

De manera general, el término *alegoría* designa la representación de una idea abstracta bajo un aspecto corporal. En las artes visuales, la alegoría trata de la representación que personifica conceptos, ideas o valores de diversa índole: morales, religiosos, patrióticos, etc. Cuando decimos que la representación alegórica *personifica*, se quiere indicar que en la representación la apariencia sensible de las ideas o conceptos es la de un ser humano, aunque muchas alegorías no son necesariamente antropomorfas; por ejemplo, cuando se representa alegóricamente la idea de fidelidad recurriendo a la imagen de un perro, o la de la valentía haciéndolo con un león.

Los precursores de la escultura moderna colombiana

En su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (Bogotá, Colcultura, 1985), el historiador del arte Álvaro Medina habla de la reorientación que se produce dentro del movimiento escultórico colombiano a partir de la década de los años treinta, de modo específico de lo que llama “notable salto cualitativo” que se da en los conceptos de los artistas escultores que presentaron sus obras en el Salón de 1931. Anota que sobresalen en ese Salón los trabajos de José Domingo Rodríguez y José Ramón Montejo. Medina cita un comentario importante de Roberto Suárez sobre lo que este considera un aspecto inédito de la escultura nacional de

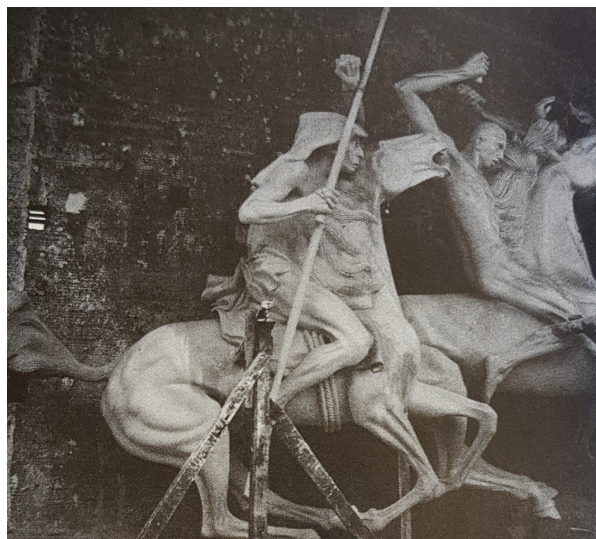


Foto archivo personal Alonso Ríos

entonces: “El artista no ha copiado... ha extraído de la forma solo el ritmo, la proporción, el efecto. Ha dado solo una equivalencia del modelo, alterando todos sus elementos”. Álvaro Medina continúa, ya de su cuenta:

Tras calificar al escultor de sintetista, atinó en el porqué de esa comunicación tan fácil y profunda que se establecía entre las tablas de José Domingo Rodríguez y su público: ‘El sintetismo refleja una encantadora virginidad de sentimiento, que sorprende y que conquista’.

Con la presencia de José Ramón Montejo, el Salón de 1931 dio a conocer otro artista de talento. Montejo había estudiado en Italia, donde asimiló las lecciones del manierismo y las influencias de Medardo Rosso, quien usó una técnica audaz, al punto que algunos de sus trabajos se consideraron como antiescultóricos. Dentro de un lenguaje suyo, Montejo estaba dando forma al proyecto para un conjunto escultórico de homenaje a las víctimas de Briceño y Chía, un crimen político de gran resonancia en la opinión pública nacional. A la poética del lenguaje plástico se agregaba el dramatismo del tema, que el periodista citado describió así:

Dos campesinos fornidos arrastran el cuerpo de un compañero; uno de ellos trata de desviar la

vista de aquel cuerpo. Hay tanto dolor... se advina la tragedia. Para aquellas almas la justicia nunca dictará un fallo... En aquellos cerebros, convencidos de la inutilidad de pedir remedio a la justicia, comienza a formarse la idea de otro recurso, recurso que está en sus manos, y el que es fácil poner en ejecución: la violencia.

El mérito más sobresaliente de *La víctima* es el haber plasmado una obra escultórica a partir de acontecimientos relativamente recientes, donde ya no existe el ensalzamiento de próceres, ni la adulación al poder institucional; los protagonistas ahora son las víctimas infelices de un crimen político, y la realización de la obra se aleja totalmente del aséptico monumento marmóreo.

Concluye así Álvaro Medina las consideraciones sobre José Ramón Montejo:

Montejo se comportó en 1931 como Picasso en 1937 al enterarse del bombardeo a Guernica o como Alejandro Obregón al presenciar la sublevación popular motivada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Montejo se adelantó a los dos y por lo mismo pudo simbolizar su época como ninguna de sus contemporáneos en Colombia, pero no perseveró y hoy es un desconocido.

Sin lugar a dudas, la figura más importante de esta generación de artistas escultores y que irrumpe con gran vigor en la década de los años treinta, es Rómulo Rozo (1899-1964). Su etapa inicial de formación en Bogotá, sus estudios posteriores en Madrid y París, que complementa con la visita asidua de los grandes museos, desembocarán inicialmente en un estilo barroquizante y ornamental, el cual va depurando hasta concluir en una síntesis formal que será decisiva en su arte posterior. En México, adonde llega en 1931, y donde se reconoce su trabajo, entra rápidamente en sintonía con el "americanismo integral". Allí se inclina por los volúmenes planos, alejándose del detalle minucioso y los ornamentos propios de su lenguaje anterior. Hacia 1940 hay en su obra

un afán tan absoluto por lo puramente plástico, que su obra se destaca por ello entre las de sus contemporáneos, aunque sigue basándose en la figura humana, con una connotación muy profunda que hunde sus raíces en la condición nada grata de la existencia del hombre en nuestro continente, en los tremendos desequilibrios económicos y sociales. Sin embargo, a pesar de esta innegable carga de denuncia social, en su obra prima lo plástico por encima de lo anecdótico. Rozo no hace literatura, nos habla a partir de las formas, los volúmenes y el material.

Si quisiéramos sintetizar el ideal estético de la generación de escultores de los años treinta, incluyendo otros que no hemos mencionado como Hena Rodríguez y Josefina Albarracín, se podría definir como la búsqueda de lo expresivo plástico a través de la austeridad. Es un arte que no hace concesiones al sentimentalismo, y que huye del efectismo y la demagogia, con exponentes que hicieron un arte escultórico resueltamente no sensual y ligado a un afán de síntesis, pero que, a la vez, conmueve y exige otra mirada de un público que fue formado en el conformismo con lo que es simplemente banal o meramente insignificante. Fueron ellos los verdaderos precursores del arte moderno colombiano.

Rodrigo Arenas Betancourt: el escultor oficial

En el año 1945, Rodrigo Arenas Betancourt es uno de los colaboradores de Rómulo Rozo en la ciudad mexicana de Mérida. Arenas Betancourt venía de desempeñarse como ayudante de escenografía en la compañía cinematográfica Estudios Azteca de México. Arenas Betancourt aparece en la historia del arte colombiano en 1963 cuando instala en la ciudad de Pereira su *Monumento a Bolívar*, que había iniciado en México por encargo oficial en 1958. Dicha obra fue realizada para conmemorar el centenario de la fundación de Pereira.

Nuestro escultor había nacido en Fredonia (Antioquia), en 1919. Luego de estudios primarios en Fredonia y de pasar por el seminario, en Yarumal, viaja a Bogotá en 1939, donde se desempeña como ayudante del escultor Bernardo Vieco. Viaja a México en 1944 donde estudia la técnica de la pintura al fresco en la Academia San Carlos. La influencia de Rómulo Roza es notable en sus primeros trabajos escultóricos de cierta importancia hechos en México, bajo la influencia simultánea de los principios estéticos del americanismo, ya agonizante, pero que aún tenía seguidores en la pintura mural.

Cuando regresa a Colombia, emprende una carrera exitosa como el escultor a quien se le encargan oficialmente varias obras de tipo conmemorativo vinculadas al movimiento independentista contra el dominio colonialista de España, carrera que se inicia con el *Monumento a Bolívar*, en Pereira, conocido como “el Bolívar desnudo de Pereira”. En sus trabajos siguientes, como el *Monumento a José María Córdova* (1964), el *Monumento a los Lanceros de la Batalla del Pantano de Vargas* (1974) y otros, se consolida su tendencia a la exaltación desmesurada de los héroes patrios, lo que enmarca ese trabajo en la senda de la escultura conmemorativa de tipo alegórico. En estos trabajos, y en los que los continuaron, es evidente la atracción por lo ampuloso; además, sus figuras se insertan ahora en aparatosas figuras de hormigón y hierro, que aparentemente confieren a su trabajo rasgos de modernidad, pero cuya factura y concepción en realidad delatan que su producción artística sigue las pautas de la escultura tradicional, tal como se evidencia en el *Monumento a los Lanceros de la Batalla del Pantano de Vargas*, en Paipa, encargado personalmente por el Presidente Carlos Lleras Restrepo en 1969.

A pesar de su actitud de rebeldía en lo exterior de su personalidad, de su militancia real en el Partido Comunista de México, y de la aparente ruptura de su trabajo con la escultura tradicional, tenemos que considerar un hecho

crucial que quizás explique su actitud artística general en esa etapa: Arenas fue permanentemente apadrinado y su obra financiada por el Estado durante más de cuarenta años, además de contar con otros encargos de empresas particulares y otras instituciones; también recibió nombramientos oficiales de carácter diplomático. Todo lo cual no dejó de afectar su independencia artística.

Para el espectador despreocupado que se enfrenta a uno de los monumentales conjuntos escultóricos de Arenas Betancourt, lo primero que notará en sus figuras es la presencia de una gestualidad exaltada; en segundo lugar, podrá apreciar que en sus obras se repiten reiteradamente fórmulas clichés, además del empleo de tamaños colosales, desmesurados, para tratar de imponer desde fuera la impresión de lo grandioso o de lo sublime, sin lograrlo. Las obras de Arenas son grandes, nunca grandiosas.

Situémonos en el año 1986; en el corazón de la administración pública de Medellín y del Departamento de Antioquia, se coloca de manera definitiva una colosal obra. Pareciese imposible que después de la catástrofe de la civilización hecha en nombre de la superioridad de “ciertas razas”, y luego de que la antropología moderna aboliera el término raza como concepto serio, por ser a-científico y discriminatorio hacia el otro, cuando todos los seres que habitamos este globo como *Homo sapiens*, con una pequeña mezcla de neandertales, acá, ya hacia finales del siglo xx, un escultor insistiera tercamente en continuar taladrando el cerebro de quienes visitan el núcleo administrativo y político de la región con un delirio escultórico e ideológico, el “monumento a la raza”.

Alberto González Rodríguez es profesor jubilado de la Universidad Nacional de Colombia. Director y productor de “Tertulia divertimiento”, programa musical que se transmite semanalmente por UN Radio. Pintor y grabador activo.