

Son esos falos rojos que rompen el contorno y anuncian el viraje decisivo que sus dibujos, sanguinas y carboncillos, dieron hacia una mayor explicitéz corporal. Quizás por ello Germán Rubiano Caballero reconocerá la «destreza del artista para realizar exclusivamente con líneas finas cuerpos, volúmenes, sombras y luces». Que transita, entonces, a través del dibujo, desde ese cuerpo con cabeza ovoide y torso indiferenciado, como envoltorio o paquete rectangular, más bloque que figura, hasta esos cuerpos, en ocasión cuerpos-paisaje que pueblan sus telas. Hay emociones y expresiones que a partir de ciertas «patadas al estómago» como fueron sus encuentros con la pintura de Bacon y de de Kooning en París, los que anuncian el salto. La curiosa ruptura de quien muy pronto volvería a los manieristas italianos, al retablo de Grünewald en Colmar, a Ingres y Delacroix y a *La balsa de la Medusa* de Géricault y muy consciente de su tradición familiar. De lo que Marta Traba llamaba honor e hidalguía en una sociedad estratificada como la colombiana y que lo llevaba a realizar, en declaraciones irónicas y pugnaces, paradójicas y atormentadas, y sobre todo en su arte, una de las rupturas más radicales con el *status quo*. Fusionará religión, pintura y sexo en un único impacto arrollador y declarará, muy orondo, cómo los olores de incienso, trementina y semen serían sus preferidos.

Pero si bien esas declaraciones escandalizaban, dentro de la proverbial hipocresía nacional y su sempiterna doble moral machista, lo importante era la pintura. A partir de los dibujos y esculturas de Miguel Ángel –torsos ceñidos por telas, o de los grabados de su maestro en la Universidad de Los Andes, Juan Antonio Roda, referidos a los «Amarraperros», hombre y animal unidos por lazos que sugieren dependencia mutua– él se fija y se regodea en el cuerpo masculino y declara una y otra vez, su activa homosexualidad. Rompe, con la palabra, un tabú, y saca a la luz lo reprimido y oculto mediante esquemas clásicos: el cuerpo de Cristo, fijo o descendiendo de la cruz. Yacente o desgonzado, en el barroquismo que nos lleva de Rubens a Rembrandt. Donde finalmente la figura carismática y grandielocuente se trueca en simple animal herido. Como en el buey de Rembrandt. El obsesivo modelo masculino, antes tan ambiguo, se puebla de huesos y costillas, tendones y músculos, sombras que ya no ocultan sino que ahondan y sugieren, en esa penumbra de sábanas desordenadas y blancas telas que ciñen y resaltan.

Una ceremonia sadomasoquista que en muchos casos resalta apenas la turgencia del pene, como imán visual del deseo; y en otros, alivia do y en reposo, se torna anatómicamente naturalista.

Las ocho litografías que realiza para el texto de Bernard Noël: *Le château d'hors*, en 1979, muestran muy bien esa conjunción de mano y pene, cuerpo y bocas entreabiertas que agonizan en éxtasis mortal, y que reafirman los seculares vínculos entre placer y dolor, en una clarísima línea de reflexión poética que ilustra en su caso textos de San Juan de la Cruz o de Luis Cernuda con los también proverbiales enlaces entre misticismo y erotismo, cuerpo y conciencia, tal como lo ilustró el libro de George Bataille al respecto. ¿Qué hay de animal en lo humano? ¿En ese simple cuerpo que la energía vital anima en ímpetus y calmas? ¿De abandonadas posturas en el sueño o de distraída placidez en la indolencia? Todo ello lo dibujó Luis Caballero con un fervor nunca exento de conciencia artística, a fin de esclarecerse a sí mismo en el arte y no fuera de él. Su identidad sexual ya correspondía al cuadro que lo expresaba y la sensualidad se mantenía en la fluidez sagaz de la línea. Es más bien en sus dibujos de cuello y manos donde la crispación se rarifica. Se hace nudo y suplica. Contorsión y agonía, porque lo dramático de ese largo peregrinaje del deseo no concluía en *La cámara del amor* sino en el espacio helado de la muerte.

«Con un cuerpo y nada más se puede expresar todo y decir todo» Luis Caballero

### **Ceremonia secreta**

Dar forma visual a emociones y sentimientos: el pintor que ya era Luis Caballero, residente en París, y con regulares exposiciones en Alemania, Francia, Suiza, Bélgica o España, y siempre en Colombia, se enfrentaría entonces a su mayor desafío. No la impugnación de un mundo desueto sino la creación de un mundo propio. Hacer ver. Mostrar cómo el cuerpo que apetece y desea poseer mediante la magia de su lápiz o su pincel es a la vez exultación y duelo. Plenitud juvenil y cadáver ensombrecido por esos magistrales claroscuros que nunca alcanzan a borrar del todo los tajos de la herida. El borbotón de sangre. Torsos y extremidades, penes y brazos surgen de esa oscuridad indiferenciada y proponen la visión fragmentada de un cuerpo que en muchas ocasiones es también paisaje: dunas, oquedades, colinas, cañadas. El pintor se pierde en el deleite de esa contemplación erótica. Éxtasis y agonía, alcanza a vislumbrar una luz que se extingue de modo brutal y súbito. Bien puede ser el estallido anonadante del orgasmo como la espada luminosa de Caravaggio. Sólo que en muchos casos ese amasijo

yacente de cuerpos promiscuos sobre los impersonales tablonos del piso de un estudio o incluso sobre periódicos sucios de sangre seca carecen de cualquier trascendencia. Son apenas las fotos con que se documenta un crimen. Las sórdidas noticias policiacas de un sueño confuso.

Pintar la misma agonía de hombres desnudos, una y otra vez, para evocar y transmitir el placer que emana del dolor, la sensualidad equívoca de las posturas, la utilización, como él mismo lo dice, tanto de «las fotografías de asesinatos sórdidos como de toda la historia del arte» terminaba por plantear preguntas acerca de la ética que implicaba recurrir al horror como elemento estético. La negrura del abismo. Ya no se trataba sólo de su país, Colombia, cuyo galerista en París, Albert Loeb, consideraba «profundamente religioso, violento y fanático», ni de sus propias perplejidades y dudas entre esa tribu de ironistas escépticos que eran su padre, Eduardo Caballero Calderón, escritor y periodista, su tío Lucas Caballero, *Klim*, periodista y humorista y su hermano Antonio, periodista y caricaturista mordaz, sino de ese instinto, casi fáustico, de intentar atrapar, por la pintura, un cuerpo perpetuamente inalcanzable. Una forma que se disgrega. Un perfil que se desvanece en la oscuridad del olvido, por más que haya sido punzante e indeleble la imagen que suscita y que sus cuadernos y apuntes registran. Esa imagen, en definitiva, con que él busca seducir, conmover y estremecer.

En su estudio parisino de la rue d'Alésia, poblado de gatos, Luis Caballero vuelve a contemplar los cuerpos adolescentes de esos modelos masculinos que se alquilan o se entregan, y las desgarbadas figuras de esos amigos suyos que comparten sus gustos. Está solo. Lo acompaña la memoria de los cuadros que hizo y la decisión de irse a morir a Bogotá, cerca de su hermana Beatriz y su amiga Aseneth Velásquez, compañera en los Andes y *factotum* junto con Alonso Garcés, de su carrera. Sin embargo en el crujiente silencio de la noche, no se resiste: retorna su cuadro, siempre igual, siempre distinto. Sísifo encadenado a esos grandes ojos acuáticos, tan desamparados como sarcásticos. Sin embargo las fuerzas lo abandonan, incluso para desplazar medio metro esos grandes telones que mañana envolverán y empacarán en su estudio, en la mirada de tantas gentes que seguirán recibiendo el don impactante de su arte, tan sobrio y ferviente en ocasiones como anhelante y humano en otras. Sentado en su silla, intentará apenas un pequeño boceto, una simple línea que diga su dicha. Sólo entonces reconoce que ya todo fue dicho y bien dicho. Piensa entonces en dormir una o dos

horas. El viaje es largo, incluso para morir en Bogotá. Hay que estar listo y se olvida uno de tantas cosas. Mejor acostarse un rato, los ojos abiertos en la oscuridad.



Carboncillo 102 x 73 cm, SF, SF, *Retrato de Ryan*