

Convivio con la muerte

Oscar Roldán-Alzate

Politólogo, curador y crítico de arte y cultura, director Museo Universitario Universidad de Antioquia, oscar.roldan@udea.edu.co

“¿Cómo mierda voy a vivir con esta obra tan enferma y con este proyecto de vida tan suicida en este entorno tan podrido?”¹, se cuestionaba Rosenberg Sandoval en el albor de su carrera como artista.

Corría el año 1981, el entorno claramente era el de un país lejos de ser patria, que vivía una guerra intestina ya de décadas y que estaría por alcanzar dimensiones inusitadas de talla mundial gracias a la astucia de los mágicos —como llamaban en ese entonces a los muy populares “narcos” de hoy por su capacidad de hacer aparecer, como por arte de magia, cantidades ingentes de dólares gringos, al punto de provocar una moral alterna con millares de seguidores—.

En efecto, Colombia estaba lidiando con los estragos que había dejado una sociedad ampliamente polarizada con dos tipos de habitantes: amos y labriegos, donde la tenencia de la tierra había sido la principal causal de odios, profundamente enquistados y canalizados de manera radical con los ideales políticos de godos y liberales ya en el siglo del sino bolchevique.

El campo, que fue la promesa de bienestar para todos desde la instauración de la república, se había convertido, para la segunda mitad del siglo XX, en una suerte de infierno donde la ley del más despiadado y temerario campeaba. Las ciudades, en tanto, se comenzaron a llenar, a crecer desmedidamente con la migración forzada de familias campesinas numerosas que huían a la fatídica ruina encarnada en la muerte o la indeseable idea de ver partir a sus niños con los grupos armados de guerrilleros o paramilitares. El resultado: ciudades hiperplagadas, carentes de condiciones mínimas para habitar y montes vedados por la presencia fantasmal de forajidos. En suma, un país que no alcanzaba aún a identificar su noción de patria, una tierra que sangraba y supuraba dolor por doquier. Un lugar que se resistía a

encontrar un convenio social real y duradero. Los artistas, como cronistas de su tiempo, han de reflejar en su quehacer las vicisitudes de su “entorno” (como llama Sandoval al devenir sociopolítico de la Colombia de comienzos de los ochenta). “Soy un artista montañero y pobre, de padres campesinos desplazados; soy el menor de catorce hermanos”². Con esta frase comienza una declaratoria de sentido que el artista suscribe y fue elaborada con lápiz de grafito a mano alzada sobre las paredes y piso de la sala Mutis de la Universidad del Valle en la exposición *Margen*. El arte es la vida y la vida es el arte puede ser la consigna de quienes usan su cuerpo como vehículo poético. Y es que resulta difícil separar cuándo se crea y cuándo se habita o simplemente se es o se está, para alguien que como Rosenberg ha decidido dedicar su movimiento a la traducción del dolor y el odio que han recibido su cuerpo y mente.

La realidad se construye y eso se aprende leyendo, y no solo libros, es necesario también leer rostros, caminos, árboles y cielos; esto lo supo muy temprano Sandoval, y fue la senda que lo llevó a construir, con arte, realidades y mundos posibles.

Entre 1977 y 1980 la escuela de Bellas Artes en Cali fue su casa de estudios; Carlos Correa, el genial pintor e intelectual antioqueño, que había emigrado con las corrientes del movimiento nadaísta a la capital del Valle del Cauca, su mentor. No imagino mejores manos y conciencia que las de aquel visionario célebremente recordado por la censura que sufrió su obra en 1941-42 en la segunda y tercera versión del Salón Nacional de Artistas, cuando la política aún se preciaba de gustar de las bellas maneras y formas en el arte, especialmente los conservadores republicanos.

Sus primeros trabajos usaban la realidad desbordada de la marginalidad miserable como materia prima para la elaboración de sus gestos plásticos. “Un grupo suicida para el arte”,



Rosenberg Sandoval @rosbergandovalg, Bolívar Ahora (1985)

¹ Rosenberg Sandoval, *Exposición Margen*, curador: Carlos Jiménez (Cali, Colombia: Universidad del Valle, 1996).

² Ibid.

elaborado secretamente, es como denomina Sandoval una serie de acciones corporales que articulaban política y estética y que se valían del cuerpo de esos otros que parecen sobrar, desechos de la humanidad inhumana; expulsados de un cuerpo social que suprime la diferencia y despoja al incómodo de sus derechos.

Aquí el odio se impone frente al amor como una constante entrópica que garantiza la perfidia de una tragedia eterna. Parece ser que esta sociedad define su cohesión por la capacidad que tenemos de odiarnos más que de vernos como semejantes; vence la fuerza del miedo y no la convicción ilustrada. Lo sectario prima sobre la comunión. Operación en blanco y negro no se admiten matices.

El grupo suicida para el arte (1977-1980) solo existe en la memoria del autor, no quedaron vestigios más que las marcas en los cuerpos y la psique de quienes participaron de manera consensuada, no obstante, son cimiento para lo que vendría después y que se ha convertido en una versión de nuestro país, con alcances más allá de lo crudo y lo dramático, hablamos de retratos descarnados de realidad; versiones sumamente objetivas, construidas desde la subjetividad de un *outsider*, un competidor que, en lugar de buscar la meta como fin, va tras el éxito que otorga el vivir la experiencia, el nirvana que significa la derrota, una postura más que realista, o, diría mejor, coherente y sin pretensiones más allá de ser lo que no se es capaz de dejar de ser: un creador, un sujeto que busca conquistar su libre albedrío y una soberanía de sí y para sí, que le permita ya no ser el bufón de la corte, al que la libertad solo le da para caricaturizar al príncipe, sino más bien esa soberanía que le otorga el derecho de señalar las podridas morales y contestar sobre la inmundicia humana en su avaricia sin medida, ya sea desde la sombra del samán de una aldea o atisbando el orbe entero desde la altura que gobierna el águila.

En un país sin patria, el odio es una fuente inagotable de creatividad, y es que hay que agradecer a quien te aborrece, o detesta lo que desde ti se proyecta. Esas gentes o instituciones no son más que gasolina para el *conātus* que nos obliga a perseverar en el ser, como lo diría Spinoza. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales el

arte colombiano no deje de escribirse a través del dolor y la nauseabunda pulsión del desamparo. Sin embargo, construir desde esta pasión triste es toda una paradoja; se supone que el odio destruye y eso es lo que lo ubica en la esquina opuesta donde habita el amor. Amor y odio están íntimamente ligados. Hasta el corolario popular reza que tan solo se odia aquello que alguna vez se amó. El uróboro, esa mítica figura representada por una serpiente o una especie de dragón que en un círculo engulle su propia cola, puede explicar esa idea mejor. Baruch Spinoza, en el tercer libro de la *Ética* demostrada según el orden geométrico, define el amor como “una alegría acompañada por la idea de una causa exterior”³, mientras que el odio, el cual sigue inmediatamente tras este significativo, en el manuscrito, reza lo mismo, solo que en la dirección opuesta, la de la tristeza. Es magistral el giro que incorpora el judío maldito a *la voluntad que tiene el amante de unirse a la cosa amada*⁴, que sería la tradicional resonancia de la idea amor, y que desmonta fácilmente al declarar que está bajo la compleja noción de propiedad privada. En esta mirada no somos dueños de nada, solo de nuestra alegría al sentirnos y sabernos unidos a alguien, o algo; una operación de composición de relaciones que aumenta nuestra potencia de ser o en su vía contraria, la del odio: esa tristeza profunda que nos impide crear y nos lleva irremediamente a destruir.

En este sentido, y aunque en muchos escenarios Sandoval acude al odio para perfilar su devenir artístico, la noción de amor es la que orquesta toda su creación. En una reciente conversación preparatoria para este artículo, expresó que

El arte, la locura y el amor están atravesados por una incertidumbre, convertida en acción corporal en mi existencia. Todo en mí se transmuta en *performance*. En algo que está existiendo y diluyendo de manera simultánea. Mi vida convertida en arte en un aura contextual.⁵

Y aunque los artistas suelen ser cautos para reconocer quién los ha inspirado, quizá porque muchos de ellos parecen no tener techo ni nadie que los cobije, para Sandoval fue de importancia radical su obsesión por la lectura desde los 10 años, la que le ayudó a

ahondar después en rituales precolombinos y en artistas latinoamericanos como Reverón, Torres-García, Débora Arango, Bernardo Salcedo,

Oiticica, Lygia Clark, la vanguardia argentina de los 60 y 70, el nadaísmo colombiano y, además, toda la movida insurgente conservadora de nuestro país, con la que coqueteé en mi adolescencia.⁶

La junta indivisible de vida y obra en la producción de Sandoval es palpable, tanto como lo es cuerpo e idea, en la concepción spinoziana, cosa que se puede rastrear desde incluso antes de su aparición en la escena de la vida:

El desplazamiento forzado a mi familia a inicios de los años 60 (siendo un yo bebé), fracturó nuestro destino de campesinos [...], tratando de encajar en una ciudad elemental y violenta como Cali [...]. A mediados de los años 60, ingreso a estudiar en la escuela pública Mariano Ramos [...], y en una tarea alrededor del desaseo, mi profesor, Heriberto Zapata, me felicita y me nombra “Artista”, delante de mis padres, cuando dibujé en uno de mis cuadernos a mi papá (de perfil), con los pantalones abajo y con una mano agarrándose el pene y con la otra mano soportando un plato de comida.⁷

Este relato, que resulta sobrecogedor, no solo le da sino a la prometedor carrera del artista, aunque no coincida cabalmente con un éxito económico, cosa que de paso lo vuelve un artista necesario. De una manera profunda e íntima la canonización de artista púber delinea las cotas que soportan su amor por el hambre y la angustia de ser y estar en la realidad que le tocó por suerte, en la que no solo su cuerpo es garante de su potencia, pero sí es la mínima condición de su vocación.

Y resulta claro que la economía de medios, al usar y abusar de su propio cuerpo, le da plena legitimidad y transparencia a lo que ha escrito ya con letra púrpura en la historia del arte. “El cuerpo y mi taller son una misma cosa. [...] Desde mi cuerpo entiendo y trato de explicar el mundo en un contexto de terror, como es nuestro país”⁸, recalca Sandoval al verse interpelado por la necesidad del cuerpo, cosa que no es posible dejar de admirar, pues lo único realmente sorprendente resulta ser el cuerpo —como diría Spinoza, al procurar explicar que no hay ningún plano trascendente que suceda a la muerte, que estamos aquí mientras tengamos cuerpo palpitante y sensible que sostenga nuestro pensamiento, y nuestra única garantía de eternidad está solo en la capacidad plena que nos asiste como cuerpos y las mentes que los animan de re-crear el mundo que nosotros mismos, incorporando el Leviatán o de

manera dislocada, hemos deconstruido una y otra vez, como lo señala Toni Negri, deberíamos agregar que, en esta operación radical, “el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente [...]. A través del arte el poder de liberación humana constituye su destino”⁹, tal como lo señalamos anteriormente.

A manera de sinécdoque, podríamos hacer *zoom* en un solo gesto de Sandoval y acceder a toda su desbordada energía y su comprometido actuar. Son muchas las piezas paradigmáticas de su proceso, ampliamente conocidas, comentadas y tratadas por la *intelligentia* de la crítica del arte; sin embargo, existe una que sin duda es parteaguas y piedra angular de su peregrinar, muy al margen de su escasa circulación, la cual tiene claramente una explicación: *Bolívar ahora* (1985).

Durante siete minutos de la tarde del viernes 1.º de marzo de 1985 [...] escupí de manera obsesiva y vigorosa sobre el Bolívar de bronce de Tenerani, ubicado en la Plaza de Bolívar de Bogotá-Colombia. Esta acción suicida la realicé con sangre humana vencida de la Cruz Roja, recogida en bolsas transparentes anudadas en las esquinas y remarcadas con autoadhesivos impresos de lugares en conflicto de nuestro país.¹⁰

Nueve meses después de esta acción, como si se hubiera tratado de una nueva versión performática de *La Anunciación*, fue tomado el Palacio de Justicia por el Movimiento 19 de abril —M-19—, lo que dio inicio a una de las semanas más trágicas de la historia reciente de Colombia, en un capítulo macabro que quemó folios, desapareció personas y develó el íntimo contacto entre la insurgencia ilustrada y el burdo lumpen del narcotráfico. Para este momento, los mágicos (narcotraficantes), con Pablo Escobar a la cabeza, había no solo permeado la sociedad, la política y la economía del país, también había comenzado una nueva e insondable manera de atizar el fuego de un conflicto colombiano hasta ese momento más o menos lógico, más o menos sano, más o menos justo, más o menos corriente, obvio y bastante diciente.

No es solo la toma del palacio, como evento de “natividad” —como ese presagio sembrado nueve meses antes en la misma plaza donde estalló la

³ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Vidal Peña (España: Alianza Editorial, 1987).

⁴ Ibid.

⁵ Sandoval, *Exposición Margen*.

⁶ Rosenberg Sandoval, comunicación personal (febrero de 2023).

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Antonio Negri, *Arte y Multitudo*, trad. Raúl Sánchez (Madrid: Trotta, 2000).

¹⁰ Rosenberg Sandoval, *Exposición Crisisss. Arte y confrontación en América Latina*, curador: Gerardo Msquera (México CDMX: Palacio de Bellas Artes/Ex Teresa Arte Actual, 2011).



metralla—, la que resulta sorprendente. Lo que conecta estos tiempos va más allá: Un joven artista, vestido con un traje confeccionado en plástico blanco, que contrastaba con la sangre púrpura que él mismo, a escupitajos, lanzaba con la náusea bravura del odio a la cara y figura del caraqueño de bronce, declara, sin hablar, abandono de su benévolo patricio, de ese que había soñado una patria amplia y justa, de igualdad para todos aquellos que habitaban las tierras que él y sus congéneres habían liberado del yugo imperial ibérico para verla convertida en una gran nación. Y aunque Rosemberg había sí coqueteado con la idea insurgente (como ya quedó explícito arriba), sus alcances nunca le permitirían haber conocido con anterioridad este plan, no obstante, su agudeza como artista sí le da arbitrio para sentir el futuro cercano y actuar en consecuencia.

Para esta acción, que el artista cataloga como suicida, al igual que esa serie elaborada entre el 77 y el 80, no había sido previsto su registro. Un fotógrafo de la plaza se encargó, sin prejuicio ni contrato, de seguir de cerca, tras la seguridad del estenopo, la caminata y posterior gesta del cuerpo-poeta. “Esos minutos de la hora gris estuvieron acompañados de un puñado de amigos y amigas, masacrados tiempo después”¹¹, cuenta Sandoval en la descripción textual de *Bolívar ahora*. Esos personajes los podemos ver en el registro que entregó el reportero espontáneo a Rosemberg tiempo después, y que hoy nos permiten entender la dimensión real de una acción comprometida en la que el arte supera con creces las versiones variopintas de los análisis periodísticos o científicos sociales que pretenden objetividad desde la asepsia profesional. “Mi trabajo es político, es entender y hacer lo social, lo político y lo económico desde el arte, superándolo”¹², remarca el artista en su descripción, reconociendo además que ...“la representación como poder, la extensión y la perpetuidad de la estructura política y el re-desplazamiento de la historia y de la ciudad son esenciales”¹³ en esta pieza artística de irrupción en la cotidianidad anómala de nuestra realidad, la cual, a pesar de no haber sido pensada desde la mítica escena del Arcángel Gabriel visitando a la Virgen María, sí guarda el misterio de esos nueve meses previos a la toma y retoma del claus-

tro donde se resguardaba el ejercicio del juicio y la memoria de este país andino y tropical, nueve meses que transcurrieron solapadamente en un convulsivo tiempo en el que se proyectó, por parte del gobierno de Belisario Betancur, la posibilidad magnánima de implementar reformas democráticas y sociales sin precedentes, proyectadas no solo para alcanzar la paz, sino para llegar a la nuez del asunto.

La creación de mundos posibles, evidente en el obrar de Rosemberg Sandoval, es más que prolija: es diversa, coherente y pletórica, se trata sin duda de un “convivio”¹⁴ constante con la muerte. Desborda las lógicas del productor estético y transita hacia la dimensión del “militante político revolucionario actual”¹⁵, ese que delineó tan certeramente Negri: un Ente (existente) que se sabe en el “Otro” (inclusive el otro no humano), en primer lugar; que entiende que los límites de la realidad son contorneados por las fronteras de “lo posible” (ese estado de las cosas que hoy no pueden cambiarse, y por tanto deben ser analizadas a profundidad para saber qué cosas debemos articular para que mañana definitivamente sean móviles), y por último, el tercer elemento: “el amor”, ese ya descrito claramente diferenciado por Spinoza, que visita Negri para connotar la composición escalar de relaciones *ad infinitum* que incorpora *Deus sive Natura*.

Son pocos los seres que logran transitar este plano dimensional con la alegría inmensa del amor. Los artistas perentorios lo hacen, aquí uno de ellos, algo que no es para nada común ni mucho menos frecuente por más enferma o suicida que los mismos estimen que sea. Estas personas conocen el mundo desde esa amplia empatía que permite cosas al parecer absurdas, como recordar el futuro. Y sí los logramos identificar, podríamos seguir de cerca y alimentar nuestra insaciable ignorancia con atisbos de lucidez que nos permitan, de algún modo, construir una ética propia que nos brinde criterio para enfrentar las morales cambiantes de los tiempos, el que seguirá, muy a nuestro pesar, forjando generaciones, estas sí enfermas de avaricia y suicidas, esas a las que pertenecemos y que casi bajo el sino de una catástrofe nos tienen al borde del colapso, el del fin de los tiempos.■

¹¹ Sandoval, Exposición Crisissss.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ El término convivio, ampliamente usado en la actualidad en las artes vivas, y que denota una suerte de sumatoria de singularidades bajo el precepto de acontecimiento, deriva del vocablo latino *convivium*: banquete.

¹⁵ Michael Hardt & Antonio Negri, *Imperio*, trad. Alcira Bixio (Barcelona: Ediciones Paidós, 2005).