

Categoría 1-Texto largo

Reflexiones en torno a un gesto

Antonio Gómez Gutiérrez

“Cuando el dueño le señala algo con el dedo, el gato mira el dedo, lo olisquea, lo lame. Así concebimos nosotros mismos la divinidad –por lo demás incomprensible y más allá del bien y del mal-, perdida para nosotros en una dimensión inalcanzable. Las religiones son –y deben ser- la contemplación desconcertante del dedo de Dios, por la impotencia de comprender que el dedo no es el mensaje, sino que tan solo señala algo”.

Mircea Cartarescu, *Solenoides*.

Señalamos. ¿Qué señalamos? Lo extraordinario: la prostituta que deja entrever el culo con una minifalda de lentejuelas; el obeso de 120 kilos que camina pesadamente como una especie de coloso bípedo; la anoréxica que parece una calavera forrada en piel; el bebé que llora más mocos que lágrimas en el transporte público; el habitante de calle que pide limosna en el semáforo y que sonríe con sus únicos dos dientes que lo hacen ver como un castor; la *nea* que provoca cierto temor y se delata con el motilado y con la sudadera “Adidas”. También cierto tipo de objetos: el maniquí detrás del escaparate que luce un *outfit* fríamente calculado por color, textura, clima y precio; el reloj suizo que nunca podremos comprar; las llaves perdidas que se manifiestan en la mesa del comedor en una epifanía inesperada; el billete de mil pesos que se le cae a alguna persona y que no vale la pena robar y, en general, cualquier objeto por el que preguntamos su precio o su nombre. Y, por último, lo horroroso: la paloma aplastada en el asfalto; el terrible accidente de tráfico en el mismo asfalto; la extraña enfermedad que sufre algún transeúnte o los excesivos lujos de los multimillonarios. Sólo se señala lo divino, lo extraño, lo extraordinario, lo raro, lo exótico, lo subversivo, lo condenable. Sólo se señala hacia *afuera*, el *afuera*, lo que “no está en nuestro mundo” o que por lo menos pervierte el cotidiano caudal de la vida. No se señala lo conocido, lo amigable,

lo familiar, lo endógeno como diría Georges Perec¹, ya que a este selecto grupo de personas y cosas lo abrazamos, lo besamos, lo cogemos, lo tocamos, lo guardamos, lo usamos. El señalamiento (con el dedo índice de la mano o de otras formas) es el gesto que nos resguarda del desconocimiento, la inseguridad o el pavor que puede provocar lo extraño. Es por este motivo que el gesto preferido de la política de masas es el señalamiento. La derecha que señala a la izquierda por no ser lo suficientemente conservadora y la izquierda que señala a la derecha por no ser lo suficientemente revolucionaria. Es la seña predilecta de los fanatismos religiosos que condenan y persiguen a las herejías. Es el gesto al que acuden siempre los Estados para señalar a los *outsiders* que amenazan el *statu quo* (los judíos en la Alemania nazi, los homosexuales, locos y delincuentes en la Estados modernos, los mencheviques en la URSS, las guerrillas comunistas en Latinoamérica, etc.). Pero sin duda alguna es, también, el gesto por derecho propio del científico, del creador, del artista que se pregunta por algo y que está a punto de crear y procrear ese algo.

* * *

En 1913 el pintor antioqueño Francisco Antonio Cano pinta *Horizontes*, una obra que también se conocía como *La Familia* y que con el pasar de los años terminó siendo un símbolo de la identidad antioqueña. En la pintura se muestra un campesino señalando presuntamente al horizonte y en su mano derecha un hacha. A su lado esta su pareja con un bebé en sus brazos, mirando hacia al mismo lugar que señala el campesino. Toda esta trama ocurre en un valle y parece como si la familia estuviera tomando un descanso de un viaje aún sin terminar. Según algunos, la pintura representa la época de la expansión y colonización de las tierras por parte de los campesinos antioqueños. Quizá, pero ahora nos dice mucho más que eso.

Lo interesante de este cuadro y que parece haber pasado desapercibido durante mucho tiempo es el juego de miradas que propone Cano, y que hace que el espectador tenga que especular necesariamente sobre el contenido de la obra. De ahí el número gramatical del nombre: es *Horizontes*, no *Horizonte*. El horizonte del espectador, el que aparece en el cuadro, es uno diferente del que observa el campesino. Es decir, el tema principal de esta pintura no aparece en ella, está sin representar. Vemos a los personajes de la obra observando lo que para nosotros permanece en el desconocimiento. Es en ese sentido que es imposible identificarse

con los personajes. Su horizonte es diferente a nuestro horizonte. No se puede dar por sentado que el horizonte del campesino es el mismo que el de los espectadores que observan el cuadro desde un museo: este es precisamente el malentendido fundamental de un país que ha descuidado históricamente al campo y que ha impuesto sus lógicas desde la ciudad.

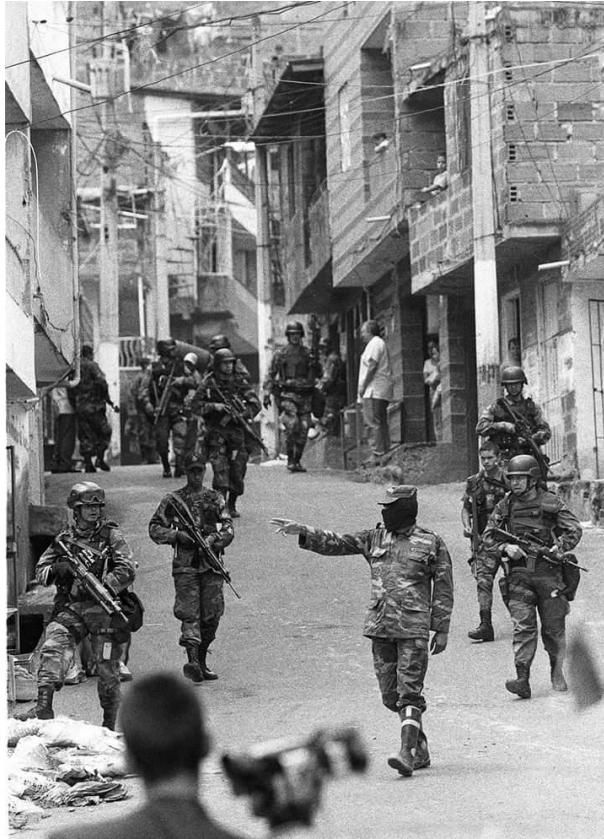


Horizontes (1913) de Francisco Antonio Cano. Imagen sacada de:
<http://www.museodeantioquia.co/evento/horizontes/#prettyPhoto>

Según Santiago Londoño Vélez la señal que realiza el campesino resulta ser una copia casi exacta del gesto de Adán en el fresco que realizó Miguel Ángel en la Capilla Sixtinaⁱⁱ. Pues bien, esa copia va mucho más allá del señalamiento en sí mismo y recoge el sentido que tiene en esta obra renacentista. En *La creación de Adán* aparece Dios señalando hacia su creación y viceversa. Los dos personajes señalando a su respectivo *otro*. Hacia aquello que los desborda o que es radicalmente diferente. De nuevo: hacia el *afuera*. Esta interpretación se encuentra reforzada por el hecho de que este motivo, por usar un término proveniente de la teoría musical, aparece en otras pinturas de la misma época, como los son la primera versión de 1486 de *La virgen de las rocas*, *San Juan Bautista*, *Baco* o incluso *La última cena*, todas estas obras de Leonardo Da Vinci.

Esto hace de *Horizontes* una pintura muy singular dentro de la obra de Cano e incluso dentro del arte colombiano, y de hecho podría decirse que este cuadro tiene bastante en común con otras pinturas como *Via crucis del Maestro dell'Osservanza* y *Decoloración de San Juan Bautista* de Caravaggio, *Naturaleza Muerta* de Wolfgang Heimbach, *El ferrocarril* y *Berthe Morisot* de Édouard Manet, *En el balcón* y *Eugene Manet en la Isla de Wight* de Berthe Morisot, *El puente de Europa* de Gustave Caillebot o *Primavera a través de las ramas de los árboles* de Claude Monet. Todas estas pinturas representan lo que Victor Stoichita llama la “tematización de la mirada” en la corriente artística del impresionismoⁱⁱⁱ. Según el historiador rumano, en las obras atrás mencionadas, el tema central es resaltado precisamente porque no es representado. La única referencia que se tiene sobre la temática de estas pinturas es la mirada de los personajes, los cuales el autor bautiza como figuras-eco, pues parecen ser una reminiscencia del observador central, el del cuadro. Lo mismo sucede con *Horizontes* a pesar de que su creador no era impresionista: el espectador no es un simple voyeur, sino que se encuentra obligado a transitar y reflexionar por fuera del marco de la obra para llegar realmente a comprenderla.

87 años después de que el pintor antioqueño realizara *Horizontes*, en octubre del año 2002, las Fuerzas Militares de Colombia ejecutan la Operación Orión en la Comuna 13 de Medellín, un operativo que tenía como objetivo expulsar a las milicias urbanas de diferentes grupos al margen de la ley. Subrepticamente, esta operación se realizó con la ayuda de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y sirvió como una forma de consolidar el poderío del Bloque Cacique Nutibara en la capital antioqueña. Es en este contexto en el que surge otra imagen que podría calificarse como la insignia de toda una época. Es una fotografía de Jesús Abad Colorado en la que se muestra a un encapuchado con un uniforme militar sin insignias, señalando hacia algún lugar y detrás, militares siguiendo las órdenes de aquel personaje. Otra vez el gesto, el señalamiento, que por cuestiones históricas y por su precedente artístico se torna trágicamente poético. Como si Cano hubiera planteado una pregunta, casi un centenario después esta fotografía nos da una respuesta. Como si Cano, con esa capacidad que tiene el arte de traspasar el tiempo, hubiera visto un peligro latente aún sin concretar en su época.



Fotografía de Jesús Abad Colorado. Imagen sacada de: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/desenterrando-verdad-comuna-13-galeria-576543>

Tanto *Horizontes* como la fotografía de Jesús Abad Colorado empujan al espectador a hacerse preguntas: ¿Qué señala el campesino?, ¿Una montaña, un riachuelo o acaso le está dando órdenes a alguien?; ¿Qué señala el paramilitar?, ¿un miliciano, un defensor de derechos humanos o alguien lo suficientemente decente como para ser objeto de sospecha? Señalan al *afuera*, en el que nosotros estamos. Esa es su riqueza: que es un *afuera* cualquiera, que sirve para cualquier contexto histórico. El *afuera* de hace cien años del campesino que pintó Cano, pero hoy ese mismo personaje estaría señalando otra cosa. El del paramilitar encapuchado que hoy seguramente no necesita esconderse detrás de un pasamontañas y que señala hacia otro lugar. O incluso un *afuera* atemporal que traspasa la atadura del tiempo. En ese sentido, considerando la historia política colombiana, *Horizontes* y la fotografía de Jesús Abad Colorado podrían ser una misma obra, a pesar de las diferencias de contextos y técnicas. El campesino que emigra, señala hacia el futuro, hacia aquellos que posteriormente lo obligarán a desplazarse. La historia de nuestro país en dos imágenes: una hecha con colores

pastel y una tomada a blanco y negro, el rostro de un hombre iluminado por el sol de mediodía y un lúgubre rostro ocultado por una capucha, la promesa de un campo virgen y la ambición sobre una ciudad en disputa, el retrato de una máquina de crear vida (la familia) y el retrato de una máquina de matar vidas (el ejército), una pintura en la que el campesino señala con cierta inquietud y sorpresa aquello que permanece por fuera del *marco*, y una fotografía en la que el paramilitar condena a muerte lo que no se integra a la realidad del *marco*. El campo y la ciudad en Colombia señalándose mutuamente.

* * *

Según el etólogo francés Boris Cyrulnik, el niño es el único ser vivo en el que el señalamiento aparece como un gesto espontáneo. Gracias a varios experimentos él pudo determinar que la costumbre de señalar con el dedo índice aparece en las niñas después del décimo o undécimo mes de nacimiento y en el caso de los niños en el decimotercero. Usualmente, la señalización es acompañada de otra cadena de gestos:

“El niño, cuando efectúa el gesto de señalar, mira a la madre, padre o adulto que se encuentre con él en la habitación. Digamos que se dirige hacia lo que denominamos, en nuestro lenguaje, su «figura de apego». Es entonces, en ese momento preciso, cuando ensaya la articulación, todavía errónea, de una palabra. He propuesto una palabra para designar esta palabra-todavía-fallida o, si se prefiere, este intento-fallido-de-palabra: la denomino «protopalabra». Se percibe como una emisión sonora del tipo de «bo-bo»^{iv}.

Entonces, el señalamiento aparece en ese umbral en el que el niño aún no puede articular palabra, pero en el que poco a poco el significado va emergiendo con ayuda de esta cadena de gestos, especialmente con el acto de señalar. Éste se manifiesta allí donde el sentido aún permanece por fuera de las fronteras de lo conocido o pronunciable. Aunque Cyrulnik sólo se interesó por observar el señalamiento en los niños, sería bastante ingenuo creer que el “intento-fallido-de-palabra” o la “protopalabra” y la señales que suelen acompañarla, son fenómenos exclusivos de los infantes. Y como vimos atrás, es un gesto que aparece de manera intencional en *Horizontes* y de manera espontánea en la fotografía de Jesús Abad Colorado. Usando un término de Benjamín Arditi y que proviene de otro contexto, el señalar es la respuesta que emerge ante una *periferia interna* que nos determina^v. Ante ese *Otro* por

fuera del marco con el que nos identificamos a través de su diferencia y que inevitablemente queremos integrar, de una u otra manera, a nuestro universo simbólico.

Cuando un espectador se enfrenta a una pintura como *Horizontes* o a la fotografía de Jesús Abad Colorado, se enfrenta a una imagen balbuceante que, como los niños, dice “bo-bo” mientras señala con el dedo índice y mira al observador, esperando a que éste bautice con alguna palabra aquello que se señala.

Bibliografía

Arditi, Benjamín (2014). *La política en los bordes del liberalismo*. Barcelona: Gedisa.

Cyrułnik, Boris (2004). *Del gesto a la palabra. La etología de la comunicación en los seres vivos*. España: Gedisa.

Londoño Vélez, Santiago (2014). *Horizontes. Economía, poder y arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Perec, Georges (2008). *Lo infraordinario*. España: Impedimenta

Stoichita, Victor (2005). *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Ediciones Siruela.

Notas

ⁱ “Quizá se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endógeno”. (Perec, 2008, pág. 23).

ⁱⁱ Londoño Vélez, 2014, pág. 67.

ⁱⁱⁱ Stoichita, 2005.

^{iv} Cyrułnik, 2004, pp. 53-54

^v “Hablar de la política o de fenómenos políticos en los bordes del liberalismo es, pues, hablar de la periferia interna del liberalismo”(Arditi, 2014, pág. 17).