

La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano, 1948-1956

*Politics, Violence and its Repercussions
on Colombian Art, 1948-1956*

Álvaro Medina¹
almedinama@gmail.com

RESUMEN

Desde 1930, Colombia ha sufrido graves manifestaciones de violencia política que, agravadas a partir de 1947, se manifiestan aún. El tema ha sido reiterativo en obras de artistas visuales colombianos de varias generaciones y se ha vuelto una tradición. Este estudio está centrado en los primeros pintores que se dedicaron a denunciar las particularidades de esta larga y sangrienta guerra civil no declarada, trazando un paralelo entre los episodios registrados históricamente y lo que expresan sus cuadros.

Palabras clave: Colombia; Arte; Política; Violencia; 9 de abril; Jorge Eliécer Gaitán.

ABSTRACT

Since 1930, Colombia has suffered acute moments of violence that beginning in 1947 have become part of the social fabric. As a result, this has been a repetitive theme of intergenerational Colombian visual artists, thereby creating a tradition. This study is centered on the first painters that dedicated their work to denounce this long and blooded non-declared civil war, showing the connections between violent episodes and how art works express the historically recognized moments.

Keywords: Colombia; Art; Politics; Violence; April 9th; Jorge Eliécer Gaitán.

¹ Hasta su retiro como pensionado, Álvaro Medina fue profesor adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Fue curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá y es autor de 15 libros sobre arte colombiano, entre ellos *Procesos del arte en Colombia (1810-1930)* (1978), *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995) y *El arte extremo de Maquiamelo* (2019). Es miembro de AICA – COLOMBIA.

Por sus repercusiones políticas y por la magnitud de los disturbios ocurridos en la trágica jornada, el viernes 9 de abril de 1948 ha sido el día más catastrófico de la Colombia republicana. Se contaron por miles, los muertos en la capital del país y otras ciudades; por centenares, los edificios y establecimientos comerciales incendiados o saqueados en Bogotá, Barranquilla, Medellín, Cali, Bucaramanga e Ibagué. En esa fecha fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, el dirigente popular opositor que venía denunciando los crímenes que, por razones ideológicas y políticas, se estaban cometiendo contra la población civil en decenas y decenas de poblaciones apartadas. En las décadas siguientes, la Violencia escrita con mayúsculas se volvió el tema que inspiró obras significativas en los campos de la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales, acervo que ha sido estudiado por varios autores en *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (Medina, *Arte y violencia* 11-286).

El presente trabajo está centrado en las imágenes que los pintores concibieron con la intención de reflejar y denunciar los episodios de la Colombia de ese momento específico, de allí que las páginas siguientes adoptarán el método de estudiar las obras pictóricas más notables que se produjeron entre 1948 y 1956 y a corroborar, en paralelo, su correspondencia con los acontecimientos históricos propios de una democracia incipiente, incapaz de defender, fortalecer y hacer aplicar sus principios fundamentales.

El asesinato de Gaitán y las protestas del 9 de abril fueron el resultado de los debates ideológicos y las luchas que desde el siglo XIX libraban el partido conservador y el partido liberal, lo cual exige detenerse en los siguientes antecedentes históricos:

- a) A raíz de la guerra civil que libraron liberales y conservadores en 1885, los conservadores triunfantes convocaron a una asamblea nacional constituyente y aprobaron, sin que la oposición participara en las deliberaciones, la Constitución de 1886;
- b) Para debilitar a los liberales, reconocidos partidarios del federalismo y la autonomía de las regiones, la Constitución del 86 adoptó un modelo centralista en el que el presidente de la República nombraba a los gobernadores de los departamentos y éstos, a su vez, a los alcaldes de los

- municipios; la medida ocasionó tensiones permanentes en los lugares donde la oposición ganaba las elecciones en el plano local y las administraciones municipales quedaban en manos del oficialismo;
- c) Tras 44 años de gobiernos nacionales conservadores, en 1930 fue elegido un presidente liberal, relevo que produjo resistencias y rencillas en municipios apartados en los que la burocracia era la más segura y estable fuente de empleo, sobre todo para los ciudadanos ilustrados o semi ilustrados en un país con un alto índice de analfabetismo; si en el nivel nacional hubo entrega de mandos, en algunos municipios hubo resistencia, dando origen a “la guerra de las alcaldías” (Guerrero Barón, 70).
 - d) Durante la campaña política iniciada a fines de 1930 que concluyó en las elecciones legislativas de comienzos de 1931, se registraron enfrentamientos violentos originados en la acomodaticia composición de los Círculos Electorales, la fraudulenta inscripción de electores y la desconfianza en los escrutinios. El ministro de Gobierno le informó al Congreso Nacional que habían “perdido la vida alrededor de cien compatriotas” en más de 22 municipios (Vargas Poo, 44). Los choques más sangrientos fueron los de Tunja, Capitanejo, Chita, Piedecuesta y Montería (Guerrero Barón, 74-80).
 - e) El cúmulo de los sucesos desatados en 1930, repetidos con menor intensidad en los años siguientes, han sido denominados Primera Violencia. En 1931 se produjo la paradoja, por el modo como se repartían las circunscripciones, de que la Cámara de Representantes quedara repartida por igual entre los dos partidos tradicionales, ganando 59 escaños cada uno, si bien el liberalismo obtuvo 766.838 votos en el total nacional y 357.896 el conservatismo (Vargas Poo, 49).
 - f) Tras 16 años de gobiernos liberales, debido a que el partido liberal se dividió y presentó dos candidatos a las elecciones, el conservador Mariano Ospina Pérez se posesionó de la presidencia de la República el 7 de agosto de 1946.

Con el cambio político del 46, se temió que se repitieran las riñas partidarias de la Primera Violencia, lo cual explica la

expresión de alivio manifestada en el último número de diciembre de 1946, por la recién fundada revista *Semana*, cuando resumió los sucesos del período anual que concluía: “La característica de este año en nuestra historia será, sin duda, la de haber escapado una y otra vez, con un prodigioso sentido del equilibrio, a la violencia y a los extremos” (País de centro, 3). Tres números después, sin embargo, la misma revista admitió que el anhelado equilibrio estaba roto:

¿Hay, como parece desprenderse de las informaciones de los diarios, una ola de violencia? (...) ¿Nos es indiferente que cada 24 horas se registre un nuevo hecho de sangre, atribuido a luchas políticas? (...) ¿Ni los conservadores asesinados por los liberales, ni los liberales asesinados por los conservadores provocan nuestra alarma o nuestra indignación? (Campaña electoral, 4).

En abril de 1947, doce meses antes del asesinato de Gaitán, el *hebdomadario* reportó que, debido a las riñas derivadas de la intransigencia política, ya se habían registrado asesinatos de carácter partidista en municipios de nueve departamentos: Nariño, Tolima, Boyacá, Norte de Santander, Caldas, Valle del Cauca, Santander, Cundinamarca y Antioquia (Todavía la violencia, 6). La rivalidad se manifestaba sobre todo en zonas rurales de regiones montañosas y escasas vías de comunicación, altercados que pasaron de la categoría de riñas entre vecinos, de estricto carácter local, a ataques de grupos parapoliciales bien armados que agredían a la población civil identificada con la oposición. Regiones enteras experimentaron los efectos del terror, al capricho de jefecillos políticos de segundo y tercer rango, respaldados y protegidos por los jefes de alto rango que actuaban desde las capitales. En impresionante y vertiginoso vaivén vengativo, los ataques generaron retaliaciones no menos mortales por parte de los agredidos, sin que intervinieran las autoridades policiales y judiciales ni se hiciera el menor intento de apaciguar los ánimos.

La Violencia recrudeció a lo largo del año 47 y llegó a tal punto en las primeras semanas de 1948, que Gaitán, ex ministro de Educación, ex candidato a la presidencia perdedor del período 1946-1950 y ahora jefe del partido Liberal, convocó a la Manifestación del Silencio que se realizó en Bogotá en la noche del 7 de febrero de 1948, un acto de protesta que tuvo el propósito de

pedirle al gobierno de Ospina Pérez que hiciera el esfuerzo de someter a los violentos. La asistencia fue multitudinaria y se llegó a creer que el joven jefe liberal resultaría imbatible en las siguientes elecciones presidenciales, pero Gaitán fue abaleado a los dos meses y dos días de la hoy famosa manifestación.

Con el asesinato de Gaitán, se produjeron asonadas de gran magnitud en Bogotá, Barranquilla y Medellín; de mediana magnitud, en Cali, Bucaramanga e Ibagué; en El Líbano y en Barrancabermeja, el centro petrolero del país, se conformaron juntas de gobierno que controlaron esas ciudades durante varios días; en otras cuarenta poblaciones hubo disturbios de consideración (La Nación, 26-28). El calamitoso y anárquico alzamiento fue presenciado por decenas de intelectuales y artistas, algunos de los cuales llegaron a ser protagonistas de la fracasada rebelión popular. La guerra civil soterrada que sacudía al país se pudo sentir, al fin, en los más importantes centros urbanos. En Bogotá, los escritores Gerardo Molina, rector de la Universidad Nacional, Jorge Zalamea, Simón Latino y Diego Montaña Cuéllar se tomaron la Radiodifusora Nacional y usaron sus micrófonos para lanzar arengas en las que incitaban a tomarse el palacio presidencial para deponer el gobierno del presidente Ospina Pérez. Simultáneamente, los pintores Alipio Jaramillo, Marco Ospina, Alejandro Obregón y Enrique Grau, junto al escultor Julio Abril, se unieron a la turbamulta y fueron testigos directos del sangriento e inútil levantamiento popular (Medina, Alejandro Obregón 378-379). Débora Arango en Medellín, Alipio, Obregón, Grau y Ospina en Bogotá, pintaron los sucesos de la trágica jornada.

El llamado bogotazo se produjo cuando despuntaba la generación de artistas del medio siglo, con Grau, Obregón, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar a la cabeza. Los cuatro ya habían participado en salones nacionales. Un quinto representante de las tendencias que surgían, el alemán Guillermo Wiedemann, había realizado hacia la fecha dos exposiciones individuales en Bogotá, una en Barranquilla y una en Medellín. Precisar este último detalle es importante, ya que el medio siglo introdujo un tema que en adelante se volvió reiterativo, el de la violencia política, al tiempo en que se registraban cambios de lenguaje bajo la influencia de las vanguardias europeas, el giro formal que Wiedemann encarnaba.

Los pintores del 9 de abril

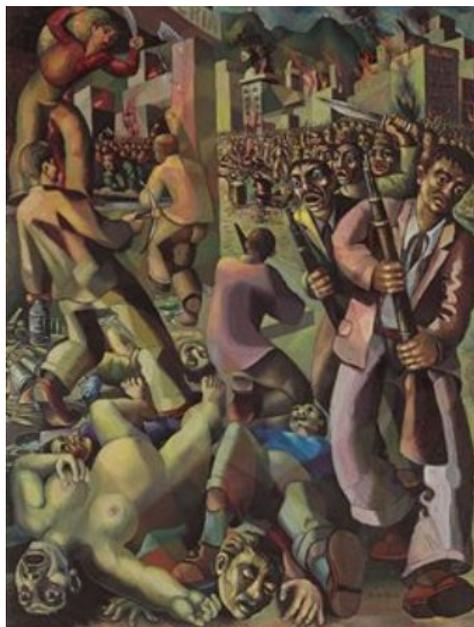
Por su apego al canon figurativo monumental instaurado por los muralistas mexicanos, que los jóvenes desdeñaban y se proponían superar, Alipio Jaramillo resultó ser el artista que mejor captó y expresó el estallido popular. Por horroroso y trágico, el acontecimiento requería un lenguaje épico, el esguince que favoreció a Alipio y lo llevó a pintar su obra máxima, dado que su indeclinable inclinación por la anécdota le facilitó la representación equilibrada y cabal del suceso. Se argumentará que pudo abrazar opciones expresivas más contemporáneas, pero la prueba de que no fue necesario la tenemos en el hecho de que superó a los colegas que, habiéndose interesado en el tema, lo desarrollaron a conciencia, pero sin lograr los buenos resultados que él sí consiguió, tanto documental como conceptual y artísticamente. Por esta vez al menos, el lenguaje ya trajinado se impuso al que surgía, quizás porque lo nuevo se hallaba en una etapa de búsquedas y tanteos de carácter experimental, sin haber alcanzado aún su madurez.

La historia del arte ha sido pródiga en escenas dramáticas que convencen por lo vívidas, trátense de temas históricos como las batallas, de temas clásicos como el rapto de las Sabinas, de temas religiosos como la Pasión de Cristo o de temas políticos como el 2 de mayo de Goya. Un ejemplo cumbre, en lo que hace a la historia de las rebeliones populares, es La barricada o La Libertad guiando al pueblo (1831) de Eugene Delacroix, referida a la comuna o levantamiento popular de fines de julio de 1830 en París. Exhibida en la colección permanente del Louvre, esta pintura inmortalizó la protesta de los *communards*, el acontecimiento que debilitó la monarquía absolutista de Carlos X y precipitó el surgimiento de la monarquía constitucional de Luis Felipe de Orleáns, una conquista parcial pero importante de la democracia francesa.

Delacroix fue un testigo presencial pero pasivo de dicha sublevación. Dada la generosidad de los encargos oficiales que solía recibir en su taller, el pintor no quiso unirse a una rebelión generalizada pero incierta, que expresaba el malestar de una burguesía pujante y marginada del poder, cautela de estricta conveniencia personal que no le impidió ser objetivo al concebir y pintar el cuadro que exalta la lucha de los franceses por las

libertades ciudadanas. Esto explica por qué, aunque titulada 28 de julio por el artista, la obra sea conocida hoy como La Libertad guiando al pueblo, pasando de designar el hecho ocurrido en una fecha determinada a proclamar el anhelo democrático que movilizó a los protagonistas del trascendental episodio.

Alipio Jaramillo sí tuvo, en cambio, el arrojo y los nervios para trotar por las calles de Bogotá durante las protestas que culminaron con la destrucción de una buena parte del centro histórico de la ciudad. En tanto que testigo presencial, pintó la revuelta teniendo en mente el cuadro de Delacroix, con el que se pueden trazar un par de paralelos. El de Alipio es un paisaje urbano de elaboración sintética. Representa edificios en llamas situados al final de una calle que no es rectilínea. Arriba, en la lejanía, podemos reconocer los cerros de Monserrate y Guadalupe, lo que nos permite precisar que la escena ocurre en la avenida Jiménez de Quezada, vista desde un punto indeterminado situado abajo de la carrera séptima, no lejos del sitio donde Gaitán cayó abatido.



Alipio Jaramillo, 9 de abril, 1948

La ambigüedad espacial facilitó sintetizar, con imaginación, los acontecimientos esenciales del estallido más virulento que conocieron, en el siglo XX, las ciudades latinoamericanas. La pintura de Alipio representa una multitud enardecida que se ha tomado la vía pública y avanza hacia el espectador, portando

machetes y armas de fuego. Para detallar como corresponde las implicaciones de esta obra de 121 x 90 cm, la composición debe ser estudiada teniendo en cuenta sus dos ejes principales: el horizontal, situado en el tercio superior de la tela, y el diagonal, que baja de la esquina superior izquierda hasta la inferior derecha. El eje horizontal determina la profundidad espacial del cuadro, distribuida entre los personajes del primer plano y la multitud algo amorfa situada cuando menos a media cuadra de distancia, que transita a lo largo de la base del rectángulo del tercio superior. En la franja central de dicho rectángulo están los edificios en llamas; en el tope, los cerros tutelares de la ciudad, referencia topográfica que equivale a las torres de la catedral de Notre-Dame en el óleo de Delacroix, semi ocultas por la humareda de la pólvora.

El eje diagonal sitúa, en el triángulo de la derecha, el levantamiento como tal, atizado por la ira profunda que expresan los rostros de los cuatro personajes del primer plano, bien vestidos todos y armados de rifles; en el triángulo de la izquierda, se concentran las devastadoras consecuencias de una acción que no dejó sino saqueos, destrucción y bajas mortales, porque el gobierno reaccionó con prontitud, desplegó sus fuerzas y ordenó disparar contra los amotinados.

En el dintel del edificio de la izquierda, del que sale un personaje llevando un bulto en la espalda (la figura que simboliza el pillaje que se desató), se alcanzan a leer las cuatro letras mayúsculas del final de una palabra: ERIA. Es el aviso de una ferretería, una de las tantas asaltadas y saqueadas para sacar las herramientas cortopunzantes que sirvieron para violar puertas y agredir rivales. Abajo, tendidos en el pavimento, se pueden contar cinco cadáveres, el más visible de los cuales es el de una mujer embarazada y desnuda. Los sublevados pasan sobre los caídos, como sucede en la obra de Delacroix, pero hay una diferencia fundamental en el hecho de que nadie guía a nadie en el lienzo de Alipio, porque la masa enfurecida, asesinado el jefe, careció de un conductor y un ideal superior que la orientara.

Si el triángulo de la derecha inscribe una movilización de protesta inspirada en la venganza, el de la izquierda revela las consecuencias perversas de una acción que desembocó en el desorden y la improvisación, irracionalidad que encarna el personaje que da la espalda, avanza inclinado y pisotea los cadáveres, blandiendo un pico de cantero y la botella de un coctel molotov.

Compositiva y simbólicamente, el cuadro de Alipio expresó de modo objetivo y crítico lo que fue el bogotazo.

La paleta de Alipio tenía la característica de ser terrosa, una particularidad que el cuadro analizado conserva, pero con tonos de amarillo, anaranjado, rojo, morado y azul, distribuidos con acierto. La única zona de color primario no matizada por las tierras es el azul de la camisa de un caído, el color distintivo del partido conservador, el detalle que nos revela la posición personal del artista frente al conflicto político. Buen retratista, Alipio había pintado una cabeza colosal del candidato presidencial Gaitán, de tal monumentalidad y vigor que fue llevada a la plaza pública durante la campaña electoral que culminó el 5 de mayo del 46 (Gaitán, 58), cuando ganó Ospina Pérez. La contrapartida del cadáver de vestimenta azul la representa el saqueador de camisa encarnada, un tono del rojo que desde siempre ha distinguido la bandera del liberalismo colombiano.

En su condición de protagonista y testigo, Alipio representó el caos que se desató tras el asesinato de Gaitán; Alejandro Obregón se fijó, por su parte, en los caídos. Obregón fue, por cierto, el primero en pintar y exhibir la debacle del 9 de abril. En su cuadro, la mujer embarazada y muerta, tal vez la misma que pintara Alipio, yace bajo una mortaja blanca. Sobre su brazo gacha, en busca del seno materno, un bebé desnudo y herido. Distinguimos, alrededor de la madre y el niño, los despojos de cuatro cadáveres, descoyuntados y dispuestos en un orden que algo le debe, por la dislocación de planos, al cubismo, dislocación que en este caso particular es orgánica y no geométrica. También le debe formalmente, si nos fijamos en los contornos de trazos sueltos repetidos que se superponen libremente, al expresionismo.

La obra se titula Masacre – 10 de abril. La referencia cronológica alude a la incertidumbre que se vivió en Bogotá al día siguiente de los acontecimientos, cuando el alzamiento había cesado, los rescoldos de los incendios humeaban bajo las ruinas y la ciudad olía a pólvora y ceniza. El público conoció la obra en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, en una exposición individual programada para abrir el 13 de abril e inaugurada el 28, diecinueve días después del bogotazo.



Alejandro Obregón, Masacre – 10 de abril, 1948



Lunga, Cadáveres en el cementerio Central de Bogotá, 1948

De cierta manera, el cuadro de Obregón es una versión libre de la patética escena que los fotógrafos Lunga y Sady González captaron en el cementerio Central de Bogotá, ese sábado 10 de abril. Allí, en el piso de un corredor flanqueado de columnas y bóvedas mortuorias, se depositaron y alinearon algunos de los cadáveres recogidos en las calles, con el fin de que fueran reconocidos por los deudos. Obregón fue al lugar y dibujó lo que Lunga y Sady González, a su turno, fotografiaron.

Dos gráficas de Lunga y una de Sady están tomadas desde el centro del corredor; el espacio se fuga y, con el espacio, la hilera de muertos. En la de Sady se pueden individualizar los despojos de 17 caídos. A la derecha, de pies, hay seis curiosos que se tapan

la nariz, el signo de que los cuerpos ya estaban descompuestos. Llama la atención que el segundo y el tercer cadáver empuñen las manos de un modo que remite a la pintura de Obregón.

Anotemos que Sady y Lunga anduvieron la tarde del día 9 por una Bogotá sumida en el desorden, en medio de tal tensión que no son raras las fotos desenfocadas o movidas. Sus crónicas tienen la contundencia documental de los Desastres de la guerra de Goya y nos revelan en rápido recuento, desde un Gaitán bajo la mortaja rodeado de curiosos y del personal médico de la clínica donde falleció, hasta grupos de hombres y mujeres que protestan en las calles. Los dos fotógrafos captaron tranvías y automóviles ardiendo, locales asaltados por las turbas, francotiradores, cuerpos que yacen en las vías, vehículos envueltos en llamas y el cadáver del asesino de Gaitán, linchado y arrastrado por la turba enardecida. Al día siguiente, los dos reporteros volvieron a las calles para revelarnos barricadas de muebles, fachadas derruidas, escombros apilados y un largo etcétera (Foto Sady, 91-105; Gaitán “Lunga”, 81-139). Se trata de obras de inmenso valor histórico, de calidades visuales variables, ya que primaba la necesidad de documentar la intensidad de los disturbios.



Lunga, Incendio de tranvías en la plaza de Bolívar, 1948

La prontitud de Obregón al abordar el tema del bogotazo y la concepción plástica de su Masacre – 10 de abril derivaban, ambas, del Guernica (1937). En Picasso y Obregón, el drama se resuelve con símbolos no trajinados previamente, apartándose el colombiano de las causalidades anecdóticas que adoptaron

Alipio y el Grau de *El tranvía incendiado* (1948), un óleo concebido bajo la influencia del futurismo italiano e inspirado en *Tranvía en llamas* (1948), la icónica foto que Sady González le tomó a un carruaje incendiado. Grau tuvo el acierto de tratar las lenguas de fuego y el cristal del parabrisas roto, de la misma manera. En uno y otro caso vemos unos delgados, punzantes y agresivos planos triangulares que apuntan en todas las direcciones. La geometría contribuye a dramatizar el atropello, potenciado por una paleta cálida que va del rojo al amarillo, entrecortada sutilmente por negros y azules que, por un efecto de contraste, acentúan los brillos.



Enrique Grau, *El tranvía incendiado*, 1948



Sady González, *Tranvía en llamas*, 1948

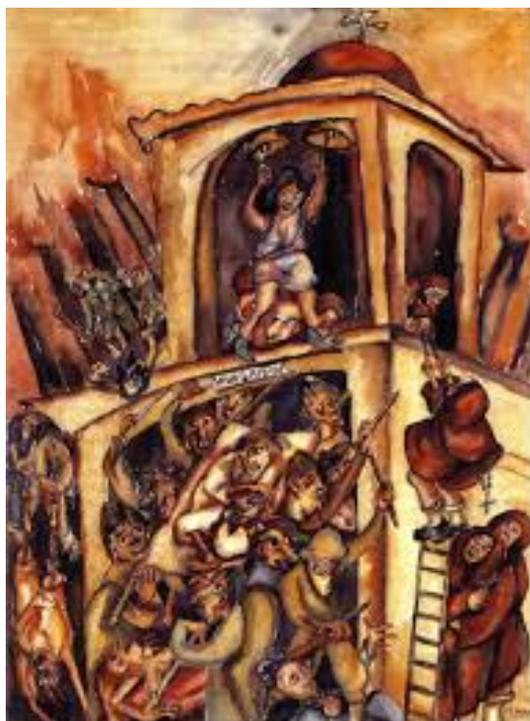
La eficacia de la imagen de Débora Arango no se basó en sutilezas formales sino en crudezas literarias, un recurso útil para revelar y sobre todo denunciar los entretelones de la tragedia que estremecía al país. Coincidiendo con las imágenes entre satíricas y descarnadas de los alemanes Conrad Felixmüller, Otto Dix, Hans Richter y George Grosz (a los que no conocía), y del mexicano José Clemente Orozco (al que seguía), Débora basó su obra en el sentimiento generalizado de que el gobierno conservador y el clero estaban coaligados en la Violencia de visos salvajes que golpeaba a la oposición. Su Masacre del 9 de abril (un título más convincente y exacto, una vez analizada la obra, podría ser “La rebelión del 9 de abril contra la jerarquía eclesiástica”), debió ser pintada ese mismo año de 1948, al calor de los acontecimientos.

Abigarrado, el conjunto de su Masacre se compone de detalles anecdóticos autónomos, visualmente unificados por el hecho de estar dispuestos alrededor de la torre escalonada de un templo colonial. Cada detalle de la acuarela de Débora es congruente y autosuficiente, por lo que la relación entre ellos resulta ser autónoma. En esa autonomía reside el toque irónico que la da peso y sentido a la idea, que la pintora se hizo, de unos sucesos que no presenció, inspirándose en el hecho de que la turba atacó e incendió, en Bogotá, el Palacio Arzobispal, las Oficinas de la Arquidiócesis, la Catedral Primada, la Nunciatura, la capilla del Hospicio, la casa cural de La Veracruz, la Universidad Femenina Javeriana (regentada por los Jesuitas), el convento de las Dominicas y el de Santa Inés; en Barranquilla, las iglesias de san Nicolás y san Roque; en Medellín, una sede de la Pontificia Universidad Bolivariana (La Nación, 16-20); en la pequeña población de Armero, en el Tolima, el cura párroco fue asesinado.

Débora fue una católica practicante, pero crítica del clero, que en otros cuadros caricaturizó las posiciones retardatarias y antidemocráticas de una Iglesia apegada a los lineamientos ideológicos y políticos derivados de las encíclicas papales que Pío IX y León XIII firmaron en el siglo XIX (Conferencias episcopales, 20). En Colombia, los más fieles propagandistas de dichas posiciones fueron los obispos de Pasto y Santa Rosa de Osos, Antioquia, monseñores Ezequiel Moreno Díaz y Miguel Ángel Builes. Nacido en España, el primero sostenía al finalizar el siglo XIX: “Jamás ha tenido ni tendrá la Iglesia otra cosa que condenaciones para los principios del 89 [léase Revolución Francesa], para las

ideas modernas, para el derecho nuevo, basado en aquellos funestos derechos del hombre” (Casos de implicación, 20). Partidario de combatir al liberalismo por las armas, Moreno Díaz planteó: “La guerra (...) es un castigo que Dios permite para la purificación de la nación” (22). En consecuencia, les sugería a los católicos “acudir a los campos de batalla de un modo voluntario”, bajo “el convencimiento de la causa que defienden”.

En cuanto a Builes, reconocido por los historiadores como el máximo adalid de la lucha eclesiástica contra toda idea de modernidad, predicaba que “no se puede ser (...) liberal y católico a la vez” (Builes, 191), negando así lo que acontecía en la práctica, ya que “el liberalismo es el padre de Lucifer” (198). Cuando se refirió a las revueltas del 9 de abril de 1948, lo hizo en estos términos: “el comunismo planeó y organizó los horrendos desafueros, pero no estuvo solo: el verdadero autor de la hecatombe es el liberalismo colombiano, vestido de comunismo, que concibió y realizó el movimiento” (Casos de implicación, 28). Como el partido comunista colombiano contaba con unos pocos centenares de afiliados en todo el país, Builes optó por culpar a la organización política que había accedido al poder por la vía democrática en varias ocasiones y tenía la posibilidad real y concreta de volver a conquistarlo.



Débora Arango, Masacre del 9 de abril, 1948

Con el tema el tema del asalto a una iglesia, la composición de la Masacre de Débora evoca lo sucedido en la iglesia de Santa Bárbara, en Usaquén, al norte de Bogotá, tomada por un grupo de francotiradores durante el bogotazo. Al informar sobre el episodio, Semana insertó una foto del templo, cuya torre escalonada se compone de cuatro cuerpos, reducida a dos en la obra de Débora (Fortaleza, 20). En el centro del cuadro, un asaltante alza el cintillo que dice “viva Gaitán”; a su lado, un segundo asaltante blande un cuchillo. Los brazos de los dos personajes se alzan paralelos: el de arriba sugiere que el legado del caudillo muerto permanecería en el corazón de sus seguidores; el de abajo, que el enemigo político debía morir, lo que implicaba prolongar el ciclo, desatado desde enero de 1947, de intransigencia / muerte / mayor intransigencia / muchas más muertes, etc. Arriba, una mujer del pueblo toca las campanas a rebato, llamando a salir y protestar. Girando hacia la derecha como la manecilla de un reloj, en escenas sucesivas que se desarrollan a partir de la hora 1, tenemos:

- a) Con la ayuda de dos monjes que asoman por una de las ventanas del campanario, un tercer monje huye, descolgándose con la ayuda de cuerdas que lo llevan a la escalera de mano que sostienen, más abajo, otros dos monjes;
- b) En la posición de la hora 6, un soldado ataca al sacerdote de sotana azul que yace a sus pies, el detalle que recuerda que, al reaccionar ante los acontecimientos del día, no hubo unanimidad en el seno de las llamadas fuerzas del orden, ya que algunos de sus miembros se sumaron a los amotinados;
- c) Junto al militar disidente, la turbamulta armada de garrotes lleva en andas la camilla en la que hay un herido; apretado, este conjunto se compone de once figuras que marchan o están a punto de marchar sobre una mujer desnuda tirada en un charco de sangre;
- d) En la posición de la hora 7, Débora representó el momento en el que el asesino de Gaitán es arrastrado por el pavimento, episodio captado en fotografías que la prensa divulgó;
- e) Arriba, en la hora 11, la artista pintó a dos soldados del ejército rematando a dos caídos; uno de los soldados ensarta a su víctima con la bayoneta calada en el fusil;
- f) Contra el cielo sanguinolento, se alza la cúpula de un campanario rematado por la cruz cristiana; a lado y lado, evocando

la simetría de un arreglo floral, dispuso cañones de grueso calibre vomitando fuego.

Aunque de colores fuertes, la paleta de esta acuarela es poco contrastada y esto hace que el conjunto luzca abigarrado. A la idea de caos, se agrega la de estupidez generalizada, enfatizada por el hecho de que los personajes de Débora son individuos embrutecidos. La zona más reposada del cuadro es la de los monjes que huyen, de miradas sibilinas; se diría que abandonan el caos que sus prédicas han originado, dejando atrás una situación de exaltación y muerte. Se le podrá reprochar a la pintora que se situara en el terreno de la literatura pura, conclusión veraz que no nos debe llevar a desdeñarla de un plumazo. El contenido anecdótico de los murales que Pedro Nel Gómez pintó en los años treinta, seguía vivo en Débora Arango y Carlos Correa, sus discípulos más destacados, como caricatura y burla en ciertos casos, recurso crítico que los dos supieron llevar al nivel de lo grotesco.



Marco Ospina, 9 de abril, 1948

Por ser el más abstracto de los artistas que trabajaron el tema, Marco Ospina realizó su 9 de abril (1948) como un

conjunto de planos inconexos, en los que figuración y no figuración se entremezclan libremente. Se trata de una aguada exhibida en la exposición individual que el artista abrió en marzo de 1949 (Castles, 246), en la que la fuerte presencia de una mujer en posición fetal, dibujada abajo, vuelve discretos los perfiles de unos rostros abocetados y dispuestos en una secuencia, proyectada desde su espalda, que recuerda los cadáveres fotografiados por Lunga y Sady González en el cementerio Central. A esos perfiles los recorta una forma oscura de contorno acorazonado, en cuyo centro Ospina dibujó una espiral negra que semeja una diana. De esa forma oscura surge el perfil de una enorme cabeza femenina de cara al cielo, a la que avasalla un plano negro. La cabeza femenina se confunde con el capitel de un pedestal, en el cual parece reposar; junto a la base, asoma un gigantesco pie descalzo.

Otros elementos figurativos de esta aguada son un tramo de escalera que no conduce a ninguna parte, un muro de ladrillo y la planta de aspecto agreste que asoma detrás de ese muro. En contrapunto tenemos triángulos, rectángulos apenas sugeridos, manchas planas, manchas nubosas y semicírculos, uno de los cuales es un sol negro. Se diría que Ospina vio Masacre – 10 de abril de Obregón y El tranvía incendiado de Grau y aplicó, del primero, las dislocación y dispersión de los elementos compositivos; del segundo, las formas punzantes que sugieren hostilidad y caos. Resumiendo, tenemos dolor y pena en la parte figurativa; agresividad, en la abstracta.

La época y el tema histórico más reiterado

Para hacernos a una idea de la amplitud de la violencia, consideremos el testimonio más serio y relevante que se llegó a publicar sobre los sucesos sangrientos de finales de los años cuarenta y principios de los años cincuenta, salido de la pluma de Fidel Blandón Berrío, el sacerdote que enumeró y detalló las masacres que tuvieron lugar en el occidente de Antioquia. Blandón las documentó e hizo públicas por haber sido cura párroco en el poblado de Juntas de Uramita. Como la jerarquía eclesiástica había sido una instigadora directa de la rencilla ideológica, viene al caso citar al clérigo que tuvo el valor de auxiliar a católicos de filiación liberal, razón por la cual fue repudiado por sus superiores.

Acusado de desobedecer las órdenes que se le impartían, el cura optó por colgar los hábitos. Podemos comenzar el recuento, según lo vertido por Blandón en el libro titulado *Lo que el cielo no perdona*, con los sucesos que se desencadenaron tras el asesinato de Gaitán:

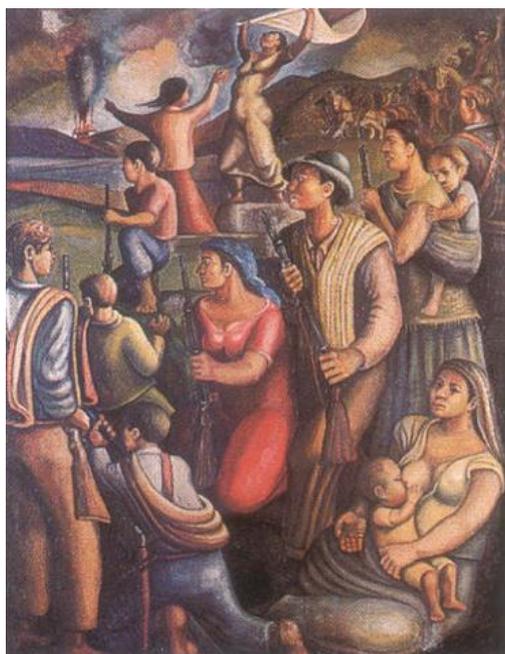
el 9 de abril no terminó con el extinguirse de las llamas destructoras ni con los últimos terrones que cayeron en las fosas comunes que se tragaban [a] los hijos de la Patria, sino que lenta, solapadamente, siguió extendiéndose hasta los últimos rincones. El gobierno de ese entonces no fue capaz de refrenar lo que el sectarismo había desencadenado, y en lugar de trabajar y luchar por restaurar la Patria, tomó pie en lo ocurrido para, metódica y sistemáticamente, prolongar esa infausta fecha por medio de una contrarrevolución lenta y solapada en defensa, no de la Patria, sino de un partido (Blandón, 53).

Más adelante:

Para septiembre de 1949 la máquina de muerte y destrucción estaba en marcha para llevar a la presidencia a Laureano Gómez, hecho que se cumplió a sangre y fuego el 27 de septiembre del mismo año y que no podía reconocerse 'como legítimo por ser hijo de la violencia y el fraude' (67).



Alipio Jaramillo, *Masacre*, c. 1950

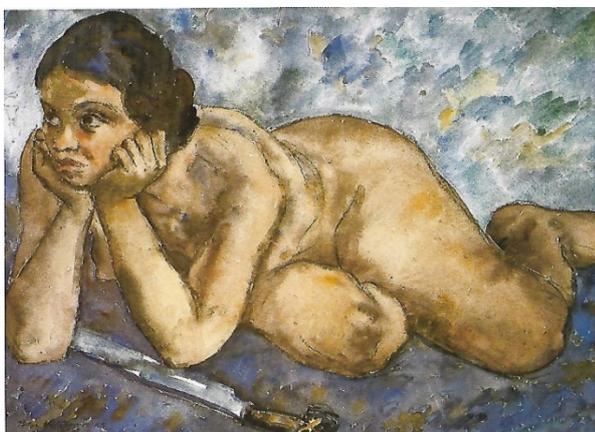


Alipio Jaramillo, *Autodefensa*, c. 1950

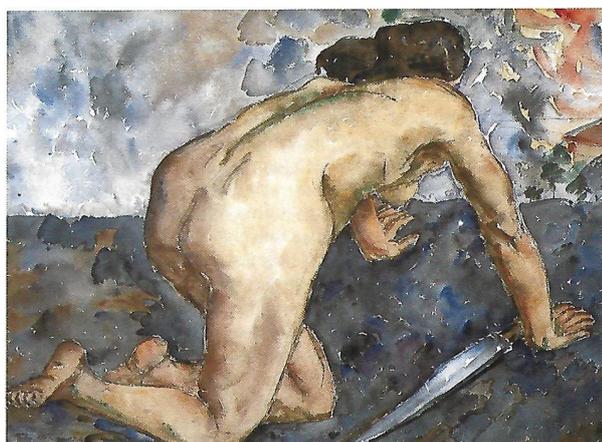
Cuando Blandón afirma que la elección de Gómez se logró a sangre y fuego, se refiere al sistemático ataque que grupos parapoliciales armados por hacendados y dirigidos por las autoridades locales, llevaron a cabo para diezmar y desplazar a los opositores, coartándoles el derecho al voto, como sucediera en la Montería de 1931. Esas arremetidas, sistemáticas y sangrientas, son las que Alipio pintó en *Masacre* (c. 1950): los violentos atacan, una casa arde, una mujer maniatada está a punto de ser golpeada, un hombre yace muerto, una mujer huye despavorida y otro hombre, amarrado, es arrastrado por un jinete en su caballo. El caos del instante lo enfatiza una composición en equis que resulta dinámica.

Dada la situación, los agredidos se organizaron y armaron, como lo muestra *Autodefensa* (c. 1950), el cuadro que complementa el anterior. Alipio revelaba una realidad del diario acontecer en numerosas regiones del campo colombiano, pero despojada de drama y de médula vital. Si analizamos *Autodefensa* plásticamente, el conjunto resulta algo dulzón por carecer de la tensión psicológica, compositiva y cromática que la anécdota pretende sugerir. La invención, clave en este caso particular, no estuvo a la altura de un asunto que fue desarrollado en su nivel meramente ilustrativo, de espaldas a los requerimientos poéticos

y dramáticos de un tema anclado en la necesidad de preservar la vida. Para entender la connotación histórica de Masacre y Auto-defensa, dos cuadros que se complementan, citemos el testimonio del coronel Gregorio Duarte que el sacerdote y sociólogo Germán Guzmán Campo incluyó en el capítulo titulado “Antecedente histórico de la Violencia”: “El día 13 se combatió toda la jornada entre los habitantes de la vereda liberal de Román y los de la vereda conservadora de San José de la Montaña. (...) El incendio de la vereda liberal de Román, convertida hoy en cenizas, es acto inconcebible” (Guzmán Campo, 33-34).



Pedro Nel Gómez, Mujer pronta a la defensa, 1956



Pedro Nel Gómez, Le incendiaron el rancho, 1955

Pedro Nel Gómez también trató el asunto de las autodefensas liberales de comienzos de los años cincuenta, pero con sus acostumbrados desnudos femeninos, el giro que lo sacó de la anécdota cruda y le permitió alcanzar la dimensión metafórica que le era cara. En la serie de acuarelas que tituló Recuerdos de la violencia, tenemos Mujer pronta a la defensa (1956), en la que

es notable la serenidad de la mujer reclinada en el suelo que monta guardia con un machete al alcance de la mano, presta a proteger lo suyo. La influencia combinada del Pollaiuolo de Combate de los hombres desnudos y de Cézanne, una constante en la obra de Pedro Nel, llegaba a su madurez y apogeo. La simplicidad, la calma y el reposo de la figura resultaron elocuentes. Las manchas potenciaban la expresividad. No hay demagogia en las acuarelas de esta serie, quizás porque tampoco hay heroínas, pero sí gestos humanos que la tragedia no ha alterado del todo.

En *Le incendiaron el rancho* (c. 1955), de la misma serie, el autocontrol y la calma son los rasgos que hacen grandiosa a la figura de la mujer que ha soltado el machete y se acerca, gateando, al filo de la colina que le sirve de escudo, para observar, cautelosa, el humo y las llamas que se elevan a los lejos. La sobriedad del color y la composición van de la mano, por lo que cabe clasificar esta obra entre las mejores que Pedro Nel pintó en su vida. Su mesura expresaba, por contraste, la crudeza de los hechos que a diario se producían y a diario se denunciaban. A propósito de las vivencias que estremecían a los habitantes de regiones enteras, el padre Félix Blandón recordó cómo era el trasegar del campesinado en esos días:

En Urama la vida seguía siendo aparentemente vida de pueblo, pero en el fondo todo estaba preñado de zozobra, de miedos, de rencores y de inseguridad ciudadana. Todo día que amanecía se esperaba algo siniestro y en el subconsciente popular había como la certidumbre de que todos estaban en capilla, condenados a muerte, y quién sabe a qué muerte... Habían muerto tantos y de tan diversa manera, trágicas y villanas, unos ahorcados, otros mutilados, estos quemados vivos, aquéllos ahogados, y los más afortunados al golpe de un disparo... (145).

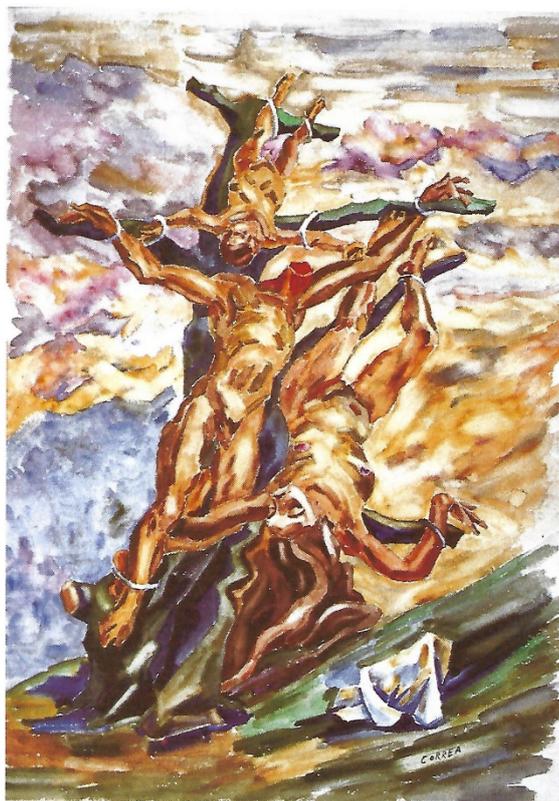
Blandón mencionó que algunos sacerdotes reaccionaron contra los desmanes y se movilizaron en favor de las víctimas para

cumplir cristianamente con su deber y fueron mandados a sacar de sus feligresías por orden directa o indirecta del gobierno seccional mismo, porque tuvieron el valor moral y civil de oponerse a la avalancha de atropellos injustos y aberrantes contra pobres

y humildes campesinos que no tenían otro delito que profesar ideas políticas distintas a las del sectarismo imperante (101).

Refiriéndose a los atropellos que afectaron a más de la mitad de la población del país, el cura disidente explicó con ironía:

Colombia estaba dividida en dos bandos irreconciliables porque los unos eran unos 'angelitos' que decretaron secretamente guerra de odio y muerte a los otros que eran unos 'diablos'. La diferencia era que los unos estaban mandando y aprendieron que 'el poder es para poder'... matar, violar, depredar, robar, etc., sin que para ellos esto fuera pecado porque lo hacían con garrotes, fusiles y trabucos bendecidos por 'angelicales'... Y entonces los 'diablos' tuvieron que coger el monte a defenderse contra los 'angelitos', ¡qué pecado!... con rifles, escopetas y machetes sin bendecir... (245).



Carlos Correa, *Violencia*, c. 1950

Los historiadores han sido pródigos en documentar que el comportamiento de los conservadores en el poder estuvo motivado por la oposición de la Iglesia a la lenta y compleja pero inexorable modernización del país que se impulsara durante la

llamada República Liberal (1930-1946), introduciendo cambios tales como la apertura de escuelas mixtas y el ingreso de la mujer a las universidades, iniciativas novedosas que disgustaron a los tradicionalistas. Como un producto cabal del adoctrinamiento que se impartía desde los púlpitos, cuando el tradicionalismo retornó al poder, la intolerancia se ensañó en el padre Blandón. Perseguido por la Iglesia y encarcelado posteriormente por los agentes del Estado, el sacerdote identificó a los culpables de los sucesos de sangre que documentó en su libro:

¿Qué había en ese entonces en Colombia por sobre la Religión?
—¡El gobierno!

¿Y qué había en ese entonces en Colombia por sobre el gobierno? —¡El sectarismo de un partido!

Y ese partido, ¿qué Religión profesa en Colombia? —Dizque la Religión Católica, Apostólica y Romana (180).

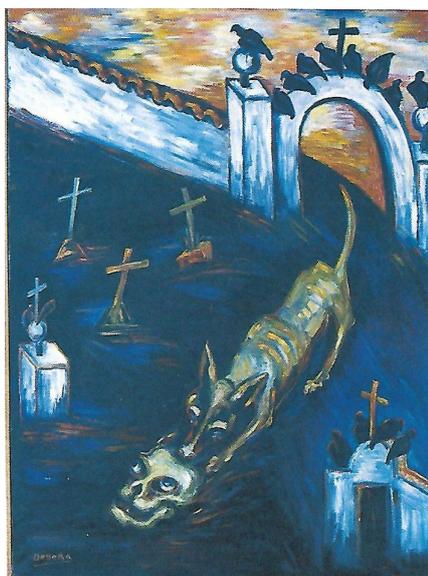
El acusador “dizque” de Blandón, considerado a la luz de unos Evangelios que introdujeron la revolución de predicar el perdón en lugar del odio, contrastando con las venganzas ordenadas por el arrogante y malgeniado Dios del Deuteronomio (venganzas que el catolicismo dio el paso en falso de hacer suyas al institucionalizar una Inquisición que al cabo de los siglos se vio precisada a desmontar), explica por qué algunos de los artistas colombianos de la época se entregaron a la tarea de expresar lo que vivían, sentía y pensaban.

La continuidad de los años cincuenta

Consciente de que la confrontación política tenía un trasfondo religioso que los ideólogos del partido conservador y los jefes católicos no ocultaron nunca, en una acuarela estremecedora no fechada que debió firmar hacia 1950, titulada *Violencia*, Carlos Correa creó una imagen cruel, aplicable a cualquier país en cualquier época, si la brutalidad es la constante. Realizada a trazos rápidos y sueltos, la obra despliega el drama de una crucifixión laica en la que las víctimas son un padre de familia (al centro), la madre (abajo) y el pequeño hijo (arriba). La iconografía de la Crucifixión tradicional quedó subvertida en siete detalles:

- a) La disposición derecha-izquierda se volvió arriba-abajo, a lo largo de un eje diagonal afín al Manierismo;
- b) Las tres figuras están completamente desnudas;
- c) El hijo y la madre cuelgan cabeza abajo;
- d) La cruz más alta, la del padre, tiene un travesaño en el tope que forma una T, del que pende el hijo;
- e) Las cruces están hechas de troncos y ramas retorcidas, dándoles el aspecto ominoso que acentúa las laceraciones de los crucificados;
- f) Las tres figuras no están clavadas sino atadas;
- g) El padre ha sido crucificado y decapitado, lo que implica una doble punición.

Una característica aterradora de la violencia colombiana fue la práctica de matar al muerto. Al individuo violentado y sin vida se le hacían cortes y mutilaciones para comunicarle a la población que la sevicia volcada en la víctima podía aplicársele a cualquiera. Es esto lo que Correa condensó en su cuadro, titulado *Violencia*, pero que bien pudo llamarse “La familia colombiana bajo los regímenes presidenciales de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez”, un señalamiento político objetivo que se hace para repudiar a los patrocinadores de unos crímenes que el Estado fomentó por acción y por omisión, dependiendo de la región, las circunstancias y la conveniencia del momento, en el empeño de eliminar a los que no compartían las ideas extremistas del partido de gobierno.



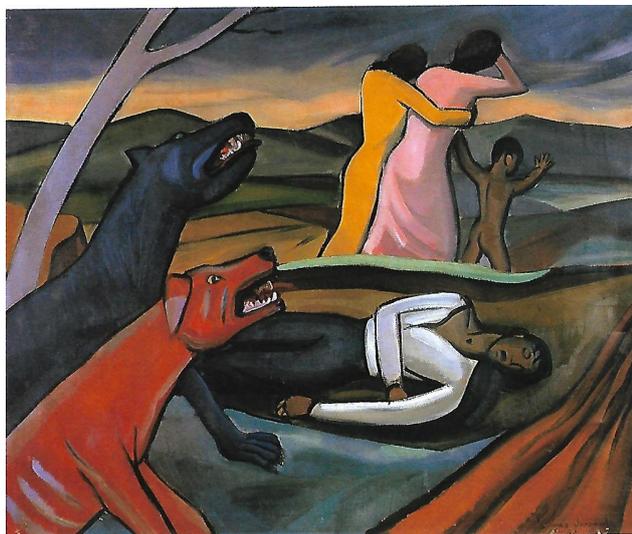
Débora Arango, *El cementerio de la chusma o Mi cabeza*, c. 1950

Débora Arango fue contundente en su repudio a esas mantanzas, cuando pintó el óleo *El cementerio de la chusma o Mi cabeza* (s.d.), un camposanto escueto, pobre y pueblerino, de tumbas escasas y al parecer abandonadas, en el que un perro famélico arrastra, ateniéndonos al segundo título de la obra, la testa cadavérica de la propia Débora. Sobre la tapia blanca que bordea el lugar, nueve aves carroñeras esperan el momento de participar en el festín. El tamaño exagerado del perro y de su macabra presa le dan a la escena una fuerza inusitada. La crudeza de la anécdota está a la altura de los acontecimientos del período y presenta un matiz que no puede ignorarse, ya que la artista tuvo el coraje de lanzar el mensaje de que los atropellos cometidos contra otros eran atropellos que también se cometían contra ella, invirtiendo, con su poética, el mensaje que enviaban los violentos.

La violencia fue un plan criminal concebido para aterrorizar y desmoralizar a la ciudadanía. Los ejecutores directos, y los funcionarios que los protegían, se consideraban los depositarios de la verdad, tal y como la entendía la Iglesia. El adalid de esta doctrina fue Laureano Gómez, un extremista de derecha que en su condición de diplomático ante el gobierno alemán presencié el ascenso del nazismo y prefería “las ideas de Franco y Oliveira, en la medida en que el Führer y el duce eran ateos” (Pardo Motta, 60). Una vez asumió el cargo de presidente de la República, Gómez inspiró una reforma constitucional que proponía, entre otras cosas, una educación pública “organizada y dirigida en concordancia con la Religión Católica” (72). Se consideró, por otra parte, que los gremios eligieran senadores que llevaran la voz, entre otros, de los agricultores, los ganaderos, los industriales, los comerciantes y el clero (130). El esquema autoritario y elitista de Gómez fue frustrado por el golpe militar del 13 de junio de 1953, el único que registró la Colombia del siglo XX.

El gobierno militar del teniente general Gustavo Rojas Pinilla se instauró gracias al prestigio que el ejército gozaba porque, a diferencia de la policía, no había participado en los hechos delictivos ligados a la sangrienta y larga disputa política. Rojas puso en práctica un plan nacional de reconciliación y pacificación que no fue completo, pero contribuyó a apaciguar los ánimos. A cambio de recibir ciertas garantías políticas, las autodefensas liberales convertidas en guerrillas entregaron las armas y sus

miembros se reincorporaron a la vida civil. Esas guerrillas solían ser calificadas de cuadrillas de bandoleros por los gobiernos de Ospina Pérez y de Gómez, y combatidas en su calidad de tales en una guerra irregular no declarada, por lo que el ejército no fue movilizadado nunca contra los violentos. Pero los liberales también cometían desmanes y perpetraban crímenes atroces, lo cual explica al Ignacio Gómez Jaramillo de *La furia y el dolor* (1954), un óleo que fue exhibido junto al Tríptico de la violencia (1955), de Marco Ospina, en la exposición titulada *Violencia* que se realizó en diciembre de 1958 en Bogotá, bajo los auspicios del Instituto Colombiano de Cooperación Internacional y la Sociedad Económica de Amigos del País.

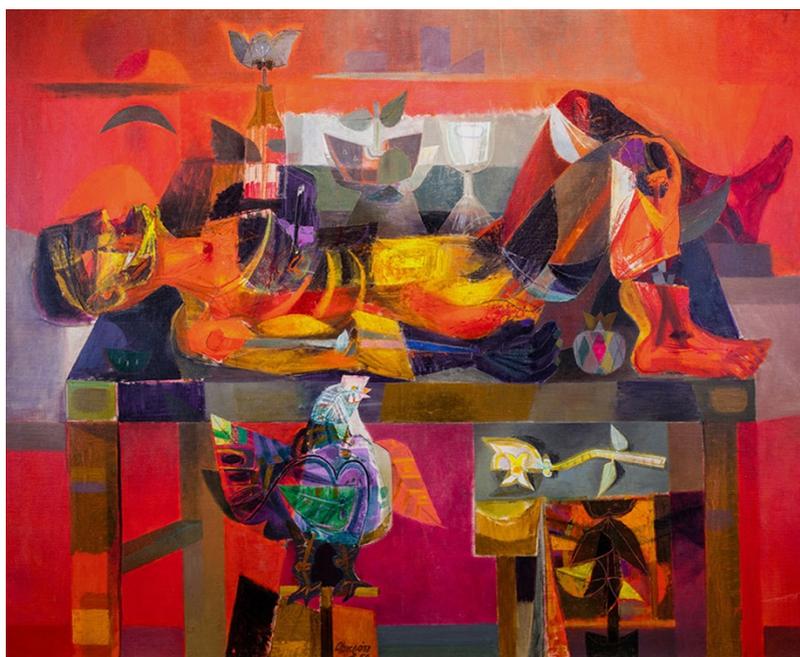


Ignacio Gómez Jaramillo. *La furia y el dolor*, 1954

La furia y el dolor le dio la espalda al sectarismo que el conflicto había acentuado para plantear, con autonomía e independencia, que liberales y conservadores eran culpables, por igual, de la violencia que recorría al país, semi atenuada tras el golpe militar de Rojas. En medio de un paisaje desolado reminiscente de los que pintara en *Autorretrato* de 1930 y en *Diálogo* de 1937, Gómez Jaramillo situó una familia que, deshecha por el asesinato del padre (la figura caída que ocupa el centro del cuadro), se aleja adolorida del lugar de la tragedia. La furia la condensan los dos enormes canes que ahuyentan a los que han logrado sobrevivir. Un perro es azul (el color del partido Conservador); el otro, rojo (el color del partido Liberal). Los canes ladrarán al tiempo, uno junto a otro, hermanados en la brutalidad.

La furia y el dolor condensaba tanto los acontecimientos violentos

de los años treinta, cuando los liberales accedieron al poder, como los más graves de los años cuarenta y principios de los cincuenta, cuando los conservadores volvieron al poder. Unos y otros habían sido víctimas, pero también victimarios. En medio del fuego político cruzado, la familia colombiana concebida por Gómez Jaramillo resultaba ser la perdedora. Cabe citar, al respecto, la posición del periodista liberal de tendencia gaitanista Antolín Díaz, el cronista que narró la matanza de Montería de 1931, cuando dos barrios de la ciudad fueron incendiados. Para impedirles sufragar, los liberales monterianos en el poder atacaron a los conservadores en la oposición, un crimen que el periodista condenó, acusando a su partido con una frase a grabar en la memoria: “hoy son otros los hombres que gobiernan, y son otros los perseguidores” (Díaz, 125).



Alejandro Obregón. Velorio—Estudiante fusilado, 1956

El gobierno militar instalado en 1953 pretendió ser la cuña que iba a separar a los protagonistas de la persistente riña política. Duró casi cuatro años y terminó desprestigiado por la corrupción, pero también por su política de mano dura, la continuidad de la censura de prensa y el asesinato de nueve

universitarios que salieron a las calles a manifestar y cayeron abaleados por el ejército, los días 8 y 9 de junio de 1954. Alejandro Obregón evocó el tema dos años después, en el óleo que tituló *Velorio — Estudiante fusilado* (1956), un cuadro de atmósfera rojiza (léase sanguinolenta) en el que un joven desnudo reposa sobre una mesa rodeado de elementos florales sutiles, nada decorativos, resaltando la presencia de un gallo tomado de su *Cantagallo* (1956), concebido como el símbolo de las voces que se alzaban para decir verdades cuando la prensa permanecía amorzada. En su empeño de acabar con la violencia, la dictadura de Rojas Pinilla gobernó bajo el lema de “paz, justicia y libertad”, pero cometió desmanes por su talante autoritario, de modo que la pregonada paz del régimen resultó precaria, tal y como lo sugiriese Marco Ospina en una de sus mejores obras.

Del Tríptico de la violencia de Ospina conocemos hoy los paneles que, con los títulos de *Violencia I* y *Violencia II*, exhibió en la retrospectiva de 1975 en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sobre un fondo afacetado de bordes blandos predominantemente rojo, el primer panel consiste en una flotante y pequeña forma blanca atrapada por una sombra negra que se alza, avasallante, eclipsando a un círculo de luz. La forma blanca y la sombra negra tienen siluetas que podemos asociar a aves; la blanca es de curvas suaves y amables; la negra, de puntas aguzadas y agresivas. Como conjunto abstracto tenemos, como si oscilaran en el espacio del lienzo, una danza de rectas y curvas. El subtítulo del primer panel es *Sombras de la violencia sobre la paz*, un enunciado que responde al dominio o sometimiento que el plano negro, situado arriba, ejerce sobre el plano blanco, situado abajo.



Marco Ospina, *Violencia I*, 1955



Marco Ospina, *Violencia II*, 1955

En el segundo panel, la forma blanca flota rauda y libremente; desde abajo, como anclada a tierra, la forma negra proyecta sus puntas amenazantes y afiladas. La ominosa silueta negra no avasalla ya a la forma blanca, pero se mantiene enhiesta y erguida como una planta de desierto, el signo de que sigue viva y amenazante como los hechos posteriores lo demostraron. El subtítulo es *Tributo a la paz*. Dado que esta obra fue realizada después del golpe que depuso a Laureano Gómez de la presidencia de la República, se puede afirmar que *Violencia I* y *Violencia II* responden, a cabalidad, al hecho histórico que vivía la Colombia de mediados de los años cincuenta, con unos índices de violencia disminuidos, pero latentes, ya que jamás han llegado al punto cero, tal y como lo sugiere el segundo panel.

Conclusión

Medio indiferente a las tendencias artísticas internacionales que se estaban tomando el mapa de América Latina, pero fiel al cometido de reflejar de alguna manera las particularidades de la tragedia en curso, algunas expresiones del arte colombiano del medio siglo han resultado ser un documento visual que puede ilustrar e incluso documentar al historiador político; es tan confiable como un informe forense, un prontuario judicial, una fotografía, una noticia de prensa, una pastoral eclesiástica o un discurso presidencial. Una situación concreta requirió a los artistas y ellos respondieron denunciando a los violentos, sin

necesidad de haber leído la teoría del compromiso formulada por el Jean-Paul Sartre de los años de postguerra.

Los pintores colombianos trabajaron temas históricos del presente que vivían, hay que agregar, para poner de presente las injusticias y los atropellos que se estaba cometiendo, no para propagar los principios programáticos de un partido político determinado, coincidiendo así con la posición que asumiera, en el plano moral, el padre Fidel Blandón Uribe. En lo que hace a la dimensión política y pictórica del empeño emprendido, se inscribieron en la tradición fundada por Goya, continuada por Delacroix y retomada por el Picasso de Guernica. Los colombianos firmaron cuadros de historia que giran en torno a los sufrimientos y las luchas libertarias del hombre del común, un asunto que en Colombia sigue vivo y no ha dejado de producir obras de arte, porque la nefasta práctica del asesinato político anónimo es endémica y continúa rampante al momento de escribir estas páginas, sin que el gobierno de turno intervenga para detener, judicializar y hacer condenar a los culpables.

La confrontación surgida en 1930, reavivada en 1947, está próxima a completar un siglo. Es de tal magnitud que, si consideramos solamente a los artistas que la han trabajado con persistencia de años, tenemos los nombres de Pedro Alcántara Herrán y Augusto Rendón en los años sesenta y setenta del siglo XX, y de Germán Londoño, Juan Manuel Echavarría, Doris Salcedo y Jesús Abad Colorado en el nuevo milenio, para no mencionar sino a cinco de los muchos que han desarrollado el tema que Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Enrique Grau, Marco Ospina y Débora Arango introdujeron, en 1948, en el arte colombiano.

Bibliografía

Blandón Berrío, Fidel. *Lo que el cielo no perdona*. Bogotá, Planeta, 1996.

Builes, Miguel Ángel. *Cartas pastorales*. Medellín, Imprenta Editorial, 1939.

“Campana electoral – ¿Ola de crímenes políticos?”. *Semana*, n.º 13, enero 18 de 1947, pp. 3-5.

Casos de implicación de la Iglesia en la Violencia en Colombia – Insumo para la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad. Berkeley, Ca, Pacific School of Religion, 2016.

Castle, John. *Marco Ospina—Pintura y realidad.* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

Díaz, Antolín. *Sinú, pasión y vida del trópico.* Bogotá, Editorial Santa Fe, 1935.

“Fortaleza”. *Semana*, n.º 78-79, abril 24 de 1948 pp. 20-21.

Foto Sady—Recuerdos de la realidad. Bogotá, Banco de la República, 2014.

Gaitán “Lunga”, Luis Alberto. *Archivo Gaitán.* Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Guerrero Barón, Javier. *El proceso político de las derechas en Colombia y los imaginarios sobre las guerras internacionales.* Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2014.

Guzmán Campo, Germán, “Antecedente histórico de la Violencia”. *La violencia en Colombia – Estudio de un proceso social*, Germán Guzmán Campo, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna (ed.). Bogotá, Facultad de Sociología de la Universidad Nacional, 1962, pp. 24-34.

“La Nación”. *Semana*, n.º 78-79, abril 24 de 1948, p. 20-30.

Medina, Álvaro. “Alejandro Obregón”. *Procesos del arte en Colombia.* Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 359-452.

Medina, Álvaro (ed.). *Arte y violencia en Colombia desde 1948.* Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá / Norma, 1999.

“País de centro”. *Semana*, n.º 10, diciembre 30 de 1946, p. 2-5.

“Pastoral colectiva (1948)”. *Conferencias Episcopales de Colombia, 1908-1953.* Bogotá, Editorial El Catolicismo, 1956, pp. 469-488.

“Todavía la violencia”. *Semana*, n.º 26, abril 19 de 1947, p. 4-8.

Pardo Motta, Nicolás Diego. *Laureano Gómez y su proyecto de reforma constitucional (1951-1953)*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2008.

Vargas Poo, Martín Eduardo. “Elecciones y violencia política bipartidista en 1931”. *Memoria y Sociedad*, n.º 13, vol. 7, 2002, pp. 43-64.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 16 de julio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 285-316. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9406>