

Obregón, Grau y Noé León o la fabricación de un caribe pintoresco a través de la pintura. notas para un debate

Danny González Cueto
dannygonzalez@mail.uniatlantico.edu.co

Magíster en Estudios del Caribe de la Universidad Nacional de Colombia, Sede San Andrés. Comunicador social de la Universidad del Norte de Barranquilla. Coordinador Académico del Programa de Artes Plásticas de la Universidad del Atlántico. Profesor de las cátedras de Teoría de la imagen y teoría del cine del mismo programa. Director del Grupo de Investigaciones Feliza Bursztyn. Ha publicado artículos en diferentes revistas científicas nacionales e internacionales. Recientemente publicó el libro "Leyendo el Carnaval" (2009). Su tesis de maestría se tituló: La crítica y la literatura de arte en el Suplemento del Caribe de Barranquilla (1973-1979).

Resumen

A partir de una aproximación a la problemática que presenta el ejercicio de fabricación de una imagen "pintoresca" del Caribe colombiano, con la utilización de obras de los artistas Alejandro Obregón, Enrique Grau y Noé León para identificar a esta región visualmente, se puede demostrar que dichas elaboraciones toman estas obras de arte para construir una versión "amanerada" de la misma, desde la cual establecer un relato maquillado y positivo.

Abstract

As an approach to the issues presented by the exercise of making a picturesque representation of the Colombian Caribbean, utilizing works of the artists Alejandro Obregón, Enrique Grau and Noé León to visually identify this region, it can be shown that such elaborations build a "mannered" version of these works of art, from which to establish a story that is colorfully enhanced and positive.

Palabras clave

Caribe, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Noé León.

Keywords

Caribbean, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Noé León.

Artículo recibido el 15 de Julio de 2011
y aprobado por el comité editorial el 11
de Agosto de 2011.

Obregón, Grau y Noé León o la fabricación de un caribe pintoresco a través de la pintura. notas para un debate

Danny González Cueto

Introducción

A principios de la década del ochenta se celebró en la Universidad del Norte, en Barranquilla, un foro sobre el modo de ser costeño¹. La presencia de eminentes pensadores sobre la región, como el sociólogo Orlando Fals Borda, dio al evento un alto nivel académico. La intencionalidad del foro estaba guiada por el interés que despertaba la región Caribe para el Estado colombiano, para quien durante la segunda mitad del siglo XIX sencillamente era su “Costa Atlántica”, con un “calor selvático” y con “habitantes incapaces”. La idea era caracterizar culturalmente a la gente del Caribe, quizá buscando explicaciones a la circunstancia de su escaso desarrollo socioeconómico. Para la fecha, el mismo Fals Borda había sacado su obra más importante, la “Historia Doble de la Costa” (1979, 1981), que develó un tipo cultural “anfibia” manifiesto en la subregión de la depresión momposina. Jesús Ferro Bayona, rector recién nombrado de la Universidad del Norte, intervino contraponiendo el tipo andino al costeño en una especie de juego académico que ha continuado hasta hoy:

[...] la conciencia de un andino, por no decir sus hábitos y expresiones culturales, está situada a la otra orilla del trópico, en las mesetas frías donde se suspira todavía, entre balandranes y edredones, por los antiguos virreinos de solemnidades emperifolladas, contrariamente al furor del Caribe, sensual, violento y exuberante (Ferro Bayona, 1981: 30).

Las palabras empleadas por Ferro Bayona califican una postura de parte de la dirigencia de la región por fabricar un Caribe “pintoresco”, que sirviera para las metas económicas, políticas y turísticas que se plantearon. Durante los años siguientes, la ubicación geohistórica regional en torno al mar Caribe, servirá para establecer diferencias con el interior andino, modificando los términos, como por ejemplo, “la Costa”, por “el Caribe”, más contundente, más fuerte y más político. Ferro Bayona retomará tal visión en un capítulo encargado por el Fondo FEN, “La parábola del Caribe, nuestra tierra prometida”, en el que a partir de distintos argumentos históricos, antropológicos y culturales, emplea la palabra “tropical”, en dos ocasiones:

¹ El Foro sobre el modo de ser costeño se celebró el 22 de octubre de 1980. Algunas de las ponencias fueron publicadas en *Huellas*, la revista de la Universidad del Norte, en el n° 2, de Marzo de 1981.

[...] Efectivamente, la unidad cultural y social de la región costeña, que se apoya en la geografía peculiar de la cuenca del Caribe, con sus mares y ríos tropicales, de ninguna manera niega la diversidad de las subregiones, en el interior de la Costa, pero, en definitiva, encuentra un fundamento de integración en la comunidad de sentimientos de sus habitantes. Se dan las diferencias en la concepción del honor entre un guajiro y un cordobés, se dan los matices del habla que distinguen a un barranquillero y a un sampuesano, se dan las diferencias musicales entre el vallenato y el porro; y una fiesta propia es el carnaval de Barranquilla y otra, también propia, es el fandango de los pueblos del antiguo departamento de Bolívar; todo ello es diversidad y riqueza cultural que distingue, pero nada altera el sentimiento, y la conciencia de que estamos todos marcados por una historia común y por una relación típica con la naturaleza tropical del Caribe, por constantes antropológicas que nos unen y nos identifican como región ante los Andes (Ferro Bayona, 1990: 44).

La Universidad del Norte, creada por los gremios económicos de la ciudad en 1966 como alternativa frente al talante libre e izquierdista de la educación pública, se convirtió en el epicentro de las actividades académicas relacionadas con las investigaciones acerca del ser Caribe en Barranquilla, ubicándose en el lugar central del debate académico que anteriormente ocupaban las universidades públicas. En su editorial (Ediciones Uninorte) se publicaron varios títulos que constituyeron contribuciones muy importantes para abrir el camino de los estudios del Caribe. En 1988, Gustavo Bell Lemus compiló y rescató varios artículos sobre el Caribe dispersos en varias revistas de historia, bajo el título “El Caribe colombiano” (1988). Otro producto aparecerá en 1990, preparado por Sergio Paolo Solano, “Bibliografía histórica sobre el Caribe colombiano”. Durante toda esta década, en la revista *Huellas*, creada y editada por la misma Universidad desde 1980, se publicaron varios artículos sobre el Caribe, convirtiéndose en centro productor de pensamiento, aunque en la entidad nunca se han abierto programas de antropología, historia o sociología. El último gran acontecimiento de estos años lo constituyó la celebración de la 22ª Conferencia Anual de la Asociación de Estudios del Caribe (CSA 22nd Annual Conference, May 26-30), que sesionó en la Universidad del Norte en 1997, la segunda vez que dicho evento se celebraba en territorio continental 11 años después que se desarrollara en Caracas.

En todos estos trabajos de la época, la representación de lo caribe o lo costeño no sólo es conceptual, también se realiza a través de imágenes elevadas al nivel de símbolos. Así, por ejemplo en la conferencia de CSA, folletería y afiches fueron ilustrados con una imagen del antiguo edificio de La Aduana de Barranquilla, que fue restaurado en 1994. El edificio rehabilitado deviene así, en símbolo de una élite que toma el estilo neoclásico inglés de la edificación para armar una representación caribeña en conexión con el escenario del

Gran Caribe. Es en ese contexto que abordamos una aproximación a la problemática que presenta el ejercicio de fabricación de una imagen “pintoresca” del Caribe colombiano a través de la utilización de obras de los artistas Alejandro Obregón, Enrique Grau y Noé León para identificar a esta región visualmente; de dicho modo se puede demostrar que esta elaboración “regional” impulsada desde la élite, toma esas obras de arte para construir una versión amanerada desde la cual establecer un relato maquillado y positivo de la misma.

Un Caribe “pintoresco”

Una serie de eventos contribuyeron a forjar esta representación del Caribe colombiano, a través de la cual divulgaron imágenes plásticas ligadas con un ideal regional que intenta establecer nexos profundos con el Gran Caribe. Con imágenes míticas, con los colores de la piel negra y alusiones “tropicales”, las representaciones cayeron en una versión “pintoresca” que recuerda las visiones coloniales europeas sobre el Nuevo Mundo en el siglo XVI. Una apología de un Caribe imaginado, no real, idealizado, fabricado para satisfacer un mercado. La nueva imagen identitaria que se impulsó no reflejó en absoluto las discusiones y los temas debatidos por los académicos, y mucho menos la atroz realidad de las violencias política, socioeconómica y cultural que han ocurrido a finales del siglo XX y principios del XXI.

En 2003, la Asociación de Colombianistas se reunió en su XIII Congreso en la Universidad del Norte, proponiendo significativamente como punto de partida común de debate “Colombia y el Caribe”. Más de 300 académicos acudieron a la cita en este centro de estudios, después de que años atrás, la Asociación de Estudios del Caribe se hubiera reunido también allí. La imagen escogida como identidad visual del evento fue el telón de boca del teatro Amira de la Rosa, escenario construido en los setenta, e inaugurado en 1982, en Barranquilla. Fue una de las últimas obras de Alejandro Obregón, realizada con el apoyo de diferentes artistas asistentes y representa la emblemática leyenda del hombre caimán. En el año 2005 se publicaron las memorias de dicho congreso, el mismo en que se llevó a cabo la *X Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*, organizada por el Museo Nacional de Colombia y dedicada de nuevo a “El Caribe en la nación colombiana”. En cinco sesiones dedicadas a arqueología, poblamiento, historia, gente y cultura, más de veinte académicos de distintas instituciones y grupos de investigación fueron reunidos para preguntarse:

[...] por el legado de los pueblos prehispánicos del Caribe, el poblamiento y la transformación histórica de su configuración como región, los aspectos polémicos de esta región fronteriza, los orígenes de las contradicciones entre la nación y la región, y [ofrecer] reflexiones sobre el ordenamiento social, los aportes de sus habitantes y los procesos renovadores allí originados que irrumpieron en el ámbito nacional durante el siglo XX, muy a pesar de la subvaloración de sus culturas hacia la tradición centralista y europeizante heredada de la Regeneración (Abello, 2006: 28).

El curador de la exposición fue el joven artista Juan Darío Restrepo Figueroa, quien recientemente en 2003 se había vinculado al Museo Nacional como pasante, gracias a una beca en el área de museografía. Sólo pocos años después ya ostentaba el título de "curador".

Los organizadores², entre quienes se destacó el economista Alberto Abello, prepararon de manera paralela una exposición titulada "Caribe espléndido. Música, arte y letras de una región". Inaugurada el 11 de noviembre de ese año, pretendió, contradictoriamente a los presupuestos del evento académico, presentar un relato elaborado y matizado de un Caribe colombiano con un nivel cultural, en el que artistas, escritores, músicos y pensadores destacaron a nivel nacional e internacional. La exposición cubre aproximadamente unos cincuenta años, con la excepción del salto temporal a la obra de Gabriel García Márquez, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982. Dicha exposición asume plenamente los presupuestos del "relato fundacional" expresados por Benedict Anderson (2005), a los que nos referiremos más adelante. La exposición, expresa Abello:

*[...] tuvo la intención de mostrar esa esencia del Caribe, en la que personajes, hechos históricos, expresiones artísticas y manifestaciones populares ofrecieron una lectura más compleja de la que hasta el momento se había hecho en la búsqueda de mostrar los aportes de nuestro fascinante Caribe a la modernidad colombiana (Abello, 2006: 28).

La última frase deja en claro que la exposición no era un ejercicio para que el Caribe se viera reflejado en sí mismo, sino para demostrar en Bogotá que el Caribe es tan "fascinante" y "moderno" como el interior del país. Es decir, la exposición fracasó en su intento de representar al Caribe como región con potenciales, y más bien la presentó como "civilizada" y "moderna", cayendo nuevamente en el cliché que tanto han denunciado historiadores como Alfonso Múnera (2005). Tanto para la Cátedra como para la exposición, la identidad visual fue la obra *Mulata cartagenera*, de Enrique Grau, realizada en 1940, una de las primeras obras del artista, muy alejada de su estilo personal pues corresponde a una etapa primigenia, en la que maduraba su técnica cuando iba apenas en camino a estudiar en Estados Unidos. Nada más distante de sus "Ritas" y sus obras de estilo cubista, siendo la obra elegida una representación de un Caribe negro que destaca por el color de la piel y justifica la pertenencia al Caribe africano (anglófono, francófono u holandés, aparte de

hispanico), pero no mostrando de ninguna manera el racismo rampante de Cartagena, ni las profundas transformaciones que viven las distintas sociedades que confluyen más allá de las murallas; es por esa visión “problemática” que pudiera haber sido elegida, subrayando las diferencias no exaltadas a las que se refiere Elisabeth Cunin (2003), y que relegan al negro a un eterno papel inferior, que en vez de cambiar, permanece. La mulata de Grau es una representación de una mujer atractiva para los turistas extranjeros de hoy por su color de piel y su sensualidad, pero no por su valor como persona. ¡Con que facilidad esta obra puede relacionarse con el mundo de la prostitución contemporánea, o ilustrar al tiempo una exposición sobre el Caribe!

Durante estos años en los que se develaron los procesos culturales de cada región, el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá en conjunto con la Embajada de España, la Universidad del Norte y el Museo de Arte Moderno de Barranquilla, organizaron la exposición *Noé León entre el cielo y la tierra. Pinturas*, en homenaje al pintor primitivista Noé León, con obras de coleccionistas, en 2001. La exposición fue replicada en Barranquilla, con obras de coleccionistas de esa ciudad [fig. 1]. En Bogotá, la imagen que identificaba la exposición es una obra titulada *Pueblo*, elaborada por el artista en 1973, mientras que en Barranquilla fue *Barrio*, realizada diez años antes, en 1963. En la primera se empleó una imagen que muestra a un Caribe rural y tropical, el más vendido, la misma que ilustra las portadas del catálogo diseñado como memoria de la exposición. La imagen escogida para la exposición en Barranquilla, es la de un Caribe menos macondiano, más urbanizado.

Un Caribe “pintoresco” y “tropical” fue el mismo utilizado como imagen del libro catálogo que escribió Eduardo Serrano para *Seguros Bolívar* en el que una iguana asciende por un árbol con un entorno “tropical” y “selvático”, representando esa

Figura 1: Tarjeta de invitación a la exposición “Noé León. Entre el cielo y la tierra. Pinturas”, en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla.

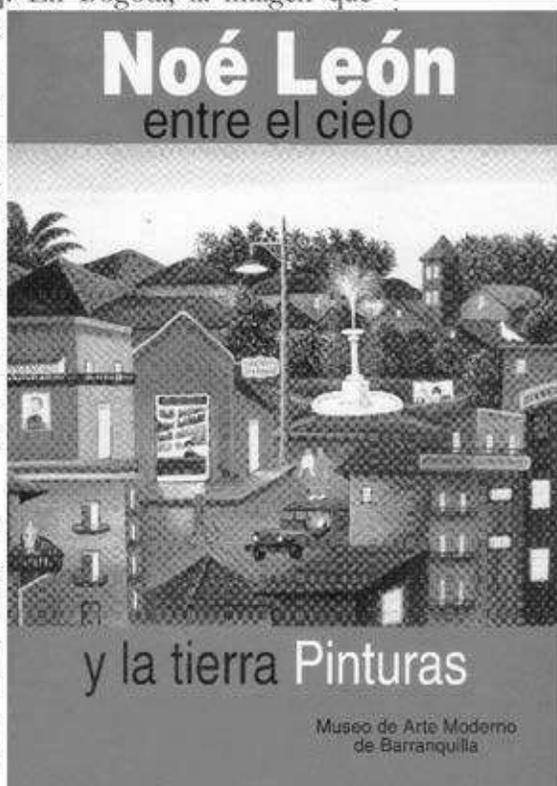


Figura 2: Noé León. Título desconocido, 1972, óleo sobre madera, 60 x 89 cm, Colección particular. Extraída del libro de Eduardo Serrano, (1999). *Noé León*. Bogotá: El Sello Editorial, Seguros Bolívar.



misma esencia fabricada sobre el Caribe colombiano. La obra, de título desconocido [fig. 2], representa pájaros de colores, mariposas, tapires, espátulas, pisingos, serpientes e iguanas, además de una espesa vegetación. Publicado en 1999, el libro fue premiado por Andigraf como mejor libro de arte (Peña Gutiérrez, 2000: s.p.). Esta misma imagen fue utilizada para divulgar el I Salón de Arte Popular BAT, en 2004 [fig. 3]. Sobre esta obra, Serrano expresó que Noé León:

En 1972 ejecutó una pintura que es una alusión directa al parque nacional natural de Salamanca en la cual aparece un vistoso árbol central, cuyas raíces y tronco subdividido en numerosos tallos no deja duda que se trata de un mangle, y en cuyas ramas realizó una especie de inventario de aves tropicales. No hay que olvidar que el parque Salamanca era, en los tiempos de Noé León, uno de los lugares con mayor variedad de pájaros en el mundo. Infortunadamente —y concediéndole meramente la razón a Alvaro Cepeda Samudio en cuanto a que el artista pintaba lo que no se volvería a ver— hoy sólo quedan sus representaciones de este espléndido lugar como testimonio de riqueza desaparecida. Mención especial ameritan también las mariposas, que pintó por regla general de tamaño exagerado, las cuales aparecen por todas partes conformando —con las flores y los pájaros— los toques de colores vivos que salpican las numerosas tonalidades de verde que empleaba en la vegetación (Serrano, 1999: 138).

Figura 3: Portada del folleto del I Salón BAT de Arte Popular, con la obra de título desconocido, de Noé León.



La identidad visual utilizada en los eventos mencionados parece distorsionar la concepción de un Caribe imaginado por sus habitantes. Algunos intelectuales de la región han construido su propio Caribe, distante de esos imaginarios, y los pueblos que lo conforman. Esta contradictoria historia se escenificó muy bien en una exposición sobre el Caribe con máscaras sofisticadas de carnaval, trajes de cumbia de personalidades, pianos de cola y obras de arte de gran formato, que salieron de las salas donde lucen acostumbradamente en las casas de la élite, pisos ajedrezados de las quintas del Caribe, trazos románticos de una clase social cómoda que soñó con falsos ideales occidentales.

La fabricación de un Caribe “espléndido”

Cuando el Museo Nacional de Colombia y el Observatorio del Caribe Colombiano inauguraron en 2005 una exposición sobre el Caribe colombiano y sus aportes culturales al país, un proyecto regional tomó similares intenciones aunque su apertura se demoró en demasía. Nos referimos al Museo del Caribe, que aspiró a contar cinco mil años de historia de esta región, pero con el agravante de no contar con una colección y el atenuante de que su historia no causó mayores alteraciones en la opinión pública, porque su proyección fue mucho menor de la esperada. Con esa visión, la idea de una exposición sobre el Caribe en el Museo Nacional no podía desvirtuar un guión aceptado. Pese al desplazamiento de más de cien piezas llegadas desde varias partes de la región, no pudo ser reunida una colección adecuada para ser expuesta en el escenario del museo en el Parque Cultural del Caribe: los costos eran demasiado altos, contrastando en cambio con la del Museo Nacional de Bogotá, donde se logró visualizar en conjunto la exposición a la que el Caribe mismo no pudo acceder. Al definir las intenciones de la exposición en la capital del país, es evidente que el relato fue cuidadosamente fabricado:

La exposición “Caribe espléndido. Música, arte y letras de una región” [...] conformada por 142 piezas, entre las que se cuentan instrumentos musicales, partituras, discos, fotografías, pinturas, caricaturas, primeras ediciones de textos, manuscritos y objetos testimoniales de creadores del Caribe, busca presentar el aporte de las manifestaciones culturales de esta región a la construcción de la nación colombiana durante el período comprendido entre 1930 y 1970. Caribe espléndido parte del trabajo académico del Observatorio del Caribe Colombiano, que sugiere la necesidad de reconocer el aporte cultural de esta región, que se alimenta de sus culturas populares, pero que más allá del ámbito local y nacional tiene también un importante influjo y conexión con el Gran Caribe y los adelantos universales. Asimismo, esta exhibición es la primera de un programa de exposiciones

temporales regionales que, desde el ámbito del Museo Nacional, busca contribuir a la difusión de las identidades regionales y su lugar en la nación colombiana. Se pretende hacer énfasis en la proyección del Museo hacia el resto del país, al permitir la presencia de éstas en el Museo. La exposición presenta una selección de fotografías y pintores del Caribe que construyeron una mirada local de las costumbres y el entorno caribeño, a partir de elementos plásticos novedosos en Colombia, los cuales estaban permeados por los principales movimientos de las vanguardias internacionales del siglo XX (Museo Nacional de Colombia, 2005).

Ni los medios ni la comunidad percibieron que de manera paralela, una exposición organizada por la división de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá que se sumó a las actividades generadas por el Museo Nacional y el Observatorio del Caribe, presentó una interesante propuesta sobre los aportes plásticos de la región, como fue la exposición titulada *Los Caribes, antropofagia cultural y conceptualismo en Barranquilla*, conformada por obras de Álvaro Barrios, Marco Mojica y Gustavo Turizo. Entre el 24 de febrero y el 16 de abril de 2006, la Galería Santa Fe del Planetario Distrital, abrió sus puertas a esta novedosa propuesta del curador Jaime Cerón, quien trazó un mapa de manifestaciones de arte contemporáneo en el Caribe colombiano. Una lectura cuidadosa que abarcó la mirada de tres artistas con intereses enmarcados en los conceptualismos contemporáneos.

Tomando como punto de partida expresiones con las que se ha asociado al Caribe, Cerón presentó un ejercicio lúdico de sentido: “La antropofagia, práctica de “alimentarse” con otros seres humanos, tiene lugar en la muestra como metáfora de la asimilación de corrientes hegemónicas del arte desde un contexto local que actúa como alteridad” (Cerón, 2008: 76). Invirtió, de este modo, los valores de la metáfora que empleó, aproximándose al Caribe desde una visión interdisciplinaria que combinó antropología, artes visuales y sociología.

Esto no sucedió en la exposición *Caribe espléndido*. El montaje reunió muchos elementos artificiales, de ningún modo relacionables con la región real, algo que se hizo presente en la disposición del espacio y en los elementos utilizados, sin que fuera posible una noción de Caribe autónoma y llena de sentido propio [fig. 4]. En la noción del Caribe elaborada en la lectura del relato fundacional del Museo Nacional, se ignoran los procesos que fundamentaron un carácter cultural regional, y muchos aportes pasaron a ser incorporados en el

Figura 4: Fotografía del montaje de la exposición "Caribe espléndido. Música, arte y letras de una región" en la Sala de Exposiciones Temporales Gas Natural del Museo Nacional de Colombia. Cortesía de la Oficina de Prensa del Museo Nacional de Colombia.



entorno museológico del recinto "sagrado", que no ha resistido las críticas de los especialistas, como en el caso de Víctor Manuel Rodríguez (1998). Su análisis partió precisamente de Benedict Anderson, quien sustenta su trabajo sobre los nacionalismos, a partir de la empresa colonial en el sudeste asiático, con

[...] tres instituciones del poder que, aunque inventadas antes de mediar el siglo XIX, cambiaron de forma y de fundación cuando las zonas colonizadas entraron en la época de la reproducción mecánica. Estas tres instituciones fueron el censo, el mapa y el museo: en conjunto moldearon profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje (Anderson, 2005: 228-229).

Al recorrer la exposición se pueden observar las disposiciones del espacio y la continua presencia de un elemento blanco que plastifica y fabrica un Caribe "espléndido", ese término latino-árabe que quiere decir magnífico, dotado de singular excelencia, pero que en este caso no confiere a la idea de Caribe sino una fantasía que no apela a sus problemáticas más básicas. Es un Caribe con música y baile de salón, con trajes a la moda y composiciones edulcoradas.

Alejandro Obregón o la exaltación del mito

El inmenso lienzo de Obregón identificado como el telón de boca del Teatro Amira de la Rosa de Barranquilla [fig. 5], a que nos hemos referido a propósito del XIII Congreso de Colombianistas, relata la mítica historia del "Hombre Caimán", que, según el compositor José María Peñaranda,

[...] habla de que había un tipo que quería convertirse en caimán para hacer sus travesuras y tuvo que ir a La Guajira y consiguó unos brujos que le dieron algunas botellas. Una botella pa' volverse caimán y otra pa' tomar la forma primitiva. El tipo se metía a ver las mujeres que se estaban

Este testimonio fue dado por el compositor José María Peñaranda en una de las tertulias musicales que organizó el Centro Cultural Comfamiliar en Barranquilla, en entrevista concedida al investigador cultural Mariano Candela.

bañando en Plato (Magdalena), en el río, y se volvía caimán y salía. Pero un día al salir del agua y querer echarse el líquido pa' volverse gente otra vez, se le rompió la botella y quedaron unos pedacitos que lo pringarón. Unos le cayeron en la cabeza y le quedó la cara de gente y el cuerpo de caimán.



Figura 5: Alejandro Obregón, "Se va el caimán", 1982. Acrílico sobre tela, 13,7 x 8 m. Telón de boca del Teatro Amira de la Rosa de Barranquilla. Cortesía del Teatro Amira de la Rosa.



Aunque ésta es una de las historias que caracteriza cierta parte de la producción del artista, dista mucho del estilo mucho más característico y reconocido del Obregón de *Violencia*, tan contundente y tan admirado por la crítica internacional. Se adivina que en estos últimos años de su vida, la versión realizada de la leyenda del caimán se ejecuta para complacer una demanda y se puede notar, en el mismo sentido, la correspondencia de esta imagen con lo que expresaron los organizadores de *Caribe espléndido* al incluir imágenes del pintor enmarcadas en el discurso de lo "real maravilloso", como es el caso de la obra *Máscaras* [fig. 6], elaborada en 1952, incluida en la exposición y propiedad del Museo Nacional.

Figura 6: Alejandro Obregón, 1952. Máscaras, Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Nacional de Colombia en Bogotá. Extraída del libro de Carmen María Jaramillo. (2001). *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*. Bogotá: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.

Se nota aquí a un Obregón cubista que trascendió hacia un estilo más depurado y personal, que llegará en los años sesenta, como lo anotó Marta Traba (1974, 131), y que sirve a los presupuestos de los organizadores del congreso académico y a la exposición que tiene lugar en el museo, quienes explicitan: “Se exhibe la primera etapa de Alejandro Obregón en la que su trabajo gira en torno a una aproximación propia al cubismo, con un lenguaje plástico de ruptura que se remite a temas locales como el carnaval y las máscaras” (Museo Nacional de Colombia, 2005).

La mulata de Enrique Grau

Un atractivo especial posee la obra de Enrique Grau, conocida como *Mulata cartagenera* [fig. 7], realizada en 1940, cuando el pintor contaba 20 años de edad. Su madurez artística no llegaría sino más de diez años después. Un cuadro ingenuo del que se sienten orgullosos todos, desde el entonces presidente Eduardo Santos a quien conmovió hasta la médula hasta el punto de concederle al pintor una beca para



Figura 7: Enrique Grau. “Mulata cartagenera”, 1940, óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm. Colección del Museo Nacional de Colombia. Cortesía del Museo Nacional de Colombia.

estudiar en una de las mejores escuelas de arte norteamericanas, la Arts Students League de Nueva York. El artista presenta aquí una manifestación nueva del arte colombiano de aquellos años, que en nada puede relacionarse con las circunstancias de la actualidad. A este respecto, como lo dice el historiador de arte Álvaro Medina, es el

[...] trabajo de un joven autodidacta [...] que despuntó con un lenguaje y un estilo que, aunque sujetos a evolucionar y madurar con el tiempo, anunciaron la aparición de un artista profesional de vuelo. Contrastando con Ignacio Gómez Jaramillo, quien recibió el primer premio aquella vez [...] no difería de modo fundamental del cuadro de Grau, pero verdad es que lo que en el antioqueño era gris en el costeño era color, lo que en aquel era rigor en este se volvía soltura y lo que en el primero era convencional ascetismo en el segundo pasaba a ser sensualidad y vida aunque en ambos un mismo sentido del volumen pleno, airoso en Grau, algo académico en Gómez Jaramillo (Medina, 2000: 21).

En los términos de Medina, la obra en mención evoca color, soltura, sensualidad y vida, elementos contrastantes con la escuela andina, que fueron percibidos para tomarlos como la identidad de un evento académico, en este caso la *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado* dedicada al Caribe y la exposición *Caribe espléndido*. Los organizadores de la exposición se han fijado particularmente en una obra que contiene elementos “afrocaribes”, que si bien es cierto que identifican a la región, son manipulados para armar un relato “colorido” del Caribe colombiano:

*Finalmente, se destaca el tema afrocolombiano que desarrolló Enrique Grau Araújo en ese momento. Se presentan dos xilografías, que corresponden a su etapa de formación artística en Nueva York pero que obedecen a una temática claramente regional. Se exhiben, además, el cuadro *La mulata cartagenera*, imagen de esta exposición, la cual obtuvo mención en el I Salón Anual de Artistas Colombianos en 1940 (Museo Nacional de Colombia, 2005).*

Cuando se refieren a Grau, los curadores de la exposición mencionada se detienen en su primera etapa de creación, que no valida ni mucho menos su mirada más profunda de su entorno. El artista retomará en los últimos años de su vida el motivo de la maría mulata, pájaro emblemático del Caribe, que aparece ahora en bulevares y parques de Colombia y en especial del Caribe en lo que constituye básicamente una evocación nostálgica. A través de la representación de esas imágenes ni su familia, ni sus albaceas, ni sus amigos pudieron establecer la mirada crítica de su obra, ni apreciar los grandes aportes de Grau a las artes plásticas reconocidos por los especialistas, muy lejos de los clichés pintorescos elegidos como imagen de estos eventos.

Los relatos tropicales de Noé León

El artista primitivista Noé León fue uno de los primeros en este género en América Latina, aunque tardíamente respecto al fenómeno de Henri Rosseau *El aduanero*, de finales del siglo XIX en Francia. Su obra fue motivo de homenaje retrospectivo por parte de la empresa *Seguros Bolívar*, en 1999 y por el gobierno español, tres años después, en 2001. A la directora del Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, Virginia Sánchez, parece que lo que más le conmovió para efectuar este homenaje fue, de igual manera que los casos anteriores, un motivo tan banal como:

la viveza del color, uno de sus rasgos más destacados. Pájaros, garzas, flores, cometas, bosques tropicales de verdes exuberantes... todos habitan sus cuadros con una intensidad fuera de lo común. [...] La naturaleza inunda su mirada y embellece su percepción de los objetos. Ojos frescos y profundos se asientan en la imagen de las casas de su aldea, de los niños de colores, del azul de los cielos sobre el mar, de una violencia trágica y doliente. La sencillez de sus pinceles representa una forma de entender la realidad, alejada de notas pesimistas o lastimosas (Sánchez, 2001: 7).

La portada escogida, seguramente con su anuencia, recoge esa visión atrasada que se tiene del Caribe. Es la obra "Pueblo" [fig. 8], que está fechada en 1973. En la escena rural, una cometa se eleva por encima de la cúpula de la iglesia de esa población imaginaria, que recuerda al Caribe idealizado, que con una lectura más acertada y crítica ha observado el artista y curador Álvaro Barrios:



Figura 8: Noé León. Pueblo, 1973, óleo sobre madera, 49,5 x 79 cm. Colección particular, Bogotá. Extraída del libro de Eduardo Serrano, (1999). *Noé León*, Bogotá: El Sello Editorial, Seguros Bolívar.

Su talento innato logró sacar adelante la originalidad subyacente en toda su producción. Observando su carrera retrospectivamente, su primer periodo, iniciado con las mencionadas copias, es, a mi modo de ver, el más significativo. Las imágenes preexistentes en las que sus pinturas se inspiran, no son más que puntos de apoyo para expresar un mundo interior completamente inédito. A la manera de un collage pintado, Noé León colocaba, por ejemplo, los pueblitos de la Costa Caribe junto al volcán Fujiyama, transmitiéndonos una visión casi surrealista del mundo (Barrios, 2001: 19).

En *Caribe espléndido*, los curadores se fijan en una visión contraria a Barrios, y completan este tríptico, buscando los temas caribeños de esa “esencia” que han elaborado y articulado. Al referirse a este expresan: “[...] Noé León, a pesar de ser ocañero, vivió desde muy joven en el Caribe y la gran mayoría de su producción primitivista, de pequeño formato, parte de temas caribeños como las vistas de Cartagena y Barranquilla” (Museo Nacional de Colombia) [fig. 9].



Figura 9: Noé León. Barrio de Barranquilla, hacia 1963, óleo sobre madera, 38 x 58 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Extraída del libro de Eduardo Serrano. (1999). *Noé León*. Bogotá: El Sello Editorial, Seguros Bolívar. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Barranquilla.

¿Qué es el paraíso terrenal para nuestros visitantes? Dos semanas sin lluvia, un bronceado color caoba y, a la caída del sol, trovadores con sombreros de paja y camisas de flores que interpretan hasta el agotamiento Yellow Bird y Banana Boat Song. Pero existe un territorio mucho más amplio, un territorio que supera los límites creados por el mapa de una isla, un territorio que es el mar sin confines y lo que éste recuerda (Walcott, 2000: 106-107).

Bibliografía

- Abello, A., comp. (2006). *El Caribe en la nación colombiana*. Memorias. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrios, A. (2001). Diálogo con Noé León. *Noé León, entre el cielo y la tierra. Pinturas*. Bogotá: Centro Cultural de la Universidad de Salamanca y Museo de Arte Moderno de Barranquilla: 16-19.
- Bell Lemus, G., comp. (1988). *El Caribe colombiano*, Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Candela, M. (1998). *Tertulias musicales del Caribe colombiano*. Memorias, Vol. 1. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.

Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias. Categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-Departamento de Antropología, ICANH, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Fals Borda, O. (1979). *Mompox y Loba: Historia doble de la Costa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

_____ (1981). *El Presidente Nieto: Historia doble de la Costa*, Tomo 2o. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Ferro Bayona, J. (1980). *Esbozo de una etnología sobre el modo de ser costeño*. Revista Huellas, 2: 29-33.

_____ (1990). La parábola del Caribe, nuestra tierra prometida. *Caribe Colombia*. Bogotá: Fondo para la protección del medio ambiente "José Celestino Muñis - FEN Colombia, 1990: 37-49.

Medina, A. (2000). *El arte del Caribe colombiano*. Bogotá: Secretaría Departamental de Cultura de Bolívar.

Múnera, A. (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta.

Museo Nacional de Colombia. (2005). *Exposición Caribe espléndido*. Recuperado el 27 de Octubre de 2010 de <http://www.museonacional.gov.co/caribel.html>.

Peña Gutiérrez, I. (2000). Notas de arte y literatura desde Colombia. *Escaner Cultural*, 13. Recuperado el 20 de octubre de 2010 de <http://www.escaner.cl/escaner13/arqueo.htm>

Rodríguez, V. M. (1998). La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna. *Nómadas*, 8: 76-87.

Sánchez, V. (2001). Presentación. *Noé León, entre el cielo y la tierra. Pinturas*. Bogotá: Centro Cultural de la Universidad de Salamanca y Museo de Arte Moderno de Barranquilla: 7.

Serrano, E. (1999). *Noé León*. Bogotá: El Sello Editorial, Seguros Bolívar.

Solano D., S. P., comp. (1990). *Bibliografía histórica del Caribe colombiano*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Traba, M. (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo La Tertulia.

Walcott, D. (2000). *La voz del crepúsculo*. Madrid: Editorial Alianza.