

## Estetización de la crueldad

### Color y volumen en la serie *La violencia en Colombia* de Fernando Botero

*Maria Pina Fersini*

Universidad de Málaga

«Jamás se da un documento de cultura  
sin que lo sea a la vez de la barbarie»

Walter Benjamin<sup>1</sup>

Es preciso reconocer desde el principio la deuda que esta reflexión tiene con Elkin Rubiano, por haber sido el primero en utilizar el concepto de *estetización* con respecto a la obra de Botero y haberlo enlazado con el tema de la *fealdad*, queriendo significar, con esta yuxtaposición de ideas, la presencia, en determinadas pinturas del artista colombiano, de un deseo inconsciente de embellecimiento y domesticación de lo feo.<sup>2</sup> Quiero subrayar el carácter *inconsciente* de este impulso por dos razones. Primero, porque Rubiano no sondea, en ningún momento de su reflexión, las intenciones del autor de *La violencia en Colombia*. Al contrario, limita su “propósito crítico”<sup>3</sup> a la obra como tal, es decir, a su carácter artístico, estético o formal, dejando al margen todo condicionamiento externo, como la biografía o la voluntad de su autor. Segundo, porque, si nos dejáramos guiar por las declaraciones que Botero hace al crítico de arte Wilson Arcila con respecto a sus óleos, acuarelas y dibujos sobre la violencia en

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia. Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1982, p. 82.

<sup>2</sup>Cfr. Elkin Rubiano, *Estética y estetización de la fealdad: ambivalencia en la serie La violencia en Colombia de Fernando Botero*, en *Id. et al., La violencia en Colombia según Fernando Botero: consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*. Bogotá, D.C.: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2012, p. 110.

<sup>3</sup> *Ivi*, p.108.

Colombia, deberíamos abdicar de cualquier discurso entorno a una posible *estetización de la crueldad* practicada a partir de esa obra.<sup>4</sup>

Estas aclaraciones preliminares sirven de marco a una reflexión cuyo contenido no pretende abarcar ni la obra de Botero en su totalidad – si bien el juego ‘inter-imaginativo’ requiere, para el estudio de una imagen, el diálogo entre figuras hermanas, sea por convergencia o divergencia–, ni la explicación de la misma ofrecida por su demiurgo. Su objetivo, más modesto y circunscrito al examen de los trabajos que arman la serie *La violencia en Colombia*, es el de averiguar si se da en los mismos, a partir de un determinado uso del color y del volumen, una cierta *estetización de la crueldad*, un cierto embellecimiento de lo cruento<sup>5</sup> que, si por un lado genera en el observador una unión placentera con el evento retratado, por el otro, y en razón de la íntima cercanía alcanzada, activa un proceso lento y gradual de consunción del color y contracción de las formas con subsiguiente aniquilación del placer.

De las sesenta y siete piezas que componen la serie *La violencia en Colombia*, ninguna rompe, como sería lógico esperar debido al giro temático que las mismas ocasionan dentro de la producción de Botero, con su propuesta pictórica clásica: las figuras sólidas, densas, redondas, no desaparecen; el origen sensible del espacio y de sus habitantes se mantiene; los rostros continúan a condensar la mayor carga narrativa; los colores vivos y contrastados no cesan de expresar tonos fuertes, saludables, optimistas; la monumentalidad plástica o efecto volumétrico sigue caracterizando todo elemento,

---

<sup>4</sup> Cfr. Wilson Arcila, *Botero con dolor de patria*, Revista Diners, Marzo, 372, 2001, p. 24: “El sentimiento que experimenté al pintar estos cuadros no es el mismo placer que siento pintando normalmente el mundo que yo pinto. Es otra sensación. El mismo hecho de proponerme, como artista, encontrar una imagen simbólica que refleje el gran drama de Colombia, significa un estado mental que no es grato sino doloroso”.

<sup>5</sup> La estética no abarca “sólo sentimientos de belleza, moralidad y humanidad, sino igualmente «violencia» por reunir al lado de lo bello de apolínea serenidad en el diurno kantiano, asimismo el delirante nocturno dionisiaco de lo sublime nietzscheano; esto es, el padecimiento espiritual y físico, el espanto, la crueldad y el horror”. Cfr. José Calvo González, *Sobre la estetización de la violencia. (Perspectivas del espacio estético en la filosofía jurídico-penal)*, Revista Interdisciplinar de Filosofía, vol. III, 1998, p. 308.

esencial o marginal que sea –quizá, hasta el punto de vaciar de sentido cualquier operación destinada a calificar como secundario, con criterios externos a la obra, algo que está dentro. Todo ello, obviamente, tiene sus excepciones, pero se trata de tan poca cosa que, en ningún caso, llega a comprometer la visión dominante.<sup>6</sup>

Aún frente a la violencia, lo visible de la pintura boteriana nos devuelve una mirada lujuriosa, en la que parecen resonar las palabras de Marinetti:

La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como (...) la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas (...).<sup>7</sup>



© Fernando Botero, *Masacre en Colombia*, 2000, Óleo sobre tela, 133 x 195 cm, Museo Nacional de Colombia, Donación del autor.

---

<sup>6</sup> Como ha subrayado Rubiano, en la serie *La violencia en Colombia*, aparecen unos trabajos (*Sin título, Río Cauca, Motosierra*) en los que recurren estrategias plásticas diferentes de las propias de Botero. Ahí el artista experimenta formas nuevas de representación de la corporeidad, formas basadas en la disonancia y la fragmentación que rompen con el paradigma de la sensualidad y restituyen un cuerpo desmembrado y torturado “donde ya no mora ninguna humanidad”. Cfr. Elkin Rubiano, *Estética y estetización de la fealdad: ambivalencia en la serie La violencia en Colombia de Fernando Botero*, cit., pp. 115, 116.

<sup>7</sup> Marinetti citado por Walter Benjamin en *Id., La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica [Urtext]*, trad. de Andrés E. Weikert, Colonia del Mar (México): Itaca, 2003, p. 97.



© Fernando Botero, *El paisaje de Colombia*, 2004, Óleo sobre tela, 43 x 46 cm, Museo Nacional de Colombia, Donación del autor.

La guerra se vuelve bella, diría Benjamín, cuando la estética pierde su ética y la humanidad llega a un grado tal de autoalienación “que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”.<sup>8</sup> La violencia se estetiza cuando el arte expulsa de sí cualquier consideración extraestética; cuando, preocupada sólo por sí misma, deja por fuera “todo reparo cognitivo, histórico, ético o social”.<sup>9</sup> De allí la célebre máxima de Benjamin: “*Fiat ars, pereat mundus*”.<sup>10</sup>

Quizá no resulte del todo acertado ponerse las gafas de Benjamin para leer la serie *La violencia en Colombia* porque desmesuradamente inverosímil parece ser el núcleo de su tesis — la idea de un arte autorreferencial, de una estética sin más. Pero, entonces, ¿cómo leer un discurso pictórico cuyo contenido contrasta, de manera evidente e irresuelta, con las formas elegidas para expresarlo? ¿cómo interpretar esta violencia que está sin estar? ¿cómo encontrarla en el medio de tonos y volúmenes alegres? ¿cómo poder decir, sin Benjamin, que, aquí, lo que se está haciendo no es una aplicación del criterio de lo bello a lo cruento? Puede que prestando atención a la dinámica de los cuerpos, no sólo de aquellos ficticios que la imaginación boteriana produce sobre tela,

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>9</sup> Así Diego Paredes, *De la estetización de la política a la política de la estética*, Revista de Estudios Sociales, n.34, Bogotá, diciembre de 2009, p. 92.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica [Urtext]*, cit., p. 98.

sino también de aquellos que se asoman a la tela, la contemplan y sienten algo por ella, a partir de ella.

Si, como decía Le Breton, volcando la célebre enunciación de Descartes (“*cogito, ergo sum*”), sentimos y luego existimos (“*siento, luego existo*”),<sup>11</sup> entonces, los cuerpos de Botero no sólo viven en la tela sino también en la nueva existencia que el sentir ajeno les proporciona. Así que es posible, e incluso deseable, que, en este sentir ajeno, los hombres y las mujeres del mundo pictórico de Botero cesen de ser corpulentos, de carne lisa y firme, naturales y normales en su desnudez, y comiencen a enfermar. Pero, ¿qué hace posible e, incluso, recomendable, este cambio?; ¿cómo se llega al apagamiento del color y al encogimiento de la masa corpórea?; ¿qué neutraliza la promesa de felicidad, buena ventura y salubridad que parece acompañarlas?

Tal vez, la cercanía. Desde cerca, las “diversiones ópticas”<sup>12</sup> de las que habla Baltrušaitis en su *Anamorphic Art* pierden el carácter lúdico. La proximidad vuelve austero el paisaje porque redimensiona el espacio y diluye el color. Lo que desde la distancia parecía llenar el espacio e inflarlo, ahora lo ahueca.<sup>13</sup> Las esferas ya no son mundos vitales sino agujeros sombríos, ataúdes circulares en un cementerio que se revela cuando los cuerpos que están dentro de la tela entran en estrecho contacto con los que se encuentran en su exterior.

---

<sup>11</sup> Cfr. David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, trad. de Heber Cardoso, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p.11.

<sup>12</sup> Jurgis Baltrušaitis habla de “optical diversions” para referirse a todas las prácticas de anamorfosis que, desde las últimas décadas del XVIII siglo, producen, con intento lúdico, una transcendencia de las formas; una expansión de los límites en lugar de una disminución de los mismos; una ruina previa a una reconstrucción; un subterfugio óptico donde lo aparente oculta lo real; una evasión que implica un retorno. Véase Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, trad. de W. J. Strachan, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977, pp. 115-130.

Véase también José Luis Hernández Machancoses, *La anamorfosis como acontecimiento visual*, Tesis doctoral dirigida por María Antonia Gómez Rodrigo y disponible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/48216>, p. 43.

<sup>13</sup> Cfr. Marc Fumaroli, *La manière de Fernando Botero*, en el catálogo de la exposición Botero, París, Galeria Claude Bernard, noviembre 1979.

Como ha precisado Restrepo, el cuerpo es, desde tiempos inmemorables, “el lugar de inscripción, pero también de «excripción», expulsión y excreción de sentido, sentido escrito (en el sentido de Nancy)». <sup>14</sup> Así que el acercamiento corporal a las piezas de *La violencia en Colombia* inaugura inevitablemente un laboratorio de escritura en el que a los documentos de cultura producidos por los cuerpos del arte se suman aquellos producidos por los cuerpos que entran en contacto con la tela y hacen posible, como diría Nancy, lo *escrito*, “ese derramamiento del sentido que produce el sentido”, <sup>15</sup> esa huella escrita fuera de los márgenes del texto, este sentido-sentir que escapa a toda significación e interpretación convencional de su palabra.

En esta dirección la obra de arte como cuerpo del arte se expone a la *excripción*, a ese no haber, a ese no saber que es el sentir ajeno y deja decir de sí más de lo que ella misma o su autor permitirían decir. En la *excritura*, en este lugar donde uno se siente tocado, afectado por algo, se da el sentir, el sentido como sentido sensible, como sentido que significa por lo que siente y porque siente. <sup>16</sup>

Si así es, cualquier lectura de la serie *La violencia en Colombia* en los términos de una simple operación de embellecimiento de lo cruel, de pura fascinación por la violencia y embeleso de la misma, no podría no interpretarse como el sentir de un cuerpo quizá demasiado insensible.

---

<sup>14</sup> Así José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2006, p. 21.

<sup>15</sup> Jean-Luc Nancy, *El pensamiento finito*, trad. de Juan Carlos Moreno Romo, Barcelona: Anthropos, 2002, p. 39.

<sup>16</sup> Cfr. Jorge Ferrada Sullivan, *Sobre la noción de excritura en Jean-Luc Nancy*, Cinta De Moebio, 64, 2019, p. 127-129.