



Matar al padre: héroes, monstruos y nuevas mitologías en la obra de Carlos Castro¹

Halim Badawi

Crítico, curador e investigador de arte. Fundador de Archivo Arkhé (Madrid-Bogotá) y autor del libro *Historia urgente del arte en Colombia* (Bogotá, Crítica, 2019), halimbadawi22@gmail.com

Dos exposiciones temporales, una en Medellín y otra en Bogotá, abordan el trabajo de uno de los artistas más potentes del panorama actual, Carlos Castro, nacido en Bogotá en 1976 y establecido en San Diego (Estados Unidos). Con curaduría de Oscar Roldán Alzate, *La vida de las cosas muertas* es la primera retrospectiva del artista, estará en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) entre el 30 de julio y el 29 de octubre. La segunda exposición, *Arúspices*, que incluye el trabajo de Leonel Castañeda (Bogotá, n. 1971), estará en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano entre el 17 de agosto y el 11 de septiembre. Aquí, una revisión crítica al trabajo de Castro, especialmente a su obra consagrada a la monumentalidad decimonónica y a la noción de “padre espiritual” o “de la patria” que esta estatuaria encarna.

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochece, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

César Vallejo, “Voy a hablar de la esperanza”, en *Poemas en prosa* (París, 1939)

La humanidad está huérfana. Todos los caminos parecen convenciones para ordenar el vacío. Ni norte ni sur, ni arriba ni abajo, ni blanco ni negro. La realidad es un campo de batalla dispuesto a la conquista por unos u otros, cada quien con un propio sentido común. Cuando triunfa un bando, este se encargará de hacernos una familia que nos educará en las reglas de juego, nos entregará unos padres (“padres de la patria”, los llaman desde tiempos romanos) que serán los padres espirituales de nuestros padres genéticos: ellos nos ayudarán

a enfiar, para una causa común, nuestras subjetividades dispersas. Empleando las dosis de violencia necesarias, ellos nos enseñarán lo que debemos aprender para hacer más tolerable la diferencia humana: siempre será más fácil administrar una masa homogénea que un mundo por cada cabeza.

Con el tiempo, así como ocurre con nuestros padres genéticos, nuestros padres espirituales envejecerán y morirán. Polvo de estrellas, carne y barro. La vida es dinámica. Este sentimiento de orfandad se hará más fuerte en los momentos de transición política, cuando caducan los viejos regímenes y las fuerzas de la historia nos permiten vislumbrar un orden nuevo. Las revoluciones son el instrumento para hacer más rápido y eficaz ese tránsito doloroso entre órdenes, ese momento liminal: con frecuencia surgen a partir de lo que parecen pequeños desacuerdos (un florero, un

ojo perdido, una reforma tributaria) y, aunque por el camino remuevan nostalgias y ensoñaciones del pasado, terminarán por apuntalar nuevas formas de ver la realidad.

En el cambio de mando quedaremos huérfanos y ante la soledad no tendremos más que hacernos a una nueva familia en la que el anterior patriarca (semivivo desde alguna tumba o vigilándonos desde algún monumento) deje de infligirnos dolor. ¿Habrá llegado el momento de inventarnos unos padres nuevos que vuelen con nuestro viento? ¿Quiénes serán los nuevos padres de nuestros padres? ¿Cuál será el espíritu rector de la acción colectiva? Y, ¿realmente necesitamos otros padres? ¿O quizá lo que verdaderamente necesitamos sea, como Adán y Eva, los primeros habitantes del mundo, aprender a vivir en soledad?

*

En Bogotá no existe prácticamente ninguna estatua del siglo XIX o de la primera mitad del siglo XX que se encuentre en su emplazamiento original. Al menos un centenar de ellas han sido trasladadas una y otra vez atendiendo consideraciones urbanísticas, arquitectónicas, paisajísticas, estéticas o políticas, e incluso, muchas se han extraviado. Los movimientos populares han entendido este carácter provisional de la estatuaria y lo han convertido en un acto político. Las estatuas, por más que su nombre nos invite a suponerlo, no son estáticas por naturaleza y, a diferencia de los edificios, no están enraizadas en la tierra en conexión pachamámica. Las estatuas son organismos móviles que, así como en un momento histórico son emplazadas en un lugar, atendiendo a la ideología dominante (por ejemplo: el proyecto de “construcción de Nación” durante La Regeneración llevó a la proliferación de estatuas de conquistadores), en otro momento histórico pueden ser desplazadas a otro parque, museo o bodega. Esto no significa que no deban ser conservadas, significa que no necesariamente un monumento que ensalza valores incompatibles con la democracia deba permanecer hasta el fin de los tiempos en su ubicación original, a pesar de los cambios en el sentido común.

*

Desde hace dos décadas, el artista Carlos Castro Arias (Bogotá, 1976) ha sido un observador de los mecanismos profundos, no siempre evidentes, que subyacen en los procesos de construcción de la historia. A través de la parodia, el sarcasmo, la apropiación crítica de las estrategias del llamado

“arte culto”, el quiebre de las jerarquías entre disciplinas artísticas y la subversión de las tradiciones populares y las imágenes históricas, Castro revisa aquellos episodios pasados por alto en el relato historiográfico tradicional, cuestiona la noción de padre espiritual, las formas como trasvasamos las leyendas en historias oficiales (que a su vez devienen en corsé colectivo) y cómo ese pasado alternativo (subestimado por la historia más canónica) pervive en el presente cotidiano.

Uno de los mecanismos de las poderosas imágenes construidas por Castro es la representación extrañada: presentarnos ciertos personajes en un soporte técnico que la historia del arte ha reservado para otros en función de su clase, raza, origen o género, o utilizando formas expresivas propias de una época o lugar (que asociamos a un escenario específico) para representar personajes de otra época o lugar, llevando nuestra mirada a la sorpresa, al extrañamiento y, en el camino, haciendo evidente el entramado ideológico que se esconde detrás de ciertas imágenes cotidianas, pretendidamente asépticas, apolíticas o acrílicas.

Este tipo de alteraciones del sentido común es evidente en el proyecto *Alma enemiga*: un busto de Cristóbal Colón recubierto con chaquiras de la cultura Inga del Putumayo, un gesto antropófago de Castro en el que la figura de Colón, el “héroe fundador” de América (manufacturado en bronce siguiendo el academicismo decimonónico), es deglutida y expulsada, convertida en una suerte de máscara popular amerindia que no oculta su origen mestizo. Castro no solo quiebra los límites ficticios entre “artesanía” y “arte” o entre “baja” y “alta” cultura (el artista escapa sagazmente de esta discusión bizantina), sino que cuestiona los mecanismos de representación oficial. Al igual que los shuar (popularmente conocidos como *jíbaros*), un grupo indígena del Putumayo recordado por cortar, reducir y conservar como amuleto la cabeza del enemigo, Castro conserva la cabeza escultórica de Colón y la vuelve un fetiche amerindio que pone el alma del conquistador a su servicio personal: el invasor le entregará su fuerza y poder a la tribu subyugada o al territorio conquistado y protegerá a su poseedor de los males del mundo.

En este implacable desguace de la historia, Castro revisa las formas con las que monumentalizamos a distintos personajes públicos de Colombia, México o Estados Unidos (el artista actualmente reside en San Diego). Castro “desbarata” la figura

¹ Una versión de este artículo fue publicada en: <https://artishockrevista.com/2021/10/21/carlos-castro-arias-los-padres-ausentes/>



Carlos Castro @carloscastroar - La gran narco arca (2022), registro fotográfico por David Estrada Larraneta

de Simón Bolívar, nuestro *pater patriae* por excelencia, en la escultura *Pueblo*, en la que literalmente prende fuego a la representación heroica del *padre fundador*; o en el video *El que no vive no sufre*, en el que unas palomas antropófagas degluten el célebre bronce de Bolívar, de Pietro Tenerani. Castro, así como desbarata viejos monumentos, también crea nuevos al monumentalizar críticamente personajes del cosmos popular, como en *Mythstories* (2017-2019), una serie en la que incorpora (en lo que parecen tapices medievales con escenas ensoñadas) a Hugo Chávez, Pablo Escobar o Álvaro Uribe.

En *Narcoarca*, usando la estética de los viejos tapices góticos que aluden al mito del Arca de Noé (y que fundan la tradición judeocristiana), Castro construye una escena imaginaria en la que el narcotraficante Pablo Escobar dirige la salida de un grupo de animales salvajes de un avión de carga. Este tapiz da forma visual a un episodio histórico que se ha convertido en uno de los nuevos mitos fundacionales de la nación colombiana: el zoológico particular de Pablo Escobar en la Hacienda Nápoles. En la escena aparecen, con un carácter deliberadamente apacible, un leopardo o un jaguar custodiado con cadena y collar por un Escobar sonriente, y que recuerda al animal usado para devorar y desaparecer a los enemigos del narcotraficante. Además, recordemos que varias narraciones paramilitares aluden a felinos usados para desaparecer enemigos políticos desde la década de 1980.

Entre un grupo de animales africanos, reales y míticos, del avión descienden dos hipopótamos, célebres por haberse reproducido de forma silvestre y poblado libremente el valle del Magdalena Medio: nuevas faunas y floras generadas por la acción delictiva de los humanos que reconfiguran el paisaje tropical. También, descienden dos unicornios, que, rememorando el tapiz medieval *La dama y el unicornio* (Ca. 1500, Museo de Cluny, París), aluden a aquella leyenda en la que la hija de Escobar habría pedido a su padre un unicornio como regalo y este le habría dado un caballo con un cuerno adherido a la frente (lo que habría causado la muerte al animal). Castro, a mitad de camino entre la leyenda y la biografía, rescata estos episodios infames de la cultura popular y construye, como Rubens en el siglo XVII (por ejemplo, en su serie de pinturas de María de Médici, en el Louvre) o como los antiguos maestros medievales (al elaborar visualmente los mitos fundacionales de

los Estados europeos sobre los que la monarquía construyó su legitimidad), los nuevos mitos fundacionales de la nación colombiana. Estos mitos dolorosos, aún a flor de piel y no muy diferentes a los mitos de guerra o de santidad de la tradición europea, reverberan en la vida cotidiana de los colombianos, en las decisiones políticas, en las aspiraciones de las distintas clases sociales, en los imaginarios populares de belleza y riqueza, y a su paso, aleccionan a las voces disidentes al recordarles quiénes son los dueños del poder y sus mecanismos para infligir dolor.

En el tapiz *La muerte del comandante*, Carlos Castro recupera un viejo esquema iconográfico, la llamada *muerte del réprobo*, una imagen popularizada a través de estampas piadosas en los siglos XVIII y XIX, pero que quizá tiene raíz en las xilografías del libro *Ars moriendi* (Ca. 1450), traducido como *El arte de morir*. En la Colección de Arte del Banco de la República, en Bogotá, hay una pintura del artista antioqueño Emiliano Villa (Ca. 1893) que se apropia de este esquema para aleccionar a licenciosos y pecadores sobre lo que les ocurrirá en el lecho de muerte: los demonios atormentarán al enfermo y le enseñarán su eterna posteridad en el infierno (aquí habría que anotar que la maldad del moribundo depende del observador político). Castro usa este esquema para introducir a Hugo Chávez, expresidente de Venezuela, en su lecho de muerte, condenado al fuego eterno por sus opositores, mientras recibe la extremaunción de un Che Guevara vestido de sacerdote. En la cabecera hay un retrato de Simón Bolívar, el Libertador, el *pater patriae* por excelencia, el padre del padre, mientras un demonio le entrega al *comandante* una pequeña pintura con el rostro de Bolívar (cuyo original es del artista peruano José Gil de Castro, de 1825): la raíz del “mal”, al menos visto desde la perspectiva de cierta derecha filohispanista que ubica a Bolívar como un símbolo histórico amenazante.

En la parte inferior de la composición, una bolsa de monedas está custodiada por una serpiente. Un baúl de contenido incierto, con la bandera de Venezuela, está coronado por una calavera, recordando, a la manera de las *vanitas* barrocas, lo efímero de la riqueza de un país y de la vida de los humanos, esto, al margen de su poder económico o político. Como Bartolomé Esteban Murillo en su *Visión de San Francisco en la Porciúncula* (1670-1680, Museo del Prado) y como tantos otros pintores barrocos, Castro divide su composición

en lo terreno (a la izquierda) y lo supraterráneo (a la derecha): en el mundo de los espíritus, rodeado por nubes, el ángel de la muerte lanza su flecha implacable, mientras, con otra mano, carga un reloj de arena que recuerda que el tiempo del *comandante* en la Tierra ha terminado: quizá el ángel de la muerte lo que realmente busca es acabar con el padre y con todo lo que este encarna, poner en evidencia la increíble fragilidad del más fuerte. Una obra cargada de símbolos religiosos y alusiones políticas fundacionales de la vida latinoamericana del siglo XXI.

*

En 2017, Castro inició una serie de pinturas a partir de monumentos intervenidos por manifestantes, haciendo confluír en una misma imagen distintas tradiciones pictóricas a veces contradictorias: puede representar con aerosol y óleo (a la manera de un grafitero) una estatua rayada, pero la representa como un retrato barroco del siglo XVII, con los claroscuros acentuados y las figuras teatralizadas, aunque el fondo de la obra invoque el expresionismo abstracto, un movimiento de los años 50. Una serie de anacronismos cuidadosamente calculados para, en su trasposición, revelar los escondrijos ideológicos de la historia y del arte. El artista construye una poética de la imagen vandalizada, revisa críticamente la tradición del retrato y mira quiénes son los sujetos susceptibles de ser representados; cuestiona las costumbres, no solo políticas sino estéticas, y le confiere a la pintura un carácter documental de la historia. La imagen vandalizada restituye humanidad al sujeto representado: este no será más un ser idealizado o inmortal, ahora será frágil y vulnerable.

Por último, una dimensión que explora el trabajo de Castro es la vida doméstica colombiana y, por extensión, latinoamericana. Aunque sus tapices (la serie *Mythstories*) tienen lecturas poderosas desde la historia del arte y la política, también rememoran los viejos gobelinos que solían decorar las casas de los abuelos (la “casa de la familia”), el lugar al que los hijos y su descendencia regresan a encontrar un origen. Esta dimensión doméstica está presente en otros trabajos del artista en los que incluye lámparas, artefactos decorativos y objetos de uso cotidiano. En general, el trabajo de Castro podría leerse como la construcción paulatina de los artefactos simbólicos que deberían habitar, desde la perspectiva del artista, la casa colectiva de la Nación, una especie de álbum de familia, de inconsciente colectivo al que acudir

para encontrarnos como ciudadanos y vernos en el espejo de las contradicciones. A diferencia de los símbolos oficiales de la República, pletóricos de heroísmo y “amor por la patria” (como ocurre con la estatuaria conmemorativa decimonónica o con la pintura por encargo oficial que ensalzaba la historia de la Independencia), Castro no pretende anclarnos simbólicamente a una ensoñación del pasado, ni busca construir una imagen idealizada de la historia o de la realidad, o recrear una ficción de un antes que nunca fue o mostrarnos una casa sin ropa sucia; por el contrario, Castro nos enfrenta a una amalgama de arquetipos, símbolos, alegorías, leyendas, historias e imágenes trasvasadas, persistentes desde siempre y que configuran un nuevo y poderoso anclaje visual y crítico para un renovado orden republicano. Para cumplir este propósito, Castro nos invita a destruir la casa del padre. Las palabras “patria” y “patrimonio” tienen la misma raíz etimológica en *pater* o *patris*, que significan “padre” y “patria”. “Patria” alude al “país del padre” y “patrimonio” a los bienes que se heredan por vía paterna. Por su parte, “padre de la nación” significa algo así como “el padre del país del padre”. Y esta idea de padre, quizá desde Roma, alude directamente al varón. En medio de esta proliferación de padres espirituales que moldean nuestra vida común, habría que preguntarnos por el lugar de la madre. En su instalación *Hogar*, Castro prende fuego a una lámpara de cristal, que, a lo mejor, encarna aquella casa burguesa la cual, a su vez, representa la tradición, la familia y la propiedad. Quizá este fuego purificador sea una invitación a sublimar la casa paterna que todos hemos heredado. ■

