

Luis Caballero: el largo peregrinaje del deseo

Juan Gustavo Cobo Borda

Dibujar es para mí una manera de pensar, y mi pintura es sólo la elaboración de ese pensamiento.

Luis Caballero

La cámara del amor

1968. Esos cráneo-calavera, esas forma-glúteo, esa segmentación del espacio que destaca el contrapunto de las cabezas y deja caderas y piernas en una indiferenciada superposición de cruces y rectángulos muestra una frontalidad hierática. O un abrazo tenso, ¿y por qué no decirlo?, casi desesperado.

Los bloques humanos de la inicial pintura de Luis Caballero apuntan hacia algo rígido. Hacia masas estáticas incapaces de sobrepasar sus límites. Pero en todo caso hay también allí una como urgida urgencia de volverse el uno con el otro, reconociendo, sin embargo por un color, por una suerte de peluca que los distingue uno de otro, o una línea que al nacer en ellos mismos los escinde en su interior, la imposibilidad asumida de esa compenetración. De esa fusión que no se dará nunca del todo. Intelecto y sensualidad como una constante de su trayectoria. Y bultos que ansiaban ser cuerpos pero que aún no lograban desprenderse de sus restricciones. Pero, en todo caso, con qué dominio se asentaban en el espacio y lo ocupaban con fuerza y decisión.

Lo interesante, a mi modo de ver, es el proceso de paulatina individualización de esas siluetas que se tensan y se adelgazan, se hacen más y más reconocibles aun cuando aparezcan colgadas de los pies o semejen volar por un espacio cargado de enérgica tensión y confrontaciones ambiguas. Sin embargo el premio que gana en la Bienal de *Coltejer* de 1968 con un políptico de 13 paneles que era en realidad de 18 parece refutar toda esta apreciación inicial. Quien resultaba reticente y contro-

lado buscaba, en realidad, a través de ese expresivo contraste entre azules profundos y amarillos luminosos, introducir al espectador en un cubo escénico. Esa caja plástica sería conocida como «La cámara del amor», la cual en realidad era el primer laboratorio de su obsesión: apoderarse, con la pintura, del cuerpo que desea. Hacerlo suyo, en el placer y la tortura. En el éxtasis y la caída. En el esplendor y la ignominia.

Seis parejas y dos figuras solitarias se enfrentan, se abrazan, se dan la espalda o se entrelazan en el cielo con que se cierra este recorrido. Ya no son los inmóviles centinelas que cuidan un templo vacío en el contrapunto de sus tensiones, sino un verdadero *tour de force* que busca seducir con su danza espacial, y con el quebrado camino de sus diversos bloques para así atrapar las miradas con absorbente atención. No sólo son las miradas, por cierto, sino el cuerpo mismo del espectador que debe avanzar, girar, contemplar el cielo que lo envuelve, y sentirse involucrado por esos corredores laterales donde la vieja batalla de los sexos continúa su debate plástico.

Porque se trata de pintura, y de una gran pintura, cuyas anónimas siluetas, de cuerpos indiferenciados, y cuyos sumarios rostros sin facciones se alongan con ambición descomunal. La misma pintura con que el Renacimiento llenó techos y cúpulas con escenas mitológicas de semi-recubiertos desnudos, y que ahora se proyecta dentro de este túnel al vacío, con algo de experimental campo de pruebas. *Pop* y Renacimiento con nadadores que vuelan y penes que horadan los mentales bloques de hielo de la desunión.

Estamos cercados por esos homínidos que flotan y agitan las piernas o por esa pareja que el lechoso intermedio separa mientras elásticos hilos de fuerza mantienen comunicados. Como si esa emanación mutua que los distancia fuera también los mismos lazos que los condena a una unión irremediable y fatal. Pero Caballero, no hay duda, ya es un gran virtuoso que logra entrelazar todas las figuras del centro y el amplio margen derecho en un movimiento dinámico de sabios enlaces y puntuales rupturas, sea por la línea misma o por los manchones rojos –otra constante– que aluden a herida o desgarradura. Tajo que en definitiva termina por humanizar esa carencia de rostro.

Esos encuentros y desencuentros a la deriva, en el azar indiferenciado de las ciudades, llámese Bogotá o París. En tal sentido resulta asaz ilustrativa la comparación –cambio y continuidad– con otro proyecto de Caballero, veinte años después. Me refiero al gran telón de seis metros por cinco realizado en 1990 en público en la galería Garcés Velásquez. Una obra que trabajaba por la noche para mostrar al público, al

día siguiente, los avances. El arte es también ceremonia de participación. Y en donde con algo muy goyesco, de duelo de gigantes, los brazos de un cuerpo arrodillado ciñen el torso del otro, en pie, mientras las blancas líneas de fuerza del esbozo hacen más visible la torsión de las dos cabezas inclinadas hacia atrás. Acoplada lucha que bien puede ser también rítmico diálogo de placer y dolor. Que distancia entonces entre estos cuerpos soberbios y pugnaces de aquellos del principio, con sus rosas y amarillos, con los muñones de sus brazos y el pueril punto rojo de su sexo femenino. Abatidos por la densidad de su materia, estos últimos terminan por levantar vuelo, entre agonizantes ráfagas de luz.

Y el costillar de varios otros cuerpos, a la izquierda, arracimados en desorden, fatigados o jadeando en cuatro patas, hacen de marco-contorno para que su sombra circunde aún más la resaltante luz del fondo, que agudiza y magnifica esta nueva batalla carnal. Ya no es concebible el color dinámico de aquella supuesta cámara del amor. Ahora sólo existe la cruda verdad del blanco y negro. El maremagnum de curiosidad y confusión con que este vórtice de atracción y rechazo nos hunde en la palpitante geografía de los cuerpos. Los cuerpos mismos tales como son en su indefensión. De la cámara del amor hemos arribado a la masacre de la muerte y el amor.

Como en el caso de la llamada por los críticos *Cámara del amor*, (Caballero no les ponía nombre a sus cuadros), un arte público que involucra al espectador en el develamiento de una zona oscura y recatada de su ser. Que sitúa, en definitiva, su proyecto estético dentro de unas grandes coordenadas: el pintor también se ofrece, en el voyerismo de la mirada contemplativa, pues en definitiva su cuerpo mismo ha llegado a ser la pintura que despliega, con pujanza irreversible. El cuerpo ideal, no real, grande, magnífico, oscuro y avasallador que su pintura terminó por erigir. La misma, por cierto, que podemos admirar en la sala dedicada a su obra en lo que hoy es el Museo Botero, en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

¿Qué ha pasado, en definitiva, entre 1968 y 1990 para que Luis Caballero llegase a ser el verdadero y gran pintor que ya era, camuflado y secreto, en ese gran políptico inicial de su carrera?

El largo peregrinaje del deseo

Si Luis Caballero se inicia, como hemos visto, con esas figuras aplanadas y recortadas sobre el lienzo gracias a una línea gruesa y ta-

jante, donde es el dibujo el que nos subraya fuerzas y tensiones: lo que subsiste en la memoria visual es la inercia aplastante de esos volúmenes que se confrontan y superponen en rotundas posturas.

Marta Traba en 1966, al presentar su primera exposición, ya hablaba de expresionismo: «Expresar el cuerpo humano a través de un fuerte erotismo», que era más un clima que unas formas crudamente físicas. Formas que se ubican en un espacio propio, en una composición original, de llenos y vacíos con un toque ya reconocible. Había, sin embargo, algo angustioso y agónico en esas cópulas frías. En esos bultos desmesurados y aplastantes: más que carnes semejaban masas en combate. Pero había también la fuerza de un trazo infinito con que erigió ese políptico, donde el espacio se electriza gracias a un color tan nítido como vibrante. Y donde, en últimas, las formas se entrelazan de un modo muy original y válido. Incluso esas figuras femeninas que aisladas en individuales cuadros previos tenían algo de tosco y primitivo, con lo desbordante de sus senos y lo ancho de sus caderas, aquí funcionaban en el rapto lírico y exaltado que era todo este conjunto, sin embargo meditado en cada una de sus partes. Adelantádonos, podríamos concluir diciendo que Luis Caballero tendría que dejar atrás esta luz escueta e internarse en el reino de las sombras para atrapar allí su recurrente presa: el desnudo cuerpo masculino.

La tradición de la ruptura

1972: Las manos asustadas de la figura se defienden e imploran a la vez. En otros casos la vastedad un tanto geométrica del espacio, con sus dilatados horizontes en fuga, se ve rota por una suerte de tumba verde de la cual emergen cuerpos que combaten en equívoco pugilato: ¿quién doblega a quién? ¿Quién caerá primero? ¿Quién desenmascarará al otro? Todo ello aún más inquietante ante el aparente cuerpo-nube que flota en el espacio como interrogante y a la vez como perturbadora masa informe: ¿hombre-mujer?

Visto desde el punto de llegada de su trayectoria, cuando ya asumía una franca, gozosa, revulsiva y a la vez morbosa condición homoerótica, estas primeras pinturas de Caballero, del año 66 al 72, tienen en esos verdes y rosados que fueron asociados con Roberto Matta, o en esos súbitos manchones de sangre sobre esas blancas mortajas egipcias que ciñen los cuerpos, un carácter premonitorio de toda su trayectoria.