

**LA PASIÓN DE SAN PABLO ESCOBAR,
UNA PROPUESTA PICTORICO – LITERARIA PARA UNA COMPRENSIÓN DE
LA MEMORIA HISTÓRICA - MÍTICA DE LA VIOLENCIA EN MEDELLÍN**

Estudiante

Luis Gabriel Caldas León

Asesora

Alexandra Agudelo López, PhD

Maestría en Educación y Derechos Humanos
Universidad Autónoma Latinoamericana
Medellín
2018

**LA PASIÓN DE SAN PABLO ESCOBAR,
UNA PROPUESTA PICTORICO – LITERARIA PARA UNA COMPRENSIÓN DE
LA MEMORIA HISTÓRICA - MÍTICA DE LA VIOLENCIA EN MEDELLÍN**

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Educación y Derechos Humanos

Estudiante

Luis Gabriel Caldas León

Asesora

Alexandra Agudelo López, PhD

Maestría en Educación y Derechos Humanos
Universidad Autónoma Latinoamericana
Medellín
2018

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	8
Estado del arte y antecedentes	8
Categoría Memoria histórica	8
Categoría Arte Relacional:	9
Principales debates sobre memoria histórica y arte relacional hallados	10
La fusión social del arte en la construcción de memoria histórica	10
El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano	11
Muertes violentas: La teatralización del exceso	12
Planteamiento del problema	12
Objetivos	15
General	15
Específicos	16
Justificación	16
REFERENTES TEÓRICOS	19
Violencia, narcotráfico y construcción del mito	19
Pablo Escobar y el fenómeno de la multiplicación de los panes y los peces	21
Pablo Escobar y el sacrificio purificador	22
Pablo Escobar y la piedad. Madre he ahí a tu hijo	24
Arte, memoria y curva Cultural	25
El arte político: el arte como hecho político	25
Memoria y hecho político de las sociedades	26
Curva cultural y el extravío trágico	27
DISEÑO METODOLÓGICO	30
La Triple mimesis ricoeuriana y su aporte a la investigación sobre memoria histórica	30
Mimesis I y su aporte a la construcción de la serie de pintura "la Pasión de san Pablo Escobar	30
Mimesis II y su aporte a la novela configuración de trama y relato	32
Mimesis III y el desafío de las interpretaciones polifónicas	33
La narrativa pictórico – literaria como posibilidad para la investigación en el campo de la memoria histórica	34
INTERPRETACIONES: LA ÚLTIMA CENA DE SAN PABLO ESCOBAR, La historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo	35
Prólogo	36
Capítulo I	38
Capítulo II	40
Capítulo III	44
Capítulo IV	48
Capítulo V	50

Capítulo VI.....	53
Capítulo VII.....	56
Capítulo VIII.....	59
Capítulo IX.....	64
Capítulo X.....	73
Capítulo XI.....	76
Capítulo XII.....	78
Capítulo XIII.....	80
Capítulo XIV.....	87
Capítulo XV.....	88
Capítulo XVI.....	90
Capítulo XVII.....	98
Capítulo XVIII.....	102
Capítulo XIX.....	104
Capítulo XX.....	106
Capítulo XXI.....	108
Capítulo XXII.....	122
Capítulo XXIII.....	125
Capítulo XXIV.....	128
Capítulo XXV.....	129
Capítulo XXVI.....	132
Capítulo XXVII.....	134
Epílogo.....	134
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES:.....	135
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Curva cultural	29
Ilustración 2: El Descendimiento de San Pablo Escobar 170 x 150 cm. Óleo sobre lienzo ..	37
Ilustración 3: Portada libro “The Memory of Pablo Escobar” James Mollison	58
Ilustración 4: Proceso de producción de la obra: sesión fotográfica	62
Ilustración 5: Sesión fotográfica: La última cena de san Pablo Escobar	62
Ilustración 6: Boceto La maldición de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm	64
Ilustración 7: Sesión fotográfica: La resurrección de san Pablo Escobar	66
Ilustración 8: Cuadro La resurrección de San Pablo Escobar 100 x 100 Cm. Óleo sobre lienzo	73
Ilustración 9: Cuadro de La batalla de Chorros Blancos. Juan Múnera. Óleo Sobre lienzo.	82
Ilustración 10: Cuadro las Bacanales de san Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 170 x 160 Cm	86
Ilustración 11: Boceto: Santa Agatha – Madre Laura. Guache – Papel	91
Ilustración 12: Boceto, La Epopeya del pueblo Antioqueño. Guache – Papel 100 x 70 cm	92
Ilustración 13: Boceto: La última cena de San Pablo Escobar. Guache – Cartón 100 x 70 Cm	93
Ilustración 14: Cuadro La Última Cena de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 400 x 250 Cm	96
Ilustración 15: Procesos de producción de la obra: Sesión fotográfica: La Crucifixión de San Pablo Escobar	98
Ilustración 16: Boceto la crucifixión de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm	100
Ilustración 17: Boceto: La multiplicación de panes y los peces de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm	104
Ilustración 18: Carta Astral de Pablo Escobar Gaviria	113
Ilustración 19: Mapa de Medellín y Área Metropolitana	115

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de investigación se enfocó en la comprensión de procesos de producción de memoria histórica asociados a Pablo Escobar, un personaje sobre el cual se han construido polisemias mítica – simbólicas como héroe-trágico en la ciudad de Medellín. Para cumplir este propósito, la investigación adopta alternativas pictórico – literarias que ofrece el arte, articulando elementos simbólicos, históricos y míticos a los dispositivos teóricos de la hermenéutica ricoeuriana, que permiten ampliar las comprensiones que hoy existen sobre la cultura medellinense.

En esta línea, el proyecto indaga sobre las relaciones entre la memoria histórica y la memoria mítica, empleando la figura de Pablo Escobar como ícono de la curva trazada por Medellín en la construcción de su cultura. Una memoria, historia y cultura signadas por fenómenos de violencia, muerte, guerra y narcotráfico, tanto como de resistencia, solidaridad, movilización y creación.

En consecuencia, el proyecto despliega la creación de una serie pictórica llamada “**La pasión de San Pablo Escobar**” que condensa en cada una de las imágenes un relato sobre las otras memorias de la ciudad y su curva cultura. Como correlato, el proyecto produce una Novela, relato ficcional sobre la producción de la obra pictórica inmerso en una trama basada en la triple mimesis de Ricoeur: Prefiguración, configuración y refiguración. Esta Novela tiene como nombre: **La última cena de San Pablo Escobar: La historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo** acompañada de los cuadros, bocetos, ilustraciones y fotografías del proceso de investigación.

El proyecto propone otras formas de construcción de memoria histórica – mítica para la ciudad, que permita reflexionar sobre el *destino trágico*, utilizando el arte - en especial las formas pictórico literarias - como escenario de provocación, reflexión y acción política que, mediante la activación de símbolos míticos, intermediando la figura del héroe trágico y chivo expiatorio de Pablo Escobar. La pintura y la literatura como escenario público de encuentro entre la sociedad y su destino trágico mediante la identificación de su héroe trágico y su reacción – acción hacia la construcción de memoria histórica – mítica. Memoria histórica, como derecho humano de las sociedades.

En términos de estructura, el presente texto contiene cuatro (4) capítulos, el primero descripción del proyecto, presenta un breve estado del arte sobre el área de producción investigativa en torno a la memoria histórica y su cruce con el arte, en concreto con el arte relacional en sus diferentes facetas en diferentes lugares de Colombia, así como la identificación de los principales debates que han suscitado estas experiencias investigativas de producción de memoria histórica desde escenarios artísticos en el actual proceso de posconflicto de nuestro país. También, plantea el problema de investigación, principalmente centrado en la pregunta por los procesos de memoria histórica que se han producido en Colombia, sus protagonistas, intereses y la forma en que se han impuesto, hegemonícamente, los relatos de memoria histórica sobre el conflicto en nuestro tiempo y territorio. Este primer capítulo finaliza planteando la necesidad de crear nuevos escenarios de construcción de memoria histórica, más allá de los episodios y relatos históricos

elaborados por la institucionalidad, para indagar por nuevos métodos, escenarios y fuentes que recurran a lo cultural, a lo mítico y a lo simbólico, que permitan la recreación de lo sucedido en una sociedad más allá de las versiones oficiales, hasta develar una memoria histórico- trágica basada en el mito fundacional.

El segundo capítulo, introduce los referentes teóricos como posibilidad de conjugar corrientes de la antropología desde autores como Durand y su apuesta por la mitodología, con categorías como *Curva cultural*, rutas metodológicas de corte hermenéutico como el mitoanálisis y la mitocrítica para acercarse a la construcción de memoria histórica de las sociedades. Esta conjugación permite acercarse a relatos de *expertos analistas violentólogos* del proceso colombiano, principalmente el fenómeno del narcotráfico como Duncan, entre otros. En consecuencia, este capítulo contiene dos (2) partes, la primera se concentra en el tema de la violencia y el narcotráfico para sustentar la construcción del mito sobre Pablo Escobar y dar soporte a la producción de la obra pictórica. Y la segunda parte, aborda la relación arte, memoria y curva cultural para **introducir** el valor político del arte y la memoria y proponer la categoría curva cultural que favorece la comprensión de los extravíos trágicos en la producción de memoria crítica en la ciudad de Medellín.

El tercer capítulo, se ocupa del diseño metodológico y sustenta las razones por las cuales la triple mimesis ricoeuriana constituye una posibilidad de comprensión de la producción de memoria histórica a partir del mito trágico de Pablo Escobar, pero además, aporta rigor y sistematicidad al uso del arte para la interpretación de procesos tan complejos como estos en Colombia. Es por ello, que este segmento plantea la *prefiguración* ricoeuriana como etapa de construcción de la narrativa visual en la serie pictórica: “La pasión de San Pablo Escobar”, para luego pasar a la *configuración* en la producción literaria ficcional: Novela “la Última cena de San Pablo Escobar: historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo” y finalmente, la *refiguración* como apertura a la producción de nuevas interpretaciones sobre la memoria histórica a partir del mito, con la socialización de ambos productos (serie y novela).

El tercer capítulo, presenta la ya mencionada novela “**la última cena de San Pablo Escobar: la historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo**”, que incluye los cuadros de la serie “La pasión de San Pablo Escobar” los bocetos y fotografías del proceso de producción de la obra. En esta parte del texto y durante 27 capítulos más un prólogo y un epílogo, la narración desarrolla el cometido del proyecto de investigación en el sentido de problematizar los procesos de construcción de memoria histórica sobre Pablo Escobar en Medellín e involucra al lector en la expectativa de generar formas otras de pensar las prácticas culturales en la ciudad.

El texto finaliza planteando las conclusiones y las recomendaciones para continuar con el trabajo investigativo.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Estado del arte y antecedentes

El presente proyecto parte de la indagación de categorías como Memoria histórica, Arte y Arte relacional, teniendo en cuenta la necesidad de comprender desde otros lugares, los procesos de producción de la memoria histórica en Medellín. En este sentido, interesaba hallar experiencias investigativas que conjugaran estas categorías y que se desplazaran de la forma tradicional de abordaje de la memoria histórica en tanto recuento. Interesaban en especial, aquellas investigaciones que integraran el arte, lenguajes audiovisuales, mecanismos de comunicación y procesos de participación del público más allá de la observación. Así mismo experiencias investigativas cuyo método principal fuera el arte como escenario público, intercambio y producción de saber, cuyo propósito fuera la construcción de memoria y memoria histórica. Aunque se encontraron investigaciones interesantes, cabe resaltar que es escasa la producción académico-investigativa que articule las tres categorías en cuestión, por lo que se hace aún más necesario continuar desarrollando procesos en este campo.

La información recuperada se obtuvo de bases de datos de la Universidad de Antioquia, Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín, Universidad abierta de Cataluña, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Centro de documentación Museo Casa de la Memoria Alcaldía de Medellín, Instituto de Estudios Regionales Universidad de Antioquia, Corporación Universitaria Minuto de Dios, SCielo, Centro Nacional de Memoria Histórica. Esta búsqueda permitió encontrar 4 artículos de resultados de investigación, 3 libros de resultados de investigación, 1 monografía y 1 tesis de investigación. Todas fueron desarrolladas en Colombia desde el año 2001 hasta el 2018. Ubicadas territorialmente en la ciudad de Medellín (4), Bogotá (3), Bucaramanga (1) y una de experiencia de alcance nacional.

Categoría Memoria histórica

En los tres trabajos que se ocupan de la memoria histórica como categoría, una tiene que ver con la memoria histórica en cuanto producto de valoración crítico-analítica que busca, que víctimas y sociedad en general, superen el pasado como hecho doloroso y lo pongan a disposición de la construcción de un futuro mejor desde el presente. Incidiendo en la transformación cuanto a gestión, garantía y restitución de derechos, fortalecimiento de sus espacios de referencia: familia, comunidad, organizaciones y logrando cambios en la institucionalidad y la legislación que los acoge: Políticas públicas de atención integral a víctimas.

Un segundo trabajo hace una aproximación holística al concepto de Memoria histórica. Este permite ver que se trata no solo de la capacidad del individuo sino también de la colectividad, y que en su construcción influyen elementos de órdenes psicológico, social, cultural, económico e incluso, político. La memoria histórica moviliza todas las capas y dimensiones de la sociedad, hasta lograr una trascendencia del conflicto y de los hechos victimizantes para convertirse en el punto de partida para la construcción de una nueva

sociedad, basada en la garantía de la no repetición y en la transformación de víctimas a ciudadanos.

Una tercera lectura de la categoría de Memoria histórica la plantea como ritualización de la muerte y su simbolización en los ritos funerarios en los que nombra el desaparecido, el que no está. Su invocación permanente en los sitios de entierro por medio de la decoración, la dotación de elementos musicales y de elementos personales del muerto en la forma de hacer duelo mediante la ritualización de la muerte siempre viva, que permanece ahora en forma de memoria como ritual y el ritual de la memoria para la evocación permanente de la historia, de los episodios, de la denuncia, de los desaparecidos, de los ausentes y su ratificación para la no repetición.

Categoría Arte Relacional:

En primer lugar, los trabajos hacen la distinción entre arte participativo y arte con participación. El arte participativo supone una colaboración activa en la que se toman decisiones -bien sean de gestión o creación- de manera colectiva, así que lo proyectado inicialmente puede tomar rumbos no planeados con anterioridad. El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor (como autoridad); el artista resulta ser, en este caso, un propiciador para que algo ocurra. El resultado puede ser incierto pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad (de base, flotante, etc.). En estos proyectos la comunidad se integra activamente no sólo como productora de sentido sino, además, como productora de contenido: los participantes son parte constitutiva de la creación, el público, previamente concebido como un espectador u observador, ahora se vuelve a colocar como co-productor o participante.

Por otro lado, el arte con participación involucra a los colaboradores en la ejecución de un proyecto sin que necesariamente estos ejerzan un rol protagónico en su concepción y ejecución. Es decir, si bien la producción de sentido es fundamental por parte de los participantes, estos no necesariamente toman decisiones sobre el carácter de la creación. Arte Participativo: La comunidad se integra activamente en el proyecto, no solo como productora activa de sentido, sino, más allá, como productora de contenido o en otras palabras como parte constitutiva de la creación. Dice Bishop “el público, previamente concebido como un *espectador* u *observador*, ahora se vuelve a colocar como co-productor o participante” (Rubiano, 2017)

En las prácticas artísticas contemporáneas encontramos manifestaciones que invocan tanto el poder del arte para la reconstrucción del tejido social, como las posibilidades críticas para denunciar el terror y la catástrofe. Podemos agrupar estas prácticas, inicialmente, en tres categorías: las que buscan crear con la comunidad (arte participativo), crear una comunidad (estética relacional) o crear para la comunidad (arte terapéutico).

El arte es el vehículo mediante el cual se puede hacer una revisión antropológica de la simbolización de la muerte en cualquier sociedad y época y/o suceso histórico. Mediante este rastreo se puede dar cuenta de esta representación ya sea para su exaltación, proyección psíquica, simbólica, política, denuncia o enunciación. Su feminización o

masculinización en la representación de la muerte hace parte de la transformación, mutación de dicha muerte representada siguiendo una mimesis en cuanto quien ejerce la violencia o la muerte. Se revela en la imagen que traspasa los límites de tiempo y espacio, para devolver un ápice de la historia, el lugar de la memoria en la cual los acontecimientos se preservan. Es el espacio sin límites al cual los sujetos pueden llegar de manos de la imaginación, para propiciar encuentros mediados por el arte y la palabra. Son los retratos de momentos significativos a través de los cuales se pone de presente la historia del país, se hace memoria de hechos que de otra manera no se conocerían.

La experiencia estética está relacionada para algunos autores con una experiencia espiritual, casi mística, donde los límites entre realidad e imaginación se rompen para acceder al universo de lo simbólico, donde ocurre la creación del poema, la pintura, la escultura, la pieza musical, la teatral; es un mundo de posibilidades donde se conjugan la capacidad creativa del artista con palabras, colores, formas y notas musicales de donde surgirá la obra para dar cuenta de los múltiples encuentros que ella va a permitir con quienes la observen, la contemplen, se dejen llevar por los caminos que propone para la cultura y la humanidad. De esta manera, el arte es asumido como alternativa para deslocalizar los estándares de la apreciación estética, donde los sujetos se pueden involucrar más allá de la comunicación, donde el arte y la vida se encuentran. El artista aparece como un operador de signos para intervenir los materiales con el fin de lograr dobles significantes, es decir, propuestas donde la realidad es trascendida por el arte que propicia otras maneras de acceder a la obra a partir de los múltiples significados e interpretaciones que convoca en los sujetos.

Principales debates sobre memoria histórica y arte relacional hallados.

Con base en estas búsquedas y análisis, se pueden señalar algunos de los principales debates sobre la memoria histórica y el arte relacional:

La fusión social del arte en la construcción de memoria histórica

La función social del arte a nivel pedagógico, político e ideológico, como mecanismo de apoyo a proceso de Justicia transicional en Colombia y de activación de proceso de memoria histórica: Memoria histórica vs memoria colectiva. Los retos de la historia en tiempo de la memoria. Aquí se abre un debate amplio y profundo sobre esta función social que viene ocupando estos ejercicios colectivos de producción de memoria histórica a través de tramitaciones artísticas, artesanías, murales, cuadros, manifestaciones teatrales, arte público, en algunos casos liderados por artistas – autores, en otras con la participación activa de las comunidades o por iniciativa propia de las víctimas. Si bien hace parte de estrategias terapéuticas de tramitación del duelo y/o emancipatorias, promoción de construcción de memoria, en otras se han concebido como estrategias de reparación simbólica de las víctimas por parte de políticas públicas de víctimas en su trabajo de restitución de derechos entre ellos al buen nombre. La asertividad y logro de dichos propósitos nos lo dirá el tiempo en el seguimiento que se le puedan hacer a estos procesos gestados, que arrojará los desenlaces en cuanto a procesos de reparación, elaboración de duelo y gestación de memoria histórica de satisfacción para las víctimas y la sociedad.

El arte como posibilidad de elaboración de duelo. En el arte participativo la relación con las comunidades es diferente, pues se asienta en bases más duraderas y comprometidas con la causa de las víctimas, es decir, vinculada estrechamente al activismo de los sobrevivientes. Esto quiere decir que las prácticas (artísticas) no se desligan de las demandas de las comunidades afectadas por la violencia y que, por lo tanto, la exhibición de las fotografías, relatos, y demás producción artística etc. no es el resultado final sino la parte de un proceso que acude a distintas formas de movilización, una de las cuales es el proceso de simbolización mediante prácticas creativas

¿La representación de la muerte y la violencia en el arte colombiano da cuenta de la simbolización y tramitación del duelo y la memoria? ¿El dolor y la muerte ya han sido tramitados en la forma en que se ha representado y simbolizado la muerte por las mismas víctimas? ¿Hay unas nuevas narrativas de la violencia y la muerte en Colombia, o formas de hacer espectáculo y morbo con la muerte y la violencia?

La propuesta pedagógica que se plantea será una que conmueva los cimientos de la educación tradicional, donde criterios como poder, conocimiento y disciplina marcan las condiciones alrededor de las cuales los sujetos se educan; para esbozar otra donde se produce el encuentro de los sujetos, donde maestro y discípulos aprenden por igual, porque en el camino que va de la mismidad a la otredad, el individuo se encuentra con el semejante, un otro que cuestiona, disiente, que va más allá de lo que se puede prever, que genera una responsabilidad, en tanto ese otro también es un yo con una vida cargada de experiencias imposibles de anularse con un ejercicio disciplinar.

El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano

Por el lugar de poder de articulación social y ética del arte, tan oportuno en esta búsqueda de escenarios de construcción de tejido social posconflicto, siendo este un escenario poco explorado hasta ahora como articulador de relatos, de memorias y de narrativas sobre la guerra, el conflicto y su superación. Otorga nuevos símbolos, nuevos escenarios simbólicos y de identidad sobre el pasado, para actuar en el presente, para poder incidir y transformar en el futuro, individual, comunitario, y social institucional.

"el artista aparece como un operador de signos para intervenir los materiales con el fin de lograr dobles significantes, es decir, propuestas donde la realidad es trascendida por el arte que propicia otras maneras de acceder a la obra a partir de los múltiples significados e interpretaciones que convoca en los sujetos." (Uribe Restrepo, 2018)

La sobrevaloración de estas experiencias artísticas, sobrecargándolas de responsabilidades simbólicas y de acciones reparadoras y de restitución de derechos abren un debate más sobre quienes deben liderar y protagonizar estas iniciativas: las víctimas, los artistas, el estado, para garantizar autonomía, independencia y el integral logro de sus objetivos. O simplemente platearlos como ejercicios exentos de cargas simbólicas institucionales y dejarlos ser expresiones propias y auténticas de la sociedad en búsqueda de elaborar y expresar sus duelos. Las experiencias en la historia del arte como eje articulador de procesos éticos y formativos nos ha contado que no ha sido concebido con ese propósito

desde un principio, sino que han sido procesos posteriores a la experiencias de producción de la obra artística que ha logrado convertirse en un eje articulados de identidades y puntos de partida para la construcción social y de memoria histórica de la sociedad. Las obras de arte no se convierten en ejes articuladores éticos y formativos por decreto, sino por el devenir de los procesos sociales y sus búsquedas de identidades en un escenario posconflicto.

Muertes violentas: La teatralización del exceso.

Un debate importante que se abre en esta relación memoria y arte, es la que se identifica en los mismos escenarios de violencia, rasgos y manifestaciones artísticas en esa relación con la muerte y su representación y simbolización. La muerte y la violencia como escenario de expresión artística. Una sociedad que ha hecho de la muerte una obra de arte, dotando las acciones violentas de un espectáculo público de escarmiento, terror y amenaza, para sembrar símbolos de poder y de venganza. ¿Es posible hacer lectura de estos hechos de violencia y terror como la teatralización de la violencia por parte de una sociedad? ¿Es posible hacer lectura simbólica de lo representado en las formas de accionar la violencia y el terror de una sociedad hasta convertirse en materia de memoria histórica?

Es importante por la impronta mítica que retoma para su análisis antropológico en los escenarios que ha querido nombrar y simboliza como artísticos, en los cuerpos y en la formas de tratarlos, ritualizarlos, teatralizando la muerte como una acto de la desmedida de la violencia. El rastreo que propone más allá de los hechos, episodios y tramas temporales e históricas a través de los símbolos que marcan las formas de la violencia; deja preguntas abiertas para una cuestionamiento permanente que no pretende cerrarse sino activarse nutrirse y resignificarse al releer los símbolos y rituales de la muerte como representación mítica de un relato y de una ruta trágica de una ciudad y de una sociedad. “¿Pero quién ha parido toda esta violencia que se retrata en las obras? ¿Qué madre acoge en su seno al que la devora sin saciarse? La violencia es masculina y por ende la muerte se masculiniza. Es como si hubiera dos muertes: una femenina maternal y placida, y otra masculina, arrasadora y horrificada. La masculina ha desplazado a la femenina. Es la muerte que mata a la muerte. Es decir una concepción que se impone bruscamente sobre otras que ya está establecida y que era más efectiva por qué no rompía con la cotidianidad ni dividía en mil pedazos a los individuos, tanto en su integridad física como mental" (Blair, 2005).

Planteamiento del problema

El presente proyecto de investigación, retoma el fenómeno de violencia y guerra en la ciudad de Medellín y problematiza el relato hegemónico que ha situado a Pablo Escobar como único responsable de todos los hechos ocurridos en el marco del proceso de crecimiento del narcotráfico en la ciudad y el país. Un relato que invisibiliza el rol que la sociedad, la institucionalidad, la cultura y las prácticas colonizadoras, expansionistas paisas tuvieron en los hechos ocurridos y otorga una responsabilidad casi exclusiva a un hombre que encarna el mal, que debe eliminarse para purificar la historia.

Y es que Medellín y Antioquia han sido reconocidos como uno de los territorios donde se gestó y expandió con más rapidez el fenómeno del narcotráfico; lo que sugiere, entre otras

cosas, que la falta de reparo moral o ético permitieron que las prácticas fueran envolviendo todas las capas sociales, instituciones y dando forma a una cultura que encontró en esa economía, una forma cultural consistente con las aspiraciones de progreso y desarrollo paisa. Ello hace necesario preguntarse ¿Pablo Escobar es un referente de la cultura de Medellín? ¿Puede explicarse en este personaje la dinámica de producción cultural de Medellín? Desde este proyecto de investigación, se entiende que Pablo Escobar encarna un prototipo particular de habitante de Medellín, un sujeto con una historia familiar de migración de la provincia hacia la urbe, un matriarcado marcado por su madre, profesora, una crianza en valores y principios asociados a la pujanza, el *salir adelante* y la *verraquera* paisa. Una historia de justificaciones religiosas de las prácticas de violencia en nombre del progreso, la abundancia y la liberación de los pobres. Todo ello para decir que Pablo Escobar no es un extraterrestre, desconectado del contexto de la ciudad. Por el contrario, es fruto de esta ciudad, representa y encarna sus valores, prácticas, los proyecta y los lleva hasta las últimas consecuencias, creando paradigmas e imaginarios culturales nuevos, permitiendo evolucionar esos relatos fundacionales del patriarca fundador y colonizador de Antioquia.

Incluso la idealización e idolatría de la figura de Pablo Escobar como líder político, social, militar, guerrero, económico, conquistador y simultáneamente su condena, persecución, escarnio público y sacrificio final, es la imagen de un héroe trágico en el marco de la tragedia antioqueña, representada en valores, principios y morales históricas y culturales. Una sociedad profundamente religiosa, que ha tramitado sus grandes horrores de violencia a lo largo de su historia como hechos de fe y mandato divino, encuentra en Pablo Escobar su héroe cristiano, que encarna sus valores. Pues nace entre los pobres, en el seno de una familia típicamente antioqueña, víctima de las desigualdad de clase, condenada a la marginación, pero que por cosas del destino, está llamada a marcar la historia de la ciudad y del país. En un acto de justicia y de emancipación de los pobres, encarnada en su hijo, un antioqueño típico, que representa al pie de la letra, todos sus postulados éticos y morales de la tradición antioqueña. La sociedad antioqueña y medellinense no solo lo encumbra e idealiza pública y privadamente, sino que además lo sacrifica en nombre de los pecados que la sociedad ha cometido. Lo sacrifica para su purificación y Pablo Escobar se ofrece como buen antioqueño a morir por sus ideales y en su tierra.

Esta propuesta trasciende una problemática coyuntural frente a un proceso de paz, o frente a la ola de iniciativas de todo tipo que apelan al termino de memoria de forma indiscriminada y catalogándolo todo como memoria histórica, sin tener en cuenta realmente las profundidades de los hechos en la sociedad en los cuales ocurrieron, sino que son tratados como estrategias de sensibilización con la víctimas, para la señalización de los victimarios, muchas veces los unos y los otros sin rostro, sin identidad al igual que los hechos borrosos que se pretende se han reconstruido y hecho memoria. Asumiendo la memoria como un proceso que ocurre entre dos instancia llamadas víctimas y victimarios, que son parte de la sociedad, vistos por fuera de ella.

De esta forma, parece que la sociedad como ese cuerpo social macro, no juega ningún papel dentro del proceso de memoria, sino que es espectador pasivo en el mejor de los casos, del proceso de reconstrucción de los hechos que les sucedieron a dos actores ajenos a ella, hoy llamados víctimas y victimarios. Eso ha llevado a que, de la misma forma en que la

sociedad se ve como espectador frente a la memoria y su proceso de reconstrucción, así mismo se asume como espectadora en la ocurrencia de los hechos de violencia, guerra y horror que sucedieron en su interior.

“para abrir el pasado, y con él, el presente y el futuro, hay que hacerlo encontrando las coordenadas de sentido de ese pasado y, al mismo tiempo, los sentidos que el mismo adquiere a la luz de las necesidades del presente. La fidelidad de la memoria reclama, pues un doble movimiento: recuperar el sentido que el pasado tuvo para sus protagonistas y, al mismo tiempo, descubrir los sentidos que esa memoria puede tener para el presente. Se trata por lo tanto de una conexión de sentidos que permita reconocer y vincular los procesos como tales, con sus continuidades y sus rupturas, antes que la rememoración de acontecimientos, entendidos como sucesos extraordinarios y aislados (...) la transmisión reiterativa, punto por punto, una y otra vez, solo es apropiada para aquello que se tiene que repetir – como las técnicas y los rituales- pero no para aquello que es materia de aprendizaje por medio de la experiencia, para abrir el pasado y con él, el presente y el futuro, hay que hacerlo encontrando las coordenadas de sentido de ese pasado y, al mismo tiempo los sentidos que el mismo adquiere a la luz de la necesidad del presente”(Calveiro, 2006)

La forma en que se hace memoria, desresponsabilizando la sociedad, ratifica la desidia, indiferencia e indolencia en la que se ha puesto la sociedad frente a los hechos de violencia, guerra y horror. Hallando en estos proceso de justicia, verdad y memoria la mejor estrategia para no asumir culpas como sociedad: ya sea que se trate de institucionalidad, cultura, prácticas, educación, territorio, frente a los hechos ocurridos, encontrado y configurando culpables, fuera de sí, chivos expiatorios, que son presentados en el procesos de justicia, verdad y memoria como hechos aislados fuera de sí, fuera de la sociedad que los gesta, los madura, los hace funcionales a sus interés, los utiliza, para la consolidación del *statu quo*, y luego los condena como únicos culpables de los hechos ocurridos, obligados a pagar las culpas de una sociedad entera. La construcción de chivos expiatorios como lo es Pablo Escobar, es la mejor estrategia de los regímenes de memoria, en la construcción de relatos oficiales, que repite la institucionalidad y la cultura, convirtiéndose en elementos que atraviesan profundamente la sociedad y su versión sobre la historia.

Hegemónicamente se le culpa a Pablo Escobar de la degradación institucional y social de una ciudad, la perversión y corrupción de instituciones tradicionales, como la familia, la escuela, la comunidad, el gobierno, que fueron víctimas del chivo expiatorio y no responsables del fenómeno de degradación y/o decadencia de valores y principios. De ahí que pueda decirse que los regímenes de memoria son aquellos que imponen los relatos históricos, oficialmente permitidos. Estos regímenes crean sus chivos expiatorios, sobre los cuales vaciar toda la carga histórica de su devenir como sociedad, y así blindarse de una revisión orgánica como colectivo. Es la forma de eludir responsabilidad social y política de los hechos y culpar a un solo hombre de todo lo ocurrido. El caso de Alemania y el

proyecto Nazi, creando a Hitler su chivo expiatorio, desresponsabilizando de los hechos a la sociedad germana, que niega carga histórica alguna frente a lo ocurrido.

Las víctimas asumen esto como una aplicación de justicia, un acceso a la verdad y la construcción de memoria histórica, sin darse cuenta que no tocaron en absoluto las estructuras sociales, culturales, políticas, económicas y territoriales que generaron su violencia, la guerra y el horror, pues ya tiene un culpable que la sociedad de forma hegemónica ha creado para las víctimas, que se sienten vengadas, reivindicadas por una sociedad que por fin los mira y los emancipa por medio de la “memoria histórica” y la aplicación de justicia.

“(…) no solo a la exclusiva capacidad de dirección basada en la influencia económica o el poder de la fuerza sino a esta articulación, entre la capacidad coercitiva y la posibilidad de establecer consensos, visiones del mundo “aceptables”, explicaciones válidas de manera que la hegemonía no toca solo a las instancias de poder social, como el estado, sino que penetra profundamente en la visiones del mundo aceptadas y aceptables por la sociedad en su conjunto, o por lo menos por capas mayoritarias de la misma.” (Calveiro, 2006)

Lo grave de este problema es cómo se ha ido consolidando un círculo vicioso y macabro de hechos de violencia, seguidos de procesos de memoria histórica hegemónica, sacrificio del chivo expiatorio (victimario aislado de la sociedad), acción de purificación de la sociedad, que con la muerte del chivo expiatorio, que encarna los males de la sociedad, limpian sus pecados y la memoria histórica, así mismo pagan la deuda moral e histórica que tienen con las víctimas.

Con todo esto, surgen preguntas como:

¿Qué sentidos culturales sobre Medellín pueden generarse a partir de un ejercicio de memoria histórico-mítica que retome la figura de Pablo Escobar?

¿Qué comprensiones sobre la memoria de Medellín pueden obtenerse, si se sitúa su cultura como gestora del fenómeno y la cultura del narcotráfico y de sujetos como Pablo Escobar?

¿Es posible hacer reconstrucción de la tragedia Antioqueña en el marco de la guerra y la violencia a partir de la figura de Pablo Escobar como héroe trágico, como estrategia de construcción de memoria histórica de la sociedad?

Son estas algunas de las preguntas que orientarán la presente investigación y que se concretan en los siguientes objetivos.

Objetivos

General

Comprender los procesos de producción de memoria histórica en Medellín, a partir de la construcción de un relato pictórico y literario en la obra “la Pasión de san Pablo Escobar” y la Novela “La última cena de san Pablo Escobar”.

Específicos

- Problematizar las formas hegemónicas a través de las cuales se ha construido memoria histórica sobre la violencia en Medellín, a través de la producción de la obra pictórica “La pasión de San Pablo Escobar y la obra literaria “La última cena de San Pablo Escobar: historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo”
- Analizar la figura de Pablo Escobar como héroe trágico y los efectos que tiene en la construcción de memoria histórica en Medellín.
- Habilitar herramientas desde el arte que permitan la construcción plural, profunda y crítica de memoria histórica en la ciudad de Medellín.

Justificación

Existe una tendencia a la construcción de memoria histórica desde una perspectiva unidireccional y hegemónica, que anclada en la necesidad de reconstruir hechos, centrados en la actuación de los victimarios y los efectos sobre las víctimas, derivan en la aplicación de *justicia*, sin develar las profundas razones por las cuales las sociedades en su conjunto, han sido capaces de producir las condiciones de desigualdad y conflicto en las que se produce violencia, guerra y terror.

Entonces los victimarios, aislados de la sociedad, son los únicos responsables, así como las víctimas directas como únicas victimizadas. Así, la relación de “justicia” es la que permite la sociedad en su conjunto sobre dos segmentos de ella, que los aísla para que cumplan el hecho simbólico de justicia fuera de ella, pero en su interior y gracias a ella: Nunca sobre ella, ni hacia ella. Ahí cumple su papel hegemónico, “yo sociedad gestiono la justicia real y simbólica, a partir de un relato hegemónico que impongo, creando los personajes protagonistas del relato: víctimas y victimarios, que signifiquen justicia, ratificando un régimen de memoria. Se hace memoria sobre lo que yo permito, creo y simbolizo”. Así hemos entendido la memoria como un hecho de justicia, haciendo memoria de las víctimas y sus victimarios, lejos de ser una memoria de la sociedad y sus fenómenos internos y orgánicos de violencia y guerra. El déficit de justicia real, en términos de impunidad, la sociedad lo suple de justicia simbólica, con la memoria que condena a los victimarios. Ambos tipos de justicia: la real y la simbólica, operan fuera de ella.

Hacer memoria histórica no puede ser una recopilación de hechos y actos, ordenados sistemáticamente para la consulta de las futuras generaciones, y llamarlo “no olvido”. Como si el acto del olvido no fuera posible solamente en las generaciones presentes que hacen memoria, y olvidan. Es tan coyuntural el hacer memoria hoy, que carece de todo sustento pedagógico el qué hacer con la memoria reconstruida una vez cumplida su tarea de

reconstrucción. Esta tarea pedagógica se ha puesto al servicio de los regímenes de memoria, que de forma hegemónica imponen el relato, fragmentan y aíslan los actores del relato para sacarlos fuera de la sociedad y así desresponsabilizarse de los hechos como sociedad, y cumplir con su obligación de justicia simbólica, versus el déficit de justicia real.

“paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria colectiva, es socialmente asignada a aquellas que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopolístico del sentido del contenido de la memoria y la verdad (...) hay aquí un doble peligro histórico: el olvido y el vacío institucional, por un lado, que convierte a las memorias literales de propiedad intransferible e incomprensible.” (Jelin, 2001)

Hacer memoria hoy, debería hacer alusión a comprender, develar la madeja de los tiempos que ayude a la interpelación de lo ocurrido, en un marco más amplio del tiempo histórico y que tiene que ver con el devenir cultural en lo más profundo de las sociedades. Sociedades que luego de una cadena cruenta de guerra, violencia y hechos políticos, para los cuales no encuentra explicación por lo absurdo de los mismos, de las decisiones de sus líderes y protagonistas, pese a haber cumplido con la tarea de la memoria histórica, no logran entenderse, ni explicarse, mucho menos reconstruirse. La memoria que se logra es una memoria fragmentada, estadística en algunos casos, para la aplicación de justicia, pero aún carente de sentido, sentido histórico – mítico como sociedad.

“La conformación de los regímenes de la memoria es compleja, ya que supone la adopción, por diversos actores, de núcleos propositivos comunes para evocar el pasado. Sin embargo, nunca un régimen de memoria logra uniformizar la evocación del pasado, o evitar que circulen interpretaciones diferentes u opuestas a sus postulados. Estos conflictos no invalidan, sino que incluso, cuando rebasan ciertos marcos, contribuyen a su reproducción en el tiempo. Justamente la propiedad distintiva de un régimen de memoria, radica en que sus proposiciones organizan el debate público, se convierten en el objeto privilegiado de las luchas por dotar de sentido el pasado, y moldean, e incluso delimitan las interpretaciones divergentes.” (Miller, 2008)

Es necesario habilitar nuevas propuestas de construcción de memoria de las sociedades, no solo como derechos de las víctimas, sino como derechos de las sociedades a entenderse, comprenderse, tomar conciencia de su devenir como sociedad tanto en los hechos de horror, violencia y guerra, como para la recapitulación de su devenir histórico mítico, para no repetir los hechos que la han marcado.

Por lo anterior se propone el arte como escenarios de reconfiguración y resignificación de los hechos de guerra y violencia ocurridos en la ciudad, en un marco de relato mítico de la sociedad de Medellín, bajo el símbolo de Pablo Escobar como héroe trágico y chivo expiatorio, para así poder convocar a la sociedad a esta lectura y que sea ella la que en

reacción a la obra pictórica de “La Pasión de San Pablo Escobar”, construya un relato de la memoria histórico - mítica.

Se convoca a la confrontación de miradas de la sociedad medellinense y la obra “la Pasión de San Pablo Escobar” en diferentes escenarios como el comunitario, el artístico, académico – político – social y en el de la institucionalidad de la memoria. Pues la memoria no es única, ni unidimensional, tiene que pasar por lo simbólico, por lo espiritual, por lo cultural, por lo territorial, por el mito fundacional; todo ello es la cultura social que solo en un escenario artístico logra esta interconexión de dimensiones, para poder entender el relato como un relato de las sociedades, en su conjunto, como un cuerpo social vivo, y no fragmentado o aislado como las actuales prácticas de memoria histórica, que lo sitúan en dos actores: víctimas y victimarios, des - responsabilizando al grueso de la sociedad, la ciudadanía, la institucionalidad, las practicas, los valores, las morales, la educación, los imaginarios, lo histórico y lo mítico. “Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante.” (Ardenne, 2006)

La investigación busca ampliar el marco del concepto de memoria histórica, así como los escenarios, herramientas pedagógicas y educativas para su producción y su difusión en procura de un objetivo común, como es la de un cambio cultural, con referencia al marco de los derechos humanos, y concretamente el derecho a la memoria histórica, ya no como un derecho de las víctimas, sino como un derecho y un deber de las sociedades. Para ello es necesario indagar por métodos y herramientas que faciliten esta activación de sentidos, escenarios y dimensiones dirigidos a la sociedad en su conjunto, como son el arte contextual como método.

“Para el artista contextual, modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar igual (como todo ciudadano al que le concierne la vida pública en un medio democrático) y de otra manera utilizando medios de orden artístico, capaces de suscitar, una atención más aguda, más singular, que la que permite el lenguaje social.” (Ardenne, 2006)

Se trata de un arte contextual y la construcción de un relato de la sociedades en clave de memoria histórico mítica, para luego ser presentado a la comunidad y configurar ese escenario como encuentro entre obra artística, relato de las sociedades y público de la ciudad como el punto clave en el que se active la toma de conciencia mítica, histórica de los hechos ocurridos a una sociedad. Una sociedad victimaria - víctima, protagonista en su conjunto de los hechos desde todas sus dimensiones, y que deje de leer la violencia, la guerra y el horror como un hecho aislado y fuera de sí. En donde aplica justicia a chivos expiatorios, los cuales persigue, condena o sacrifica como acto purificador del mal que encarna y que lava los pecados de la sociedad en su conjunto.

“La sociedad es vida, es lenguaje también, una lengua viva aprendida, hablada, transmitida y protegida. El arte es una de las formas de esta lengua que habla el cuerpo social: lenguaje de adhesión o de

sometimiento en las sociedades arcaicas o totalitarias (el artista recicle el “texto” de la sociedad, subscribe el código simbólico dominante) lenguaje de la regeneración o de la renovación en las sociedades revolucionarias (en ellas el artista inventa o pone en valor unos signos inéditos o hasta entonces mantenidos apartados del código)” (Ardenne, 2006)

REFERENTES TEÓRICOS

Este trabajo de investigación pretende plantear una nueva categoría llamada Memoria histórico trágica, desarrollada a partir la mitocrítica y el mitoanálisis - mitología – que permitiría aportar a las discusiones sobre memoria histórica, desde otra perspectiva diferente a la que se ha concentrado en la voz de las víctimas, ya que esta es sólo una de las múltiples formas de abordaje que puede tener un tema tan complejo como este. Fundamentalmente, se trata de incorporar el mito como eje de nuevas reflexiones sobre nuestras prácticas culturales y comprender que estos mitos tienen un efecto de curva – cíclica si se quiere – que hace que ciertos personajes aparezcan en la historia de las sociedades y sobre ellos se ciernan todas las explicaciones – y hasta justificaciones – de lo que somos. Problematizar la memoria histórica a partir de un relato mítico – en este caso un mito trágico – favorecería la introducción de otras miradas y nuevos análisis sobre las responsabilidades compartidas en el pasado, presente y futuro de la ciudad de Medellín.

Así, la memoria basada en la activación del mito como hilo conductor del relato histórico, a partir de la imagen del victimario – *héroe trágico* y *chivo expiatorio* (Pablo Escobar) pretende descolocar las lecturas y motivar nuevos debates. Por ello, los dos segmentos que componen el presente texto abordan en una primera parte las categorías violencia y narcotráfico, solo desde el foco de la construcción del mito y, en un segundo momento, formulan la articulación del arte, política y curva cultural, con el propósito de problematizar las formas hegemónicas a través de las cuales se ha construido memoria histórica sobre la violencia en Medellín.

Violencia, narcotráfico y construcción del mito

La relación de violencia y narcotráfico en Antioquia y Medellín, remite a las transformaciones sociales y económicas durante la década de los años setenta. El modelo de ciudad, fundamentado en ideales incluyentes de alta movilidad social, cimentado en el desarrollo industrial, comenzó a verse agotado ya que la tradición productiva se quedó corta para absorber un rápido proceso de urbanización, fruto de la migración de la provincia antioqueña hacia la capital, motivada por la violencia y la pobreza. Los mega proyectos colonizadores en la provincia antioqueña, acompañados de fenómenos de violencia tanto política partidista, como de usurpación de tierras al campesinado, y la concentración de los procesos de industrialización en la capital, comenzaron a desbordar económica, y habitacionalmente a Medellín. Su naciente industria textil, principal fuente de empleo, no tendría una bonanza más allá de unas cuantas décadas, antes de caer en una profunda crisis y cierre definitivo.

La población migrante fue absorbida por la nueva industria de empresas elite de la creciente clase política que había desplazado a los patriarcas y caciques tradicionales, y el otro sector se fue configurando alrededor de la economía informal, principalmente en el contrabando de cigarrillos, licores, electrodomésticos y toda clase de artículos de consumo masivo. Como señala Duncan “los contrabandistas que siempre fueron una parte del paisaje social antioqueño adquirieron un papel relevante al atender una demanda en expansión y ofrecer trabajo a muchos que no contaban con oportunidades en los mercados formales.” (2013, p. 246) Al contrabando tampoco se le hizo frente, como tampoco décadas después se le haría al narcotráfico, lo que permitió que la ilegalidad se convirtiera rápidamente en una alternativa efectiva para el crecimiento económico de la ciudad.

Los migrantes de las zonas rurales, se asentaron en la periferia en zonas de invasión sin ningún tipo de planeación urbana. Dentro de estas familias migrantes estaba la familia de Pablo Escobar que se asentó en el municipio de Envigado, y sin bien Pablo no nació en términos reales en una familia de un grupo social excluido, la ubicación de su familia en la capital y sus alrededores, coincide con el auge del contrabando, y las primeras incursiones delincuenciales del futuro capo se dieron en este momento histórico de la ciudad. Para Duncan,

“Fue su involucramiento con las organizaciones contrabandistas de Antioquia lo que lo formó y le abrió un espacio en las grandes ligas de la delincuencia de Medellín. Escobar se familiarizó con las organizaciones de empresas ilegales de gran escala, estableció importantes contactos, adquirió habilidades en la corrupción de las autoridades y el fogeo en la guerra” (GustavoDuncan, 2006)

Es por ello que puede afirmarse que desde sus inicios, Pablo Escobar encarna principios y valores antioqueños que, a lo largo de su historia de exclusión, marginación, de aquellos que no tienen acceso a los bienes y la economía, pero que gracias a su empeño y verriquera, logran salir adelante con una familia y un proyecto económico con una frontera entre lo informal y lo ilegal.

“Escobar no se ubica en el terreno ideológico y jurídico de un régimen, sino en el de las representaciones sociales y culturales de los caudillos carismáticos, inventados en los entretelones de la modernidad de varios países latinoamericanos, incluidos Colombia” (Hernández, 2014)

Este caudillismo está asociado también a la provincia versus centro, provincia antioqueña versus centralismo bogotano. A la fundación de pueblos, la fundación de industrias y a convertirse en un polo económico que le hiciera contrapeso a la concentración bogotana y su poder político. Así que la nueva sociedad antioqueña heredera de estos patriarcas fundadores, se consolidaba a como diera lugar, incluso con alternativas informales o ilegales. El contrabando no fue un fenómeno exclusivo de los excluidos, sino que grandes fortunas de familias tradicionales se consolidaron gracias a este.

Pablo Escobar y el fenómeno de la multiplicación de los panes y los peces

El símbolo de la fertilidad y la abundancia que hereda Escobar del fenómeno báquico, ligado a la multiplicación de los panes y los peces del mesías cristiano, crea un limbo moral alrededor del narcotráfico y su abundancia, purificando el hecho delincencial, dado el origen humilde de Escobar, que lo reparte entre los pobres y sus seguidores. De acuerdo con Hernández,

“Sus dirigentes no compartieron el perfil de los caudillos pro-hombres destacados en el terreno militar y civil, que la historia oficial venera (en Colombia por ejemplo, Marcelino Vélez, Rafael Uribe, Jorge Eliecer) sino otro donde su carisma verraco para abrirse terreno fue el derrotero de su autoridad y poder. La palabra verraco, se entiende en Colombia como una actitud propia de gente arriesgada, valiente, hábil y con la agresividad necesaria para lograr sus deseos y metas“ (Hernández, 2014)

La ruta prometeica de Escobar, que cuenta con un fuego que reparte entre los pobres, es alterado, ya que no fue robado a los dioses, sino que son los dioses (en este caso Estados Unidos), quienes desean el tesoro de los mortales y los persiguen para adueñarse del narcotráfico. Pablo Escobar el Prometeo – mesías colombiano, quería salvar a su pueblo con su fuego y ofreció pagar la deuda externa, acabar con la pobreza, dar vivienda a todo el mundo, y hacer de este país el territorio de la abundancia. Como lo expresa Hernández “la religiosidad popular de Pablo Escobar y los integrantes del Cartel de Medellín, por muy mágica y supersticiosa que parezca en su relación con la imágenes, es también signo de la identidad de su poder”. (Hernández, 2014)

Pablo Escobar asume su sino de mesías y se introduce en la política, un lugar privilegiado dónde poner a funcionar su fuego con mayor certeza frente a las injusticias. Este Prometeo mesías, es juzgado, condenado y expulsado por orden de los dioses y obligado al destierro. Escobar ahora Prometeo - decepcionado le declara la guerra a los dioses y a aquellos que lo condenaron. Escobar pervierte su fuego.

Escobar hace del narcotráfico, la salvación para luego convertirlo en la maldición. Y era su venganza. Su venganza fue la mutación del mito, aquel caudillo mesiánico, nacido entre los pobres, que encarna la verraquera antioqueña, sus valores y principios, es la misma sociedad antioqueña, a quien el tanto ayuda y ama, quien lo niega, lo rechaza, lo traiciona y lo persigue. Mesías – Judas. Escobar es en sí mismo la certeza y la traición. Él se traiciona a sí mismo, giro mitémico, ocurrido en un instante fenomenológico encarnado en Pablo Escobar. “Con lo que quise salvar ahora condeno” pasa de ser el mesías salvador de la provincia y de los excluidos, a ser la maldición de una provincia que se alía con el centralismo bogotano para su destrucción. . Es Colombia quien alabando al dios, ahora lo condena y lo mata, lo sacrifica, lo convierte en su chivo expiatorio. Como señala Duncan respecto de uno de los sicarios de Escobar. “*Nosotros nos íbamos a morir robando un banco. Pablo nos dio la oportunidad de morir declarándole la Guerra al estado*” (GustavoDuncan, 2006)

Pablo Escobar y el sacrificio purificador

“(en Medellín), una fiebre de consumo conspicuo se apoderó de la sociedad y como nunca antes las clases populares participaron de ellas.

El narcotráfico se había convertido, sin proponérselo... en la provisión de una parte del sustento material de la población, durante una coyuntura crítica en la ciudad”

Gustavo Duncan, 2006

Después del éxtasis colectivo, de la abundancia, de las mil morales, de la anti ética, viene la resaca social y moral colectiva, que se reprende así misma, condenando a los que ayer promovieron el goce, el éxtasis y el placer. “Eran aceptados incluso entre las clases medias y altas... unos nuevos ricos dispuestos a gastar sin control en la compra de empresas quebradas, para ser aceptados por la elite social... Y muchos empresarios contribuyeron a lavar activos” (GustavoDuncan, 2006)

Este era el juego báquico dionisiaco. Durante los festivales bianuales báquicos durante tres meses en las sociedades helénicas, permitían todo el desfogue social, eran olvidados y transgredidos los límites sociales, morales, éticos y hasta de tiempo, y se sumían en una celebración total de la existencia. Al finalizar los estivales, la ciudad volvía al orden, recobraban sus roles, sus instituciones y la calma y la razón. No había ningún tipo de condena, ni social, ni institucional sobre lo ocurrido durante los festivales. Por supuesto ahora no sabemos cómo eran vistos estos rituales por las demás sociedades, países y culturas extranjeras. En Colombia no hubo condena alguna a nivel interno, solo cuando es condenado por Estados Unidos se asume una postura moral, antes de esto había una legitimidad total del narcotráfico. Más cercano al misterio que a la delincuencia.

Como a Cristo, a Escobar lo niegan no solo tres veces, sino tres generaciones, el dios solo es reconocido en el éxtasis como Dionisio, es decir en la sinrazón. Una sociedad que se había beneficiado, enriquecido y proyectado gracias a los dineros del narcotráfico, y en el caso de Medellín, gracias a Pablo Escobar, en determinado momento decide dar un vuelco y salir a la luz pública a condenarlo, declararlo enemigo de la sociedad, lo indeseable, lo que corrompe y pone en decadencia el proyecto antioqueño. Aquella nueva industria, la burbuja inmobiliaria y los megaproyectos de ciudad de punta que convierte a Antioquia en la mejor esquina de América, todo fruto de la bonanza Escobariana, que creó redes financieras y comerciales en todas las instancias de la sociedad económica y gremial antioqueña, ya no era presentable y fueron sus mismo apóstoles comerciales, económicos, militares e institucionales quienes lo traicionan, niegan sus vínculos profundos y orgánicos a nivel político, económico y cultural. Escobar dejó de ser el mesías salvador de Antioquia, el as bajo la manga de la provincia contra el centro, a ser la manzana podrida que había que extirpar del gran proyecto antioqueño. Acabamos con la manzana podrida del narcotráfico, pero no con el árbol. El árbol del narcotráfico, así como el del contrabando son profundamente antioqueños. El proyecto Antioqueño es el Judas que vende a Escobar al poder central de Bogotá y de EEUU, por salvar su pellejo y proteger el proyecto ancestral de los patriarcas fundadores de la verraquera paisa.

“no fue una respuesta general contra el narcotráfico, sino en particular contra Escobar... La unión de diversos sectores de poder contra Escobar no fue motivada por asuntos morales... Escobar no fue abatido por El Espectador, ni por El Nuevo Liberalismo, sino por los mismos políticos, policías y demás autoridades, que antes poco hacían contra el narcotráfico, cuando comprendieron que si no exterminaban a su enemigo, su poder estaba en juego” (GustavoDuncan, 2006)

Así que esta sociedad que se levantaba digna, y víctima del narcotráfico, que debía ser extirpado en cabeza de Pablo Escobar, entabla diferentes alianzas con otros narcotraficantes y paramilitares, antiguos socios y hoy disidentes de Escobar como el caso de los PEPES y Carlos Castaño. Lo malo no era el narcotráfico, sino Pablo Escobar que quería monopolizar el negocio y llevarse a todo el país por delante, “o están con migo o contra mí”.

“...tanta la dificultad para combatir en los términos y el territorio de Escobar llevaron al estado a realizar alianzas con su competencia mafiosa para eliminarlo. Al final del enfrentamiento más de 500 policías fueron asesinados, miles de jóvenes murieron, y decenas de miles de personas se volcaron a las calles cuando Escobar fue abatido. ¿Por qué una proporción tan significativa de los habitantes escogió tomar partido por un criminal e vez de respaldar el Estado? ¿Por qué el estado se alió con otros criminales para eliminarlo? La respuesta encierra muchas de las razones por las que las mafias pueden desarrollar un contenido político, que va más allá del negocio de la protección privada”. (GustavoDuncan, 2006)

Pablo Escobar representó a los pobres, a los excluidos, que por fin tenían poder para enfrentarse al poder tradicional, que los excluía. Esta es una lucha vengadora y revanchista en nombre de los pobres contra los ricos y poderosos, que luego mutó a la lucha de la provincia contra el centro. Los poderosos utilizaron a Pablo Escobar y al narcotráfico para fortalecerse y blindar su poder. Una vez condenado el narcotráfico, había que eliminar la cabeza visible, mas no el negocio, que ahora estaba en manos del poder tradicional y no concentrado en una sola persona. Los políticos tradicionales de la provincia se fortalecieron económica y militarmente para hacerle frente al poder central de Bogotá, que gozaban del privilegio de los dineros estatales y los medios de comunicación. Pablo Escobar y el narcotráfico le cambiaron la faz a este país y a sus estructuras, al centro y la periferia, a lo legal y lo ilegal, a lo moral y lo inmoral, y fueron reactivados y creados nuevos matices a nivel político, institucional y cultural.

La muerte del Pablo Escobar, su sacrificio purificador por parte de la sociedad, terminó desmembrando su herencia, surgieron nuevos capos, incorporando los aprendizajes de traición vividos por Pablo Escobar, distribuidos por las diferentes regiones del país, con sofisticadas estructuras a nivel político, económico, financiero y estatal, con injerencia directa y total en la justicia, en el poder legislativo y ejecutivo, que década tras década han ido configurando nuestro estado actual.

Es importante señalar que la purga de Escobar, permitió el ensamble final de Narcotráfico y el Estado. Sofisticar las estructuras del Estado para fusionarse con las estructuras de la mafia, fue una de las evoluciones sociales y políticas de la sociedad local, provincial y nacional. La guerra que hoy se continúa presentando como una guerra política de insurgentes contra el Estado y para Estado, trae consigo la herencia de tensiones dejadas por el narcotráfico en su simbiosis con el Estado y con las economías regionales y de la guerra.

“Una colectividad política no corrupta puede promover una normatividad laxa con el trabajo informal ligado a las mafias para evitar mayores conflictos sociales. O el conglomerado empresarial que compone el grueso de la elite económica puede promover una relajación de la persecución contra los narcotraficantes para evitar que los costos de la provisión de necesidades sociales se traduzcan en mayores impuestos”. (GustavoDuncan, 2006)

Pablo Escobar y la piedad. Madre he ahí a tu hijo

En el relato judeo cristiano, la relación madre e hijo, es la fuerte, tanto que se le repite en su momento cumbre, “madre: he ahí a tu hijo”, como pidiéndole que se resigne a aceptar el destino de su hijo, que solo así lograra ser en su destino. Aceptándolo, solo podrás ser madre. La figura materna antioqueña es aquella que asume una resignación frente al destino de su hijo, en la violencia, en la delincuencia, en el narcotráfico, y en este caso la madre de Escobar, es la madre del fenómeno, y contribuye a que su destino trágico se cumpla. Antioquia y Medellín son las Madres de Escobar, él representa a pie juntillas sus postulados éticos, morales y él da respuesta a todas las expectativas que sus madres pusieron sobre él.

“El mal no es un principio moral, sino un desequilibrio y vértigo. Un principio de complejidad y extrañeza, de seducción, de irreductibilidad (...) los nuevos paraísos artificiales que pretenden redimir el principio del mal son ahora los más perversos: los del consenso, que si son un auténtico principio de muerte.” (Budrillard, 1991)

Antioquia viene de una tradición de patriarcas fundadores de colonias, de tierras, de poblados, de industrias, de ferrocarriles, de universidades y escuelas ingenieriles, que dieron al traste con una economía no sostenible, de grandes poblaciones excluidas y explotadas, liderados por una idiosincrasia racista y clasista. Esos líderes patriarcales, se sienten traicionados en sus postulados antioqueños, pues no asumen responsabilidad en los modelos económicos de la ciudad y del departamento que entra en crisis y obliga a la gran cantidad de población excluida a sobrevivir en proyectos delincuenciales y poco ortodoxos como el contrabando y el narcotráfico.

Como buenos Patriarcas, continuando con la tradición aplican el rito sacrificial, para probar la fe, para honrar a dios, para purificar el pueblo y para castigar al pueblo sacrificando a su mejor hijo: Pablo Escobar. Todo eso significó el sacrificio de Pablo Escobar para la

sociedad Antioqueña, que no solo sacrifica a Pablo sino a la generación que acompañó y encarnó los ideales *Escobarianos*.

Pablo Escobar fue sacrificado por el Patriarcado antioqueño que castiga a su hijo por superarlo, suplantarlo y derrocarlo. El mismo patriarcado que usufructúa y se fortalece del narcotráfico, sacrifica a su hijo para purificar a su pueblo de los pecados en un único sacrificio. El sacrificio de Escobar significó limpiar el camino al narcotráfico, el malo era Pablo, no el narcotráfico. El narcotráfico del patriarca está limpio de pecado. Hoy se hace eco en la historia de Pablo Escobar, no del narcotráfico. El narcotráfico es un fenómeno más, una arandela del ser macabro y terrorífico, encarnación del mal que es Pablo Escobar.

Arte, memoria y curva Cultural

El arte político: el arte como hecho político

Arte como militancia política, arte como denuncia política, arte como reflejo de la situación política (testimonio). A ninguna de esas tres apela la actual propuesta, que lo que busca es dar cuenta del arte como hecho y fenómeno político. Como una sociedad a partir de la ocurrencia de una obra de arte en su seno no es la misma, es trastocada, transformada y trascendida como fenómeno sociológico e histórico. Después de esa obra de arte se lee histórica y ontológicamente de forma distinta. Pues esa obra de arte logra que esa sociedad conecte su lectura histórica con su lectura mítica, es decir con su curva cultural.

“... cuando la grandeza relativa de una obra llegaba a coincidir, si bien, no con el siglo, al menos con una cuenca semántica, había que deslizarse de una mitocrítica a un mitoanálisis. Este deslizamiento es en principio muy simple: consiste en aplicar los métodos que hemos elaborado para el análisis de un texto a un campo más amplio, el de las prácticas sociales, el de las instituciones, el de los monumentos e incluso el de los documentos. Dicho de otro modo, pasar del texto literario a todos los contextos que lo bañan” (GustavoDuncan, 2006)

El arte trágico griego tenía ese sentido profundo y trascendente en su fenómeno mismo de ocurrir. Cuando un griego asistía al teatro a la representación de una tragedia griega, era la forma en que el pueblo griego se conectaba de nuevo con su curva cultural, con su ontología mítica para poder tomar decisiones en su presente histórico. Ese hacerse consciente en su destino mítico para entender y actuar en su destino histórico, solo lo podía lograr en el hecho artístico, en el teatro griego, frente a su obra máxima: la tragedia. Es así que la tragedia es el hecho político y mítico en sí, porque activa al mito, activa el destino humano, el destino griego para que el mito continúe su evolución. Por eso es un fenómeno dialéctico, mítico, ontológico e histórico de una cultura, de una sociedad que vive y se desenvuelve en el seno de un mito o unos mitos que la contienen.

“No en vano dice Nietzsche que los griegos son homeros que sueñan. Unidad en el ver entre el poeta y la comunidad que falta a lo moderno, la epopeya representa el punto más alto de la pasión griega por ver. Es un sueño que se relata.” (Vásquez, 2000)

“el pueblo griego de la época trágica, tenía una desbordante salud, un arraigo espléndido a la vida, que le permitía abordar y exaltar en su totalidad a la existencia, hasta en sus manifestaciones más intensas y absurdas.” (Perez, 2004)

Pero no cualquier destino. El destino mítico griego, tenía una calidad superior para justificar la existencia, ese era el destino trágico, si no cumplía con lo trágico no era un destino digno para el pueblo griego. Lo trágico representaba para el griego lo insalvable, aquello que carecía de solución histórica, por ser un destino mítico trazado por el mito mismo desde su fundación. Cuando los griegos le daban salida histórica a un designio mítico, se convertía de inmediato en un hecho trágico, pues era negar el poder de los dioses, del mito y de su designio.

Los griegos estaban a salvo del concepto de “historia”, como lo entendemos hoy, historia de los hombres, pues ellos tenían una lectura del devenir mítico del pueblo griego en el seno de la evolución de ese mito, mas no histórico. La historia es entonces aquello que les ocurre a los hombres por fuera del tiempo de dios, por fuera del tiempo del mito.

“... ¡que solo se encuentra aquello que no se busca! Gide tratará a tientas de denominar ese mito: ¡puede ser Cristóbal Colon, ejemplo tipo de aquel que encuentra América allí donde buscaba la ruta de las Indias! Es Edipo, quien para devolver a Tebas su seguridad, salvar la ciudad de la peste y restituirle su tranquilidad, solo encuentra la angustia del parricidio, la inseguridad del incesto, el ojo ahuecado y cegado (...) El “mito latente” es un personaje “en busca de autor”, o mejor aún un mitologema, aquí “solo encuentras lo que no buscas”, en busca de un hombre que lo fije y lo sustantive. El mito está latente porque su ethos es rechazado, ¡no osa decir su nombre!” (Durand, 2003)

Lo político lo vamos a entender como aquello que ocurre por fuera del tiempo mítico, ocurre en el tiempo histórico, pero que está directamente relacionado con lo mítico y por lo tanto inciden mutuamente uno sobre el otro. Y es político porque obliga, a que el sujeto conecte su tiempo mítico con su tiempo histórico. Y esa conexión solo ocurre en un hecho artístico, donde se genera el fenómeno, solo entonces podemos hablar de arte político, por que invoca al mito, lo conecta con lo histórico y evidencia la existencia trágica. “el pueblo griego de la época trágica, tenía una desbordante salud, un arraigo espléndido a la vida, que le permitía abordar y exaltar en su totalidad a la existencia, hasta en sus manifestaciones más intensas y absurdas. (Nietzsche, 1980)

Memoria y hecho político de las sociedades

El arte ha sido un escenario privilegiado por las experiencias sociales y procesos de reconstrucción de memoria histórica desde siempre. Monumentos, murales, tomas culturales, actos simbólicos, objetos artísticos conmemorativos, etc., hacen parte del amplio

repertorio de alternativas en donde el arte es pieza clave en el proceso de elaboración y reconstrucción de memorias históricas de forma reparadora.

Un caso emblemático es la obra de Pablo Picasso dedicada al bombardeo de la población de Guernica, bastión de la oposición Vasca a Franco, que con la ayuda de los fascistas italianos y nazis alemanes, fue destruida durante 3 días de bombardeos en 1937 por el franquismo español. Esta obra en su trasegar en el tiempo, ha simbolizado en diferentes etapas de la historia importantes coyunturas políticas. En un primer momento representaba la oposición al franquismo en España por parte de intelectuales y artistas del mundo, así como la denuncia pública internacional de los hechos ocurridos en Guernica bajo la orquestación del mismo Franco en colaboración del fascismo y el nazismo. A finales de los 80's representó la memoria del pueblo de Guernica, que aún décadas después no habían sido reconocidas como víctimas ni por el pueblo español, ni el alemán, ni el italiano. El cuadro se convirtió en la bandera y símbolo de la ciudad arrasada y desaparecida, sin memoria para los sobrevivientes. Fue reclamada por los sobrevivientes para ser expuesta en Guernica como hogar natural de la obra, pero la petición fue negada por el estado español. Gracias a la denuncia histórica que hizo Picasso con esta obra, fue posible que casi 70 años después del bombardeo, el Gobierno alemán enviara una misiva pidiendo perdón a los sobrevivientes, en alemán y en vasco, asumiendo responsabilidad política e histórica por lo sucedido, algo que aún hoy, el Estado español no ha hecho.

“Desplazamiento de la actividad artística misma, dejando de apartarse, el artista se proyecta ahora en el corazón del mundo y de los suyos, posicionado para un trabajo que compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva” (...) esta pulsión de proximidad fáctica entre artista y público designa las formulas artísticas contextuales como fórmulas de esencia política, politización del propósito que apela al compromiso solidario, al respeto humanista del prójimo o a propuestas que rozan lo insólito” (Ardenne, 2006)

El poder del arte como escenario de reflexión sobre los relatos de memoria histórica hegemónicos, permite encontrar nuevas pistas simbólicas, históricas y de significados que cuestionan la versión oficial de la historia y replicada por la institucionalidad encargada de hacer memoria histórica. En este caso la Casa Museo de la Memoria y el Museo de Antioquia serán los escenarios escogidos para presentar la obra “La pasión de san Pablo Escobar”, como una forma de exhortar con un relato no hegemónico, construido fuera de los regímenes de la memoria, trascendiendo la víctima y el victimario como lugares comunes y tradicionales para la construcción de la memoria histórica y de la identidad cultural y artística. Se someterá al escrutinio de aquellos que han sido los protagonistas hasta ahora de la construcción de la memoria histórica en la ciudad, este relato de memoria histórica mítica de la ciudad de Medellín, con la figura del chivo expiatorio y héroe trágico encarnado en la figura de Pablo Escobar.

Curva cultural y el extravío trágico

Toda fundación cultural se hace mediante un fenómeno mítico, que gesta en sí una comunidad que en su seno se va desarrollando al ritmo de los mitos en los que se gesta. El tiempo mítico y el tiempo de los hombres se amasan de forma simultánea, y se retroalimentan en una dialéctica de tiempo, de forma, de estética. Los hechos sociales e históricos de dicha cultura o sociedad, están entonces íntimamente ligados a la evolución de los mitos sobre los que ella misma se gesta y evoluciona. El destino trágico del héroe protagonista del mito, es el destino trágico del pueblo mismo, que se reconoce en ese héroe. El destino del héroe es el destino del pueblo. Ese héroe tiene tópicos: origen, nacimiento, desarrollo, tragedia, destino trágico, muerte, trascendencia, tiempo cíclico. El mismo héroe trágico trata de evitar su destino y desvía el destino, pero ese desvío no es más que otra forma, tiempo y estética de tragedia. “pero en realidad los mitos no se borran de la memoria social, y se podría superponer los dos esquemas, lo que daría aproximadamente nuestro propio perfil epistemológico, nuestro propio perfil mitológico” (Durand, 2003)

Una curva cultural no está formada por un único mito, sino que puede ser sede de 2 o más mitos que se disputan en tensión permanente la luz o la oscuridad. Esa disputa - tensión, entre mitos de dicha curva cultural, es la que designa y define los hechos históricos de esa sociedad. El arte es el escenario donde tiempo mítico y tiempo histórico se encuentran, y encuentran devenir tanto para el ocurrir mítico como para el ocurrir histórico, es esto y allí donde ocurre el fenómeno mítico. El arte es aquel inconsciente colectivo, consciente mítico y conciencia histórica que mediante su ocurrencia, activa el mundo mítico, mediante la activación simbólica en el mundo histórico, para que dicha sociedad cumpla su destino trágico y desate la evolución del mito. “en el fondo una sociedad, una sociedad vive al menos sobre dos mitos: un mito ascendente y que se agota, y, por el contrario, una corriente mitológica que se va a saciar en las profundidades del Ello, del inconsciente social. (Durand, 2003)

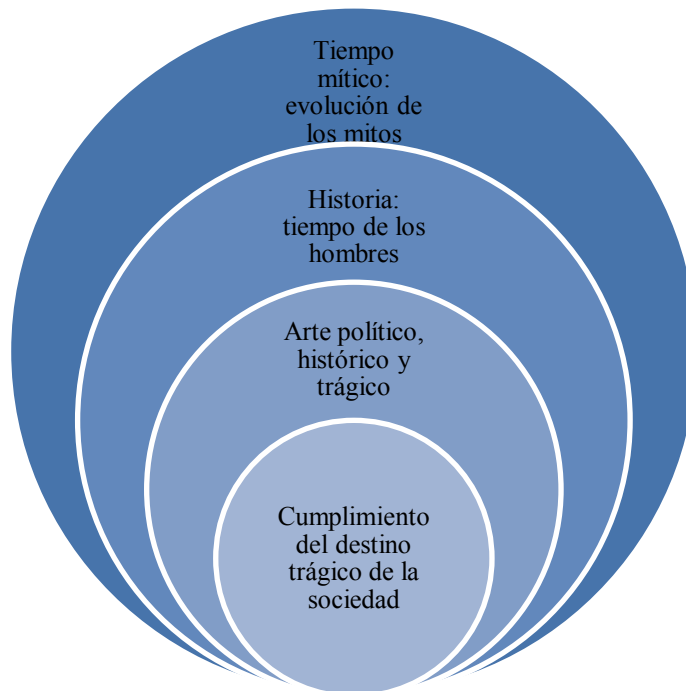


Ilustración 1: Curva cultural

Así como el héroe trágico griego trata de evitar su destino, ese evitar, de forma consiente su destino, no es más que un giro para afirmar de forma inconsciente su destino trágico. Lo mismo le ocurre a las sociedades que en su afán de evitar su destino trágico, olvidan su origen, devenir y tiempo mítico, y se quedan con su tiempo histórico. Ese es el extravío trágico de las sociedades. Sociedades trágicas que no entienden su devenir histórico, pues es incomprendible fuera del tiempo, la forma y la estética mítica. Son sociedades sin conciencia mítica, que han empobrecido su devenir de la existencia reduciéndolo solo al devenir histórico.

Y su arte, ya estéril, no sirve para reactivar la conexión mito e historia, otra de las características del extravío trágico de una sociedad: el empobrecimiento de su arte. Su arte tiene símbolos vacíos que ya no les dice nada cultural ni míticamente. Es arte de la decadencia histórica. El arte verdadero no tiene como objetivo el salvar a la sociedad del desvío trágico, no. El objetivo del arte verdadero es el ahondar, llevar al límite del desvío para el cumplimiento del destino trágico de la sociedad a la cual pertenece.

La evolución del Prometeo: heroico, capturado, condenado, frustrado. Vengador de la frustración al ver que hizo la raza humana con su fuego.

“Todavía vivimos del viejo Prometeo del siglo XIX, está en nuestras pedagogías; vivimos todavía dentro de nuestros medios de difusión de una manera bastante intensiva del mito de Dionisio; y vivimos un poquito del nuevo mito del siglo XX, que es el mito hermetista que se transparenta aquí y allá.” (Durand, 2003)

DISEÑO METODOLÓGICO

La Triple mimesis ricoeuriana y su aporte a la investigación sobre memoria histórica

En su capítulo 3. Tiempo y narración, Ricoeur comienza exponiendo de manera contundente el fenómeno que pretende abordar con su tesis de la triple mimesis: “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula a un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” 113. Esta la implementa tomando como eje de análisis Mimesis II: configuración textual, que juega un papel mediador hermenéutico y temporal entre el antes prefigurador de Mimesis I y el después refigurador de Mimesis III.

Por lo tanto aclarar el rol estratégico del Mimesis II, es clave para el autor dar cuenta de todo el proceso del fenómeno que ha descrito como: Dinámica de construcción de la trama para dar con el nodo del problema entre tiempo y narración. Esta la describe como triple mimesis: proceso de prefiguración del campo práctico y la refiguración por la recepción de la obra pasando por un estadio de mediación que es la configuración textual. Para el autor es muy importante entonces comenzar la exposición de su tesis a partir de la aclaración del papel mediador de la Mimesis II, ya que “El sentido mismo de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre “el antes” y “el después”” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Dejando aquí claro su rol mediador en términos de tiempo y además en términos hermenéuticos.

El proceso de la mimesis entonces tendría tres estadios, interdependientes y dialécticos uno con el otro. Una mimesis prefiguradora, recolección de acontecimientos en términos de una ordenación de trama cronológica y con hermética de tiempo histórico. Una mimesis configuradora, que se refiere a la mediación de tiempo entre el antes y el después mediante la configuración de una trama ficcional, o trama simbólica que pasa de tiempo cronológico a tiempo simbólico, y de hermenéutica histórica a hermenéutica simbólica, término dado por la configuración de trama o narración, que se la da el mismo cambio de tiempo. Este segundo estadio es el que le permite al estadio de prefiguración hacer su tránsito a la refiguración, que es aquel en el que la trama ficcional y simbólica configurada mediante la narración construida, es recibida por el receptor, lector y este reconfigura pasado, presente y futuro, a partir de una reconfiguración narrativa sobre su existencia, en el contacto que el texto narrativo le permite sobre el pasado, el antes y su después, “Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco de vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

Mimesis I y su aporte a la construcción de la serie de pintura "la Pasión de san Pablo Escobar"

Ricoeur plantea que esta primera etapa de la mimesis, está hecha por los episodios y acciones, muchos de ellos sin coherencia entablada entre sí. Es la decisión de poner en orden cronológico a estos episodios para que adquieran una trama cronológica ligada a una red conceptual. “Las acciones, además, remiten a motivos, que explican por qué alguien

hace o ha hecho algo, de un modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tienen también agentes que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra suya, como su hecho; por consiguiente, se puede considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones” (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004)

Esta ordenación de acontecimientos busca generar una primera trama que luego adquirirá su calidad narrativa en la configuración (Mimesis II) gracias a la carga simbólica y conceptual que va adquiriendo en esta ordenación cronológica que adquiere significado. Si bien Ricoeur plantea que la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción, asume: “que la trama es una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la identificación en la acción general por sus rasgos estructurales”. (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004)

En esta etapa son claves las preguntas ¿Quién?, es decir quien pregunta, quién ordena los acontecimientos vividos para darle un primer orden en busca de la mimesis, es decir, copiar lo vivido, mediante la identificación, ordenación y asociación de acontecimientos vividos en una trama narrativa, y así mismo es clave una segunda pregunta ¿Por qué? Porque se pregunta, por que ordena, por que identifica hasta volverlo trama. Quizá el orden de estas preguntas si altera el resultado, pues será esa respuesta al ¿por qué? la que de identidad a él ¿Quién? Solo cuando me respondo ¿qué pregunto? y ¿por qué pregunto? adquiero identidad: quien “soy” el “yo” narrador. La trama entregando identidad al sujeto narrador y la configuración y refiguración entregará identidad al auditorio receptor-narrador.

Como esta acción de narrar necesita un narrador y un auditorio, debe haber una red conceptual de la acción que le da sentido a ese discurso narrativo “mediatizado simbólicamente” (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004) para ser “mediación simbólica” (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004) que enlaza al narrador con el auditorio que se activa en la trama simbólica que los involucra a ambos, narrador – auditorio en un escenario común llamado narración. “Comprender una historia, es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas”. (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004) La mimesis I, se ocupa de fundar una trama simbólica que encuentra su nicho de evolución en una trama simbólica más amplia, que es la red simbólica cultural “Antes de ser texto, la mediación simbólica tiene una textura. Comprender un rito es situarlo en un ritual, este en un culto y, progresivamente, en el conjunto de convenciones, creencias e instituciones que forman la red simbólica de la cultura” (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004). Así mismo la narración viene pre configurándose sobre caracteres temporales, que Ricoeur lo ha llamado tiempo narrativo (123), no solo ocupándose de una red conceptual y de las mediaciones simbólicas de las que hemos venido hablando sino además “hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen la narración” (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004)

Al identificar esta estructura temporal, Ricoeur habilita tres categorías de tiempo, que las nombra como tres categorías temporales (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2004) retomando a Agustín, en el triple presente: “¿Presente del futuro? En adelante, es decir, a partir de ahora, me comprometo a hacer esto mañana. ¿Presente del pasado? Tengo ahora la intención de hacer esto porque acabo de pensar que... ¿Presente del presente? Ahora hago

esto porque ahora puedo hacerlo: el presente efectivo del hacer testimonia el presente potencial de la capacidad de hacer y se constituye en el presente del presente” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004).

Finalmente Mimesis I construye un colchón para el desarrollo del círculo hermenéutico ricoeuriano, ya que constituye: trama, tiempo, concepto y símbolo sobre una gran trama cultural, desde donde se desarrollaran las siguientes dos mimesis, la configuradora y la refiguradora: “sentido de mimesis I: Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en que consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta pre comprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

Mimesis II y su aporte a la novela configuración de trama y relato

La mimesis II podría llamarse el reino de la ficción, pero RICOEUR se abstiene de ello, ya que prefiere generar la oposición entre “Relato de ficción” y “Relato Histórico”, para ello la nombra como el Reino del “como si” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Aclarando que “La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen solo a la pretensión de verdad de las dos clases de narración... Ficticio o “imaginario” y “real”” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Teniendo clara su función de mediación entre el antes y el después, la trama es entonces la integración y mediación entre pre - comprensión y pos- comprensión. “Mimesis II ocupa una posición intermedia solo porque tiene una función de mediación” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Por lo anterior Mimesis II cuenta con una capacidad dinámica de configuración, entendida como articulación en la acción de la trama del antes y el después, y es una articulación temporal, “para la comprensión de la acción y sus rasgos temporales” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004).

Ricoeur contempla tres razones por las cuales es mediadora Mimesis II, la primera que tiene que ver con la mediación entre eventos y acontecimientos independientes e inconexos y una historia construida como un todo “a este respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o que transforma incidentes o acontecimientos en una historia” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004), en resumen “La construcción de la trama es la operación que extrae de la simple operación la configuración”. (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

La segunda razón mediadora tienen que ver con los caracteres temporales propios, que le permite a la trama convertirse en síntesis de lo heterogéneo “integrando factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. Ya Aristóteles en su poética “equiparaba la trama a la configuración”, algo que Ricoeur lo nombra como “concordancia-discordancia” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Allí sitúa Ricoeur el tránsito de mimesis I a mimesis II, es decir la actividad configuradora.

La tercera razón mediadora de mimesis II, es por sus caracteres temporales propios, la trama como la “síntesis de lo heterogéneo” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). En la construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: cronológica y no cronológica. La trama transforma los acontecimientos en historia y una unidad temporal de la historia. Mediatiza los dos polos del acontecimiento: Acontecimiento - (Trama) - Historia. El tiempo narrativo media entre el tiempo episódico y el tiempo configurante. “La dimensión episódica de la narración lleva al tiempo narrativo de diversas formas del lado de la representación lineal” en cambio “La dimensión configurante (...) presenta rasgos temporales contrarios a la dimensión episódica” para luego afirmar “Es el tiempo narrativo que media entre el aspecto episódico y el configurante” citando a Frey. (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

Mimesis III y el desafío de las interpretaciones polifónicas

La Mimesis III es presentada por Ricoeur como la etapa de relacionamiento entre el poeta creador con el lector receptor, por lo tanto en la conexión entre el tiempo de la narración y el tiempo del oyente y del lector. Es el tránsito de la configuración (mimesis II), en tiempo de la trama y la narración, hacia la reconfiguración (mimesis III) que se hace de la trama o el relato, una vez siendo receptada por el oyente o el auditorio. Aquí se fusionan dos mundos, el mundo de la trama textual con el mundo del lector. “El acto de lectura es el agente que une Mimesis III a Mimesis II (...) La Mimesis III marca la intersección del mundo del texto y el mundo del oyente o del lector.(...) El texto solo se hace obra en la interacción del texto y el receptor. Completar la teoría de la escritura por la de la lectura”. (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

Y es en el mundo del lector o del auditorio donde la trama adquiere otros sentidos, a lo que Ricoeur ha querido llamar horizonte de sentidos. “La comunicación de la obra. Lo que comunica más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte”, es en ese nuevo lugar de la trama entregada y escuchada por el lector o auditorio en caso de ser colectivo, donde lo configurado se reconfigura con nuevos sentidos, lecturas y relectura de sentidos de los que estaba desprovisto antes de ser comunicado, escuchado, receptado. Es en este acto donde culmina el proceso narrativo, mediante el proceso de lectura. Es decir, es el tránsito entre Mimesis II a Mimesis III, de un momento narrativo configurador a un momento de horizontes de sentidos es decir re configurador. “...ambas tienen en común el ver en el efecto producido por el texto sobre el receptor, individual o colectivo, un componente intrínseco de la significación actual o efectiva del texto. Para las dos el texto es un conjunto de instrucciones que el lector individual o el público ejecutan de forma pasiva o creadora. El texto solo se hace obra en la interacción del texto y el receptor” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004).

Esa posibilidad de horizontes y sentidos está determinada por la capacidad receptora y de configuración de horizontes que tenga el auditorio receptor, que se convierte en reconfiguración. “Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizontes” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004). Esta, entonces, no está determinada exclusivamente por la capacidad del texto o la narración, pues ya no está en su estadio de Mimesis II y pasa a tiempo del mundo más allá del tiempo de la trama, fuera del poeta o del creador, para pasar a reconfigurar, tiempo,

sentido trama, símbolo y constituirse en relato fuera de la configuración narrativa textual. “en este sentido el oyente o el lector lo recibe según su propia capacidad de acogida, que se defina también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004).

“Contamos historias, porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda la fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración” (Ricoeur, Tiempo y narración, 2004)

La narrativa pictórico – literaria como posibilidad para la investigación en el campo de la memoria histórica

Para poder problematizar las formas hegemónicas de construcción de memoria histórica sobre la violencia en Medellín se ha recurrido a la producción pictórica para la recreación de símbolos, mitos y referentes culturales de la sociedad antioqueña, conjugando la figura de Pablo Escobar con la de Cristo, de la Fe Católica tan arraigada en la cultura paisa y la figura de Baco – Dionisio, símbolo de la fertilidad y la abundancia, tan ligada al derroche y la desproporción del narcotráfico. Esta conjugación y fusión entre símbolos y memoria histórica hegemónica nos entrega un reactivación de símbolos desde la pintura para rehacer la lectura desde el mito fundacional antioqueño y así colocar al arte como escenario creador y detonante de nuevas lecturas críticas de los relatos de memoria histórica oficial, gestando nuevos relatos y símbolos para la recreación de la memoria histórico mítica.

Acompañando a este relato visual se ha hecho producción de un relato literario ficcional, en que se conjuga una descripción de la forma en que fueron producidos los cuadros, la interpretación de cada uno de ellos en el marco de la Metodología fusionado con un juego literario ficcional dando cuenta de una configuración de un nuevo relato de memoria histórico mítica trágica. Este relato intercala elementos reales de la historia y la actualidad de la ciudad, con elementos ficcionales surgidos en esa recreación simbólico mítica de nuestro relato de memoria histórica de Medellín y la antioqueñidad.

Todo lo anterior está estructurado dentro de la triple mimesis de la hermenéutica ricoeuriana, en la cual nos sirve como escenario prefigurador la producción pictórica y la recreación de símbolos, acontecimientos y hechos inconexos y que es en el escenario pictórico donde se configura como nuevo relato social, para luego pasar a la etapa de configuración en la producción del relato literario donde adquiere la trama componentes teóricos, simbólicos y conceptuales colectivos que activa a la sociedad y sus detonantes simbólicos. Por último será la socialización de este relato pictórico – literario en escenarios como la academia, Maestría en Educación y Derechos humanos y escenarios artísticos y culturales de ciudad quienes den paso a la última etapa con la reacción ante este relato desde el arte (Pintura y Literatura) y que se hagan nuevas construcciones en el proceso reconfigurador, ya por el colectivo social al que va dirigida la obra y la investigación.

**INTERPRETACIONES: LA ÚLTIMA CENA DE SAN PABLO ESCOBAR, La
historia de un cuadro y de un rito para despedir a Pablo**

“Cada Nueva verdad que aprendes, nos enseña a leer de manera distinta”

Nicolás Gómez Dávila.

“Porque no hay mentira a la que no seamos capaces de recurrir
con tal de que la historia sea hermosa y nos la creamos”

***Me llamo Rojo.* Orhan Pamuk**

“Si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo”

Historia del guerrero y la cautiva J.L. Borges

Prólogo

Soy un cadáver, estoy muerto. Me acaban de matar en el tejado de una casa del barrio Los Olivos. Soy el cuerpo muerto de Pablo Escobar. Pero tengo una condición adicional, soy un muerto pintado dentro de un lienzo, en el que soy el protagonista de una piedad, escena religiosa del descendimiento, ya no como Cristo, sino como Pablo. Aquí no tengo madre ni compañera de fe. Está el pintor, el poseso petulante que se ha pintado a sí mismo, se incluyó como uno de mis dolientes, mirando descaradamente al espectador. Escuché cuando alguien le recriminaba al pintor mientras miraba el cuadro, cuando lo estaba pintando: que ese no parecía Pablo, que si iba a pintar a Pablo tenía que parecerse a Pablo. Y tiene razón, soy un Pablo que no me parezco a mí. Está bien que cuando muero ya no me parecía en cadáver a lo que la gente recordaba de mí, pues me había engordado, envejecido, operado los párpados y aunque parecía hinchado por la muerte, no estaba hinchado, así estaba de inflado en vida. Pero este Julio tiene la razón, soy un Pablo que no se parece a Pablo y me halaga su indignación al verme pintado sin parecerme a Pablo, me reconforta.

También a esta escena han llegado dos prepagos que coquetamente se sonríen detrás del pintor petulante, más los Rolling Stone, que los han traído supuestamente para darme una serenata de despedida en la tumba como es la costumbre. Es una escena tiernamente bizarra esta que ha hecho el pintor petulante de mi muerte. Creo que me ha quitado mi carácter terrorífico y malvado, del Pablo de las bombas y las torturas, porque eso le quitaría protagonismo a él: el pintor, el autor. Así que me ha pintado como un santo, como un mártir, como un héroe, porque ahí sí el pintor petulante es el protagonista, porque es él quien me otorga, me transforma, el que me muta. Pero no me parezco a mí, ¿o sí?, aquí soy un gordo bonachón, víctima de la muerte, aún sin catalogar, pues no tengo orificios ni de clavos ni de balas, estoy sin cabello ni barba, y casi se me hace una sonrisa desde la muerte, pues el pintor no fue capaz de borrar la mueca de su amigo Mauricio que le sirvió de modelo.

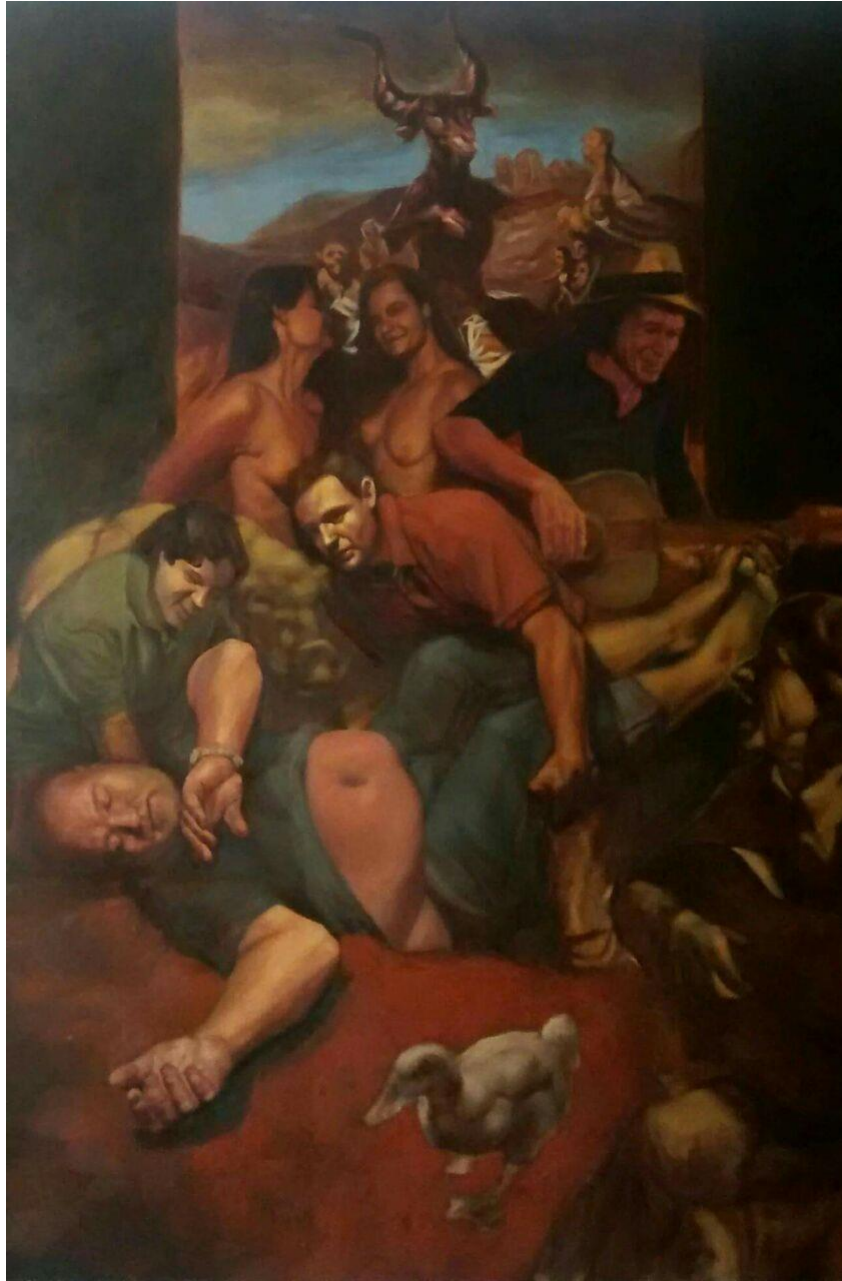


Ilustración 2: El Descendimiento de San Pablo Escobar 170 x 150 cm. Óleo sobre lienzo

También a esta Piedad ha llegado un cerdo, un cerdo cuasi jabalí, medio ruso, medio estepario ruso, con una mirada tierna que le quita agresividad a sus colmillos. No asusta, husmea entre el pintor y un fulano que no hace nada, solo me mira desde arriba con solemnidad posuda, sosteniéndome la cabeza. Estoy allí con la misma ropa de las fotos, están limpias, no hay barro, no hay sangre, no hay moho de tejado. Estoy limpio, sin angustia, sin huida. No parezco alguien que acaba de tirar un teléfono para saltar por una ventana y se acaba de suicidar para que no ser atrapado. Soy un muerto desperezándose, sin querer despertar del sueño de la muerte. Demasiado grande para ser manipulado por los

demás personajes. Hay un pato delante de mí, que me merodea como si me hubiera acostado sobre su nido y está angustiado por los huevos que estaba empollando.

En mi escena no hay dolor, nadie se lamenta. El pintor petulante, en medio del cuadro, se parece más a los agentes de la policía que se tomaron las fotos con mi cadáver mostrándolo como trofeo y que los acreditaba como mis asesinos. Eso es, este pintor petulante es mi último asesino. Es tal su petulancia que se atribuye mi muerte en sus cuadros. Me mata, acaba conmigo. Mata a ese Pablo terrorífico y sanguinario, y lo convierte en un ser víctima de las circunstancias, de la sociedad, de un sino trágico de la ciudad, de la antioqueñidad, sin ningún atributo o valor propio en esta maldad. Aquí soy un mártir, que es sacrificado por una sociedad que lo empujó a ser eso, que luego me desprecia y se deshace de mí en un acto purgatorio. Aquí soy un gordo tierno, que solo represento la muerte, no el asesinato, como un no nato, que sigue creciendo en el útero y ahora a sus 44 años, es un muerto feliz, que muere sin salir de la matriz, sin saber qué es el sufrimiento de la vida, del afuera. Como un cerdo pleno, que creció revolcándose en su porqueriza estrecha para que engordara, y que solo sale a convertirse en lechona o frijolada en un barrio de Medellín.

No me gusta ser el muerto de este cuadro. Un muerto pintado, desprovisto de toda mi agresividad. Me gustan mucho el cadáver de las fotografías, ese Pablo suicidado que se les escapó a sus enemigos aún en la muerte, ese que no lograron coger, ni siquiera para matarlo. Allí soy un muerto pleno, soberano, todopoderoso en mi muerte, la cual obligué a verla a todo el mundo, incluso a mis enemigos, que mienten cuando dicen que me mataron, esa es su miseria ante mí, el todopoderoso. Por eso no me gusto pintado en este cuadro de este pintor petulante; al menos píntame el orificio detrás de la oreja, como prueba de la autoría de mi muerte. Realmente eres un pésimo pintor, he visto cosas mejores en pintores con menos formación técnica que tú, porque hay menos petulancia. La petulancia déjamela a mí, esa es petulancia de asesino no de artista. Eres un artista con petulancia de asesino. Tus cuadros son la escena del crimen, haciendo el montaje, limpiando la escena, ordenándola a tu gusto, a tu coartada para culpar a los otros, a la sociedad, a Medellín, a la Antioqueñidad, como un juego de roles, que dejas pistas sueltas para que al final lleguemos a vos como el asesino inteligente y creativo que puso a todo el mundo a descifrar tu juego de memoria histórica, que no es más que el juego de un asesino petulante.

Capítulo I

La primera vez que Caldero tuvo relación con la carta astral de Pablo Escobar, fue en un tren atravesando Europa, hacia cualquier destino, que ahora no recordaba. Había estado en Madrid en mayo de 2001, durante una de las coyunturas en el medio oriente, en que Estados Unidos había decidido invadir Kuwait. Esa misma noche se había sumado a una movilización en el centro de la ciudad, frente al ayuntamiento, en una protesta contra el apoyo del gobierno español a la invasión.

Siguió la marcha por la Gran Vía. Suponía que iría hacia al ayuntamiento o palacio de gobierno, pero al llegar allí, voltearon a la derecha e iniciaron un retorno frente al Corte Inglés. Allí se enfrentaron a la policía antimotines, que les cerraba el paso. La policía fue cediendo ante la presión de la multitud. Él pregunto a uno de sus acompañantes hacia donde se dirigía la turba. – Hacia el oso y el madroño-. Que era la escultura símbolo de la ciudad

en donde terminaban todas las concentraciones y protestas de esta Madrid. Le pareció una extraña curiosidad que la policía no protegiera la casa de gobierno frente a la multitud que protestaba, así como que la movilización no pretendiera llegar a la casa presidencial, sino que policía y ciudadanos se disputaban llegar ante una escultura de un oso tratando que comer los frutos de un pequeño árbol llamado madroño y que le daba nombre a la ciudad.

Allí entendió que la protesta no solo era frente a un gobierno, sino frente a la historia de una ciudad, a los valores y principios fundacionales de un pueblo, de una sociedad. Que los unos debían administrar y respetar mientras se gobernaba y que otros debían invocar de forma permanente, defenderlos y hacerlos defender, cuando se creía que un gobierno los traicionaba. Así que la disputa en un acto público de protesta se hacía frente al símbolo fundacional de la ciudad.

Luego de una media hora, con el Madroño ganado por la multitud y muchas arengas. Como en un ritual ensayado y agotado, ciudadanos y policías se silenciaron y cada quien tomo su rumbo. German miro la hora y aún tenía tiempo de una café y quizá para hojear algunos libros antes de coger su tren. Se metió a la librería de la Gran Vía, su lugar favorito. Un edificio de cuatro piso, con salas temáticas y con la posibilidad de quedarse toda una tarde viendo libros, sin la obligación comprar ninguno. Con salas internas para tomar asiento y leer con tranquilidad. Para él esto era una gran novedad. En su país los libros y revistas estaban sellados y no se podían abrir a menos que estuvieras dispuesto a comprarlo.

En el tercer piso, se quedó en la sección de filosofía. Ahora iba para Alemania y quería retomar a Nietzsche, así que se sacó del estante El Origen de la tragedia, tantas veces leído y releído. Se sentó en una de las graderías de las salas de lectura. Cuando empezó a leerlo con el fin de reencontrarse con algo familiar, descubrió que este no era su libro. Era otro libro bajo el mismo nombre y el mismo autor. Ya no estaba la mirada poética, ese tono de éxtasis místico y de trance creativo que le cautivaba y extasiaba, tanto que alguna vez había emprendido la empresa de novelar la estética Nietzscheana.

Tenía ante él un libro que en un lenguaje frío, calculador y medido, contaba las mismas ideas. Absolutamente científico, sin divagaciones o melindres poéticos que dejaran las ideas expuestas a la imaginación o interpretación del lector. Regreso al estante y busco su edición tradicional. Luego de unos tumbos logro hallarla. Y lo leyó con avidez, mas con el terror de descubrir que ese libro no existía y que todo el tiempo él se lo había estado imaginando. Pero si, si existía. Allí estaba su familiar tono, aquel que le había llevado a sentirse artista y no un loco. Comparo párrafo por párrafo, frase por frase, palabra por palabra. Y descubrió con terror extasiado de lector, que afortunadamente existían las traducciones, pues cada una de ellas le entregaba un libro totalmente diferente. Era como si lo estuviera leyendo por primera vez. Como si estuviera viendo un cuadro restaurado, al cual le hubieran quitado los barnices viejos, el hollín y hubiera desaparecido ese amarillento poético de los años y recuperado su colorido original. Y descubrir con profundo amor, que había estado enamorado no solo del cuadro, sino de su tiempo, de su historia, de su vejez. Pero que ahora frente a sus colores refundados estuviera experimentado un nuevo amor, un amor a segunda vista o a segunda lectura.

Cuando comparó las fechas de edición, descubrió que este nuevo hallazgo, no eran tan nuevo y que había sido una de las primera traducciones al español hechas en el siglo pasado. Aunque era un libro usado, y se veía que con varios lectores en su haber, por la diferentes anotaciones, con diferentes letras y plumas en sus márgenes, para German era una novedad. Al comprarlo le regalaron una revista que él podía elegir. Cuando vio la hora, tenía que partir ya para la terminal de trenes, así que no tenía tiempo de escoger que revista. Tomó la primera que le llamó la atención del estante. Era una revista esotérica en cuya portada estaban algunos cuadros de la colección del Museo del Prado, con un titular de “Los símbolos secretos en las pinturas del Prado”.

Iba directo a Bilbao, allí pasaría una semana y luego partiría para Frankfurt y Woopertal en el país bávaro. Se preparó para una larga lectura de tren. Ese era uno de sus mejores planes: viajar y leer. Empezó la lectura de la nueva traducción de inmediato. Pero luego se inclinó por ojear la revista. El artículo sobre la colección del Prado y los símbolos secretos resultó más flojo de lo que esperaba y continuó agotando las hojas de la revista. Entonces encontró un titular central. La Carta Astral del Capo de Capos Pablo Escobar. Y en negrilla sostenida anunciaba “En su carta Astral el capo ya conocía su destino”. Comenzó a leerlo con desgano y sin darle la oportunidad de encontrar algo interesante. El artículo se centraba en un Astrologo Colombiano que le había leído la carta astral a Pablo en vida, en donde ya se fijaba su predestinación trágica. No fue capaz de terminarlo y pensó que esa revista solo serviría para llevar sus acetatos, para las charlas que daría por su periplo.

Al llegar a Bilbao, fue abordado por dos agentes de civil de la policía vasca, que le llamaron por su nombre y le pidieron que se dispusiera para una requisa. Le informaron que le venían haciendo seguimiento desde su llegada, y que sabían que venía de una gira por Latinoamérica, y que en Europa había estado en Ámsterdam, Londres, Bonn y Madrid. Y que venía a Bilbao a un encuentro con insumisos y anarquistas del país Vasco. Le pidieron que desocupara su mochila y tomaron todos sus documentos y acetatos para tomarles fotocopia. Cuando regresaron con ellos y se los devolvieron ya no estaba la revista, pero German tampoco la echó de menos. Empacó mientras los agentes le advertían que estaría bajo vigilancia. El en tono jocoso y tranquilo, les dijo que muchas gracias por cuidarlo, que se sentía más seguro.

Cuando emprendió su viaje hacia Alemania, retomó la traducción encontrada en Madrid y olvidó para siempre, la revista esotérica, los símbolos secretos en la colección del Prado y la Carta astral de Pablo Escobar. Solo sería muchos años después que su inconsciente se lo traería en una de sus pinturas.

Capítulo II

La exposición había transcurrido sin alteraciones. Fue un encuentro entre amigos pintores anónimos, que habían decidido formar el colectivo 4to Nivel, sin tener nada en común, solo ser artistas marginados del paupérrimo círculo artístico de Medellín. Habían decidido llamarlo así, después de varias tardes de tertulia, tomadura de pelo y disertaciones. Al no encontrar una mejor: 4to Nivel, en nombre del cuarto piso, donde quedaba el taller de Erasmo y que utilizaban de lugar de encuentro.

La exposición se realizaba en el sótano de la facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, en un edificio llamado Parque de la vida, que le había dado un nuevo aire a un espacio amplio, ya que desde un principio fue proyectado como galería y estaba en franca decadencia. Para German era una forma de hacer un homenaje a sus amigos. William Reazza e Iván Atehortúa que tenían una producción íntima y sin posibilidad de ser mostrada. En cambio para Erasmo era un asunto sin mayor trascendencia. Acababa de ser premiado por la Cámara de Comercio de Medellín como artista revelación o nuevos talentos, así que su acto era de acompañamiento. Para German Caldero era un asunto del cariño que tenía con su afición por la pintura. Ya no sería el gran pintor, por falta de talento y por falta de producción y reconocimiento, así que para él era como un club de amigos que alquila un espacio para juntarse y compartir con los familiares y queridos.

Solo exponía un gran lienzo de 4 metros x 1,75 que había pintado tres años atrás durante una crisis económica que le obligó a abandonar su casa taller en el barrio Santa Mónica (o el chispero). Allá fue, con este cuadro, cuando empezó a sentir por primera vez la fuerza del mito.

El lienzo tenía como título “Paisaje sabanero con Santa Agatha y Don Nicolás Gómez Dávila”. En realidad el lienzo estaba destinado para otra serie llamada “la Pasión de San Pablo Escobar”, pero al tener que abandonar la casa se dio el placer de pintar sobre ese gran formato antes de tener que desmontarlo. La rabia y la frustración alimentó cada pincelada, al final había resultado un cuadro nicolasgomezdavilezco.

Era un cuadro que le generaba mucho afecto. Lo sentía como el único cuadro hecho con el alma humana y no con su alma de artista. Las pocas personas que habían llegado a la exposición se mostraron decepcionadas ante el lienzo. Esperaban ver sus lienzos alegóricos, llenos de color, de realismo, con una pincelada minuciosa y medida, pero a cambio de eso, había expuesto un solo cuadro, un lienzo atacado por todos los flancos, con una factura grumosa. No había pinceladas sino brochazos. La falta de color su principal hallazgo y un paisaje de fondo expresionista para verse desde muy lejos. La mayoría de los comentarios fueron sobre cuánto había cambiado su pintura, que ya no se reconocía al gran Caldero en este trabajo, que esperaban ver varios cuadros, ¿por qué solo uno? “Es un lienzo muy extraño” y nadie se atrevió a hacer más comentarios. Para Caldero era un lienzo tierno lleno de emoción, casi cándido, pero la percepción general fue de sordidez. Un anciano italiano, coleccionista de grabados, se atrevió a compararlo con las pinturas negras de Goya. Pero nada de eso, para Caldero este era un lienzo absolutamente personal, sin pretensiones de ser mostrado, eso sí, caprichoso.

El acto de inauguración resultó un acto íntimo, con los pocos invitados que llegaron entre familiares y amigos de los artistas. Caldero fue delegado por el colectivo para las palabras de presentación, que hizo con mucho cariño por sus colegas de exposición, como con los invitados. Palabras que terminaron en la frase cercana de: - Nosotros exponemos para podernos encontrar con los amigos y la gente que queremos.

Durante el evento Caldero comenzó a recibir llamadas de un supuesto cliente, que lo contactaba porque un amigo en común se lo había referenciado. –Me dijeron que era pintor hiperrealista, ¿es cierto? –preguntó la voz seca. –Sí, señor –respondió de inmediato Caldero.

- ¿Usted dónde se encuentra en estos momentos? –preguntó la voz en tono exigente–, Me urge que nos reunamos lo más pronto posible. Caldero le pidió disculpas pero en ese momento no podía atenderlo pues se encontraba en el evento de inauguración de una exposición de pintura. Quizás mañana podrían encontrarse.

La voz de inmediato acusó - ¿Dónde es?, y voy de inmediato para allá.- Caldero dictó la dirección y se olvidó del asunto. Casi al final del evento, cuando ya estaba despidiendo a los últimos invitados sonó su viejo Motorola, era de nuevo la voz anunciando que se encontraba en la entrada del edificio.

Caldero salió a recibirlo. Lo saludo con cortesía. Era un hombre mayor, delgado, en buen estado físico, de más de 70 años, acompañado de otro hombre de unos 35 años. Ambos con atuendos juveniles, chalecos impermeables y bluyines, claramente homosexuales por su tono de voz y la forma de tratarse entre ellos.

–Mucho gusto, Luis Vélez y mi compañero – Caldero le dio la mano sin escuchar su nombre ni decir el suyo.

Los invitó a seguir a la sala de exposiciones, de inmediato le dijo que no le interesaba ver la exposición, que no se había programado para ello, así que le pidió que le llevara directamente a ver su trabajo. Realmente era el trabajo menos hiperrealista que tenía, eran tres figuras en escala de grises con un paisaje de fondo a color, de pincelada gruesa, cargada y muy gestual. Un lenguaje totalmente opuesto al que se necesita para una pintura hiperrealista. Los recién llegados no dejaron que los delatara ninguna expresión, ni de frustración, ni de admiración, simplemente se limitaron a cruzar opiniones entre ellos sobre las dimensiones de la pared donde iría el cuadro que iban a encargarle.

–Bueno, mira German, para ir al grano, lo que necesito es un cuadro de 4 metros que se asemeje a una biblioteca gigante.

Y le mostró una foto en su celular. Allí se veía una imagen falsa de biblioteca hecha con photo-shop, de libros de arte, de los de la Tachen u otras editoriales de las que se ofrecen en las librerías de cadena. Le recordó a la sala de arte que había en la Casa del libro, en la Gran vía, frente al Corte Inglés, en donde casi 18 años atrás, había encontrado una revista con la noticia de la Carta Astral de Pablo Escobar.

–Aunque creo que podría ser, en lugar de un lienzo grande, una sumatoria de lienzos pequeños, uno por cada libro –ordenó el cliente.

Lo dijo como quien comunica una idea que se le acaba de ocurrir. Caldero con una docilidad simpática le decía “sí” a cada nueva propuesta. – No hay ningún problema. Claro que sí, una por cada libro estaría bien. – Necesito que me pases una cotización para mañana a mediodía, gracias. Adiós–. Y se fue con su acompañante sin intercambiar nada más. Caldero quedó con una sensación entre alegría y frustración. Porque en esta época de desempleo este encargo caería de maravilla, pero eso de pasar una cotización le parecía siempre una dilatación innecesaria que anunciaba el fracaso de un negocio. También le pareció que este cliente necesitaba más pruebas de que él sí sería capaz de realizar tal comisión, que con lo que había visto o mostrado en su celular y en la galería, no era

suficiente. Incluso sus compañeros de exposición con los trabajos expuestos tendrían más credenciales para el encargo hiperrealista. En fin, se dedicó a terminar el evento, a compartir con los amigos y familiares. Su amigo Álvaro llegó con un sombrero pastuso y luego de unas bromas se lo regaló. Le agradeció a su hija Sara por acompañarlo, la abrazó en el taxi antes de dejarla con su madre.

Al llegar a casa se sintió satisfecho por el evento, por lo ocurrido, por la calidad de la exposición y envió un mensaje de agradecimiento y felicitación a sus amigos de 4to Nivel. Todos respondieron al chat también contentos. Caldero vivía solo desde su separación. Era un apartamento pequeño en las afueras de la ciudad, con pocas cosas. Un computador de escritorio, que usaba como pantalla de cine, una cama, un sofá, dos sillas plegables, dos caballetes, una cafetera y su biblioteca, que era su tesoro, no por el tipo de ejemplares que tenía, sino por todo el valor afectivo que tenía cada uno y con el amor que había logrado reunir sus cerca de 360 libros; entre libros de arte universal, mucho arte clásico, poco o nada de arte moderno, lo menos clásico era un tomo gigante de grabados japoneses y un libro del dibujante Humberto Pérez editado por la Universidad EAFIT. El resto pasaba por Rembrandt, Rubens, Leonardo, Miguel Ángel, German, el Greco, Goya, Romanticismo y neoclasicismo hasta algunos autores colombianos que admiraba como Nicolás Uribe y Juan Cárdenas. Además tenía libros de literatura universal, biografías noveladas de pintores, Thrillers, filosofía, teoría del arte y estética, mucho Heidegger, Nietzsche y, por supuesto, Nicolás Gómez Dávila, del cual tenía las primeras ediciones de sus escolios hechas por Colcultura, que disfrutaba con un buen café. También tenía ensayos históricos y políticos, muy poca sociología y psicología y la biblioteca de su hija de Harry Potter, el Señor de los anillos y Percy Jackson.

Caldero se consideraba un lector de transporte. Es decir, disfrutaba las lecturas que podía hacer en los aviones, metros, estaciones de terminales aéreas o terrestres, mientras esperaba un transporte o una conexión. Así había hecho sus mejores lecturas. En sus viajes por Europa fue maravilloso, pues los traslados en tren daban para libros completos o las esperas en los aeropuertos por Latinoamérica y en especial de Colombia, daban para sumergirse en lecturas fascinantes. Esa fascinación no la lograba ni en las bibliotecas, librerías, cafés o en su biblioteca doméstica. Lo suyo era la lectura del transporte. Sentía como si su mente viajara al ritmo del vehículo en el que iba, fuera avión, metro, tren, y en las terminales se sentía foráneo, anónimo, que no pertenecía a ningún lugar y era un aventurero sin rumbo que podría coger cualquier vuelo que le designara su lectura. Se tomó una cerveza sentado frente a su biblioteca y pensó en cuánto la amaba. No se atrevió a tomar ningún tomo. Ahora su vida era austera, sencilla, nada compleja. Habían quedado atrás los viajes de militancia social, los proyectos libertarios y los movimientos sociales. Ahora tenía unos buenos recuerdos de viajes, luchas, amistades y un círculo que iba entre su taller de pintura, la universidad donde daba algunas clases y terminaba su maestría y esta, su casa. De esa época de viajes, ahora que lo pensaba, le quedaban unos diarios de viaje y un proyecto pictórico sobre Pablo Escobar.

Recordó la prueba de edición del primer libro suyo que sería editado y que le acababan de entregar la primer copia para su revisión. La buscó en su maleta, la tomó acariciando su lomo, que le generó la ternura de las ediciones artesanales con las cuales siempre había soñado para su primer libro. Tenían problemas de impresión las fotografías a blanco y

negro, muy saturadas y baja calidad en la escala de grises, habría que corregirlas. Pero en conjunto era una buena pieza, su editorial esperaba poderla lanzar en el primer trimestre del año. Mañana sería otro día para pensar en el encargo pictórico del extraño personaje que había conocido esa noche.

Capítulo III

Al otro día llegó al taller muy temprano, entusiasmado por la comisión, que esperaba se concretara. Consultó a algunos amigos sobre cuánto podría cobrarse y al final le tenía una propuesta al cliente. Le envió un mensaje con la cotización y se dedicó a pintar la serie en la que venía trabajando en el último tiempo.

Era un lienzo de gran formato, como era su preferencia. Esta vez era un tema tenaz “La Última Cena de san Pablo Escobar”. Sentía, no solo que era una de sus mejores composiciones, sino la mejor. Lo tenían muy contento no solo temáticamente sus contenidos, sino además la calidad de la composición. Había hecho bocetos previos, admirados por colegas artistas en cuanto al estilo. Le habían pedido fotografiar los bocetos para poderlos imprimir. Eran bocetos realizados con guache y acuarela sobre papeles pardos, en tonos marrones y blancos.

Todo había sido tan fluido, que incluso él se sorprendía como iba saliendo la composición y su belleza, y como siempre su método estaba en no ocuparse en la construcción de su significado, sino solo en una búsqueda estética, pues iba tomando imágenes de aquí y de allá, periódicos, revistas, pinturas clásicas, fotos, recortes y los iba montando como en un gran collage. Tenía un archivo físico y virtual de imágenes que había ido guardando durante años, simplemente porque le llamaban la atención y que luego podría echar mano de ellas en sus composiciones. Era su forma de componer, como un cadáver exquisito, eso le había dado unas grandes sorpresas por los significados que luego adquirirían, cuando de hacer análisis iconográfico se trataba.

Recordaba su cuadro “La cena tomada”. Era un viejo lienzo, que tenía en el cuarto de san alejo enrollado. Era una última cena que había pintado por encargo, pero que no había resultado muy bien en su composición final, y había terminado siendo una última cena tradicional, fofa y sin profundidad en cuanto a planos. Tan fea que el cliente no la aceptó y nunca volvió por ella. Caldero la había echado al olvido desmontando y enrollándola con otras más. Se animó a retomarla cuando había escuchado por recomendación de un colega que pintar sobre lienzos viejos, ya pintados, tenía un buen resultado técnico, simplemente tenía que ser lijado un poco y quedaba como una excelente base para nuevos trabajos. Así lo había hecho, y había vuelto a templar la vieja última cena y comenzado a usarla nuevamente para hacer bocetos y apuntes.

Poco a poco nuevos personajes fueron tapando a los destemplados apóstoles. Trompetistas y cantantes de Jazz, enanos con cabezas de marrano, sultanes de Alma Tadema, raperos, y hasta un perro y un gato fueron llegando a la escena. Cuando lo vio en su conjunto, esto apareció como una nueva última cena, más amena, con música y sentido del humor. Al único que no había podido tapar era al Cristo que presidía el ágape en el centro de la mesa, así que buscó entre sus recortes e imágenes virtuales algo que diera buen cierre a esta cena collage, pero solo encontró una foto de su querido Federico Nietzsche. Por más que forzó la

composición esta no pudo tapar al Cristo y quedó un Nietzsche en blanco y negro, casi susurrándole al oído al mecenas. Así que le dio tiempo al cuadro para que se dijera solo, diera pistas de cómo enterrar a ese Cristo inmortal. Al final ese Cristo se impuso y se quedó insepulto.

Fue en una reunión con amigos en su taller, cuando alguien salió con una interpretación maravillosa. Comenzó alabando la capacidad de Caldero para concebir semejante escena con tal carga simbólica. Caldero trató de adivinar a cuál obra se refería. De todos los cuadros que estaban en su taller, ella se refería a la vieja tela, que le había llamado la atención desde el fondo del salón. Caldero no sabía a qué se refería, era simplemente una tela de bocetos, que se sumaban al azar, más por caprichos de composición que temáticos. Guardó silencio ante la conmovida intervención de su amiga, que estaba entre extasiada y sobrecogida. Caldero conocía su profunda búsqueda espiritual y veía en su mirada un hallazgo a esa búsqueda que le sorprendió, porque por primera vez no veía su pintura como una herejía.

–Esta Cena –dijo– es una descripción de lo que ha pasado con la fe. Nietzsche llegó matando a dios, diciendo que lo habíamos matado, que ha muerto. Pero ese Nietzsche tiene una cara de aburrimiento, porque desde entonces estos rituales sagrados que ennoblecían al ser humano se habían vuelto grotescos y sin sentido, como al que está asistiendo, con músicas vacías y falsos sacrificios. Pero pese a todo, desde el fondo, Cristo nos sigue viendo, él no ha muerto, él es testigo respetuoso, hasta que todo vuelva a tomar sentido.

Todos en la sala quedaron más que sorprendidos por semejante interpretación de aquel cuadro, que hasta entonces solo era una sátira simpática y vacía. Brindaron por el gran cuadro, que Caldero no sabía que era un gran cuadro, hasta que su amiga lo interpretó y todo se transformó.

– ¿...y cómo se llama German?

A Caldero le sorprendió la pregunta justo cuando le daba un sorbo a su copa de vino. No tenía ni idea, acababa de darse cuenta que era un cuadro, y que tenía composición, contenido y significado. Era solo una tela de bocetos de prueba de color, o simplemente de limpiar óleos que quedaban en la paleta o en los pinceles... hasta ahora. Así que pensó que no debía romper este momento tan especial creado por su amiga, con su cruda realidad. Simplemente le devolvió la pregunta

- ¿Cómo crees que se llama? –espetó Caldero a su amiga con avidez.

Ella se retiró del cuadro, para darse la oportunidad de verlo en su conjunto, con su mano colocada bajo el brazo que sostenía la copa de vino, -Hummm, esto parece una cena invadida, como si de un momento a otro hubieran llegado a mi casa y se sentaran a mi mesa y me dijeran esto ya no es tuyo, tú has muerto, entiende tu destino, ahora esto es nuestro y comienzan la fiesta. Y Nietzsche está supremamente apenado con el anfitrión porque solo quería matarlo, pero no fundar una nueva fe sórdido y cretino. Así que creo que se llama “La Cena tomada”, como el cuento de Cortázar “La Casa tomada”, ¿se acuerdan? la verdad nadie recordó el cuento, pero el nombre del cuadro que había nacido esa noche fue maravilloso: “La Cena Tomada”. –La fuerza del mito no lo puede matar nadie, él sigue fluyendo –sentenció su amiga.

Desde entonces Caldero entendió que había una fuerza mítica que andaba fluyendo con sus símbolos, viva y sin tiempo que buscaba por donde salir y que artistas y obras son vehículos, canales, afluentes de esta fuerza, que se va diciendo, por la pintura, poemas, novelas, para ser vistos y descubiertos por nuevos ojos, que incluso sobrepasan los de sus autores. Caldero simplemente había dejado que su forma de componer fuera un método en el que esta fuerza mítica fluyera, se dijera, que era un territorio sin soberanía suya, sino que era una dimensión por fuera de su alcance.

Se encontraba en este proyecto de “la Pasión de san Pablo Escobar” desde hacía unos años y solo ahora había logrado concretar un sitio lo suficientemente grande para realizar los lienzos de gran formato con los que había soñado desde un principio.

Cuando había llegado a Medellín hacía más dos décadas, había tenido una visión, justo en la plazoleta frente al Edificio Inteligente, en el parque de los Pies descalzos. En ese Mall, en ese segundo piso, imaginaba una gran sala de exposiciones, con un piso de madera y en el muro del fondo, una Última cena gigante pintada por él, sin nada más expuesto, visitada por mucha gente el día de su inauguración. En esa visión no había más que una última cena de formato tradicional, pero esa visión fue la primera que tuvo sobre su ruta como artista, nunca pensó que llegaría a esto: “La Última Cena de san Pablo Escobar”. Ahora estaba pintando en el Chágualo, sector a los alrededores de la Universidad de Antioquia, entre la avenida Ferrocarril y la Autopista, en la que según sus habitantes fue donde Pablo tenía sus Caballerizas personales, y cerraba el barrio cuando de hacer juergas y galopadas se decía. Eso aunque le sorprendió, Caldero nunca leyó la coincidencia de este detalle, solo un tiempo después. Justo en el lugar donde él iniciaba la obra.

Esa visión lo había acompañado desde entonces. Había emprendido la ejecución de esa Última cena de su visión en dos ocasiones, que no se habían culminado. La primera fue cuando regresó a Medellín luego de un viaje a Europa. En Frankfurt, Alemania había descubierto en un magazín cultural la fotografía de una instalación de un artista que ya no recordaba, en donde tenía una Última cena y todos los apóstoles eran negros, y la presidía una Jesucristo mujer, desnuda. De inmediato la recortó y se la guardó. Este recorte lo había acompañado durante su visita por museos en las diferentes ciudades. Iba coleccionando postales, suvenires, afiches. Así que terminó con un equipaje en el que estaba afiches de La ronda nocturna, Jeremías llorando la destrucción de Jerusalén de Rembrandt, las tres gracias y las meninas del Prado, la Gioconda de Da Vinci, autorretratos y grabados de Durero y su recorte de revista. Aquel recorte que sentía se parecía mucho a su visión, lo miraba cada tanto en las estaciones y pausas del viaje, hasta que llegó a su taller e inició el trabajo sobre un gran lienzo de 4 metros x 80 cm.

Esa fue una época pesada, y la recordaba como una etapa oscura, de mucha droga, consumos, caos, rumba y mucho U2 a todo volumen en su enorme taller en la calle Palace de Prado Centro. Finalmente la abandonó al mismo tiempo que abandonó la rumba, las drogas y esta época. La cena quedó apenas boceteada, colgada en la Academia Sócrates, donde dio clase de dibujo por un tiempo. Recordaba con escalofrío aquella etapa, sobre todo por el caos, pero también por cómo lo habían obsesionado las Últimas cenas, en donde encontró imágenes diversas en esa recreación del sagrado ágape: Girbo para vender bluyines, rastas y raperos alrededor de un cristo canábico, superhéroes, personajes

históricos, down, travestis y hasta una en la que confluían los sacerdotes y líderes espirituales de todas las religiones, como un arca de la alianza.

Este trabajo lo venía haciendo hacía ya un tiempo largo. Pablo Escobar como modelo pictórico se había ido colando en su pintura poco a poco, desde una vez, cuando era muy joven, aún en Bogotá, fue a visitar a su amigo Gustavo a la Universidad Nacional, donde estudiaba artes plásticas. Allí había conocido a otro colega artista, que también se interesaba por la pintura clásica, un tal Camilo Noreña, e investigaban juiciosamente a los pintores clásicos y académicos de forma autodidacta, porque en la facultad de artes de la universidad ya no había rastros de aquello. Era una lucha titánica de estos dos, que pese a las nuevas tendencias que inundaban la universidad, ellos hacían resistencia desde y para rescatar el arte académico y clásico. Eran una especie de mini guerrilla contra el statu quo universitario del arte conceptual, haciendo grafitis en sus paredes de forma subversiva, en donde Leonardo Da Vinci, con brazo alzado, invitaba a la revolución academicista de la pintura clásica. Y aunque para ellos era un acto de resistencia y de ironía fácil, para Caldero fue una premonición de una lucha que se debía dar.

Primero pasó por la sala de escultura, donde Gustavo realizaba una réplica de un busto de Montaigne o Diderot, de tamaño natural en arcilla. Nunca le había visto una obra de tal envergadura y tal calidad, y veía cómo su amigo avanzaba en la academia, ya fuera por procesos autodidactas o lo que fuera, pero veía que era otro y las ventajas de estar en la universidad, que él no tenía, porque pese a haberse presentado varias veces no había pasado su examen de admisión. Por último, le había invitado a visitar el taller de Camilo, en el área de pintura.

Para Caldero fue un momento revelador, cuando Camilo les abrió su taller en una de las salas de la facultad de artes. Él era el único que tenía montado un caballete con lienzo, es decir, el único que pintaba. En medio del taller alto y vacío, había un gran lienzo, cuyo tema era la réplica de la fotografía en la que aparecía muerto Pablo Escobar en el tejado el día de su muerte. Era pintura clásica, académica, actual, política, potente, era uno de los actos más irreverentes que podían hacer desde esa resistencia que encarnaban estos dos jóvenes artistas en formación. Fue maravilloso lo que vio Caldero allí. Pero para su pesar Camilo no lo veía de esa forma. Era una pintura que le avergonzaba, que la estaba haciendo por encargo para un cliente x, pero que no quería que nadie se enterara que había caído tan bajo para ganarse algo de dinero. Que ni siquiera la iba a firmar. Por eso lo pintaba en uno de los talleres más alejados, donde no iba nadie y lo mantenía bajo llave. Les pidió que guardaran silencio al respecto, y que no saliera de esa sala. Realmente le avergonzaba.

Desde entonces Caldero había adoptado a Pablo Escobar para su obra. Ya que Camilo lo despreciaba con tal vehemencia, él lo tomaría para sí.

La última vez que vio a Camilo, estaba anunciado con rabia su desprecio por la universidad y el triste futuro de la pintura seria y académica en este país, vendiendo todo cuanto poseía, cuadros y demás cosas para comprarse un tiquete para cualquier país de Europa y abrirse rumbo allí. Nunca más lo volvió a ver. Años después supo por Gustavo que se había dedicado a pintar réplicas de pinturas clásicas en París, y que estaba muy bien, que no tenía obra propia, que lo suyo era la copia y era toda una autoridad en eso.

Luego Pablo Escobar siguió haciendo presencia, ahora en la pintura de Caldero. Pintó un pequeño cuadro de la misma escena que había pintado Camilo, recién llegado a Medellín, cuando estudiaba artes plásticas en la EPA, sin ninguna pretensión, simplemente para hacer una tarea de clase de pintura. Fue tal el revuelo causado en la universidad, tanto por su rechazo, como por los elogios, que entendió que esto causaba un gran escozor en la cultura antioqueña. Lo vendió en la primera exposición colectiva que hacía en la ciudad. El mismo día de la inauguración un comprador había pagado en efectivo por el lienzo y se lo había llevado esa misma noche, pues salía de viaje para Estados Unidos, y él había salido a celebrar su primera venta con su novia. Tristemente caminando de la mano de su novia esa noche por la avenida oriental fueron atracados y le robaron el dinero de su primer Pablo Escobar.

Ahora 20 años después de su llegada a Medellín, estaba no solo frente a un cuadro sobre Pablo Escobar sino sobre una serie de gran formato, que había llamado “La Pasión de san Pablo Escobar”, esto había tomado unas dimensiones insospechadas que no podía haber imaginado hace veinte años atrás cuando empezó todo esto.

Capítulo IV

Cuando el cliente llamó, Caldero estaba trabajando en las luces de su gran lienzo. Le preguntó si estaría en su taller, para ver si podría visitarlo y hablar personalmente. Caldero confirmó y acordaron para encontrarse en la tarde.

Llego a eso de las 4, con un tono descuidado, como quien quiere finiquitar los detalles del encargo lo más rápido posible. Caldero estaba en una actitud dócil, de quien no quería dejar escapar este contrato. Serían 19 cuadros, cada uno era un lomo de libro, que en conjunto era una biblioteca gigante de 4 metros por 2 metros, conformada por ejemplares de arte, poesía, filosofía, arquitectura y hasta un tratado sobre aves en el oeste norteamericano. Aunque a Caldero le causaba curiosidad la extraña comisión, no quiso hacer más preguntas sobre el destino u objetivo de este conjunto de lienzos. El cliente simplemente decía que era para una campaña, así que no quería invertir mucho dinero.

- Bueno German y, ¿en qué estás trabajando ahora? Muéstrame tus trabajos. Caldero frenó en seco la curiosidad del visitante. – Estoy dedicado al trabajo de tesis de una maestría que estoy cursando, que tiene que ver con memoria y pintura, pero todo está en proceso no hay nada terminado -y no lo invitó a ver nada.
- ¿Y entonces con qué tiempo vas a hacer mi encargo? Si estás dedicado al trabajo de tu maestría. – preguntó el cliente de forma familiar.
- No se preocupe, me dedicaré a su encargo de inmediato para tenérselo lo antes posible -sentenció Caldero con la intención de brindarle seguridad y confianza.

Luego de haber culminado los demás asuntos de costos, materiales y demás, el cliente se paseó por el taller, como quien concede un minuto de atención en su apretada agenda para ver de forma rápida y descuidada la domesticidad de otro. A Caldero le interesaba poco que se conociera del proyecto en el que estaba trabajando, evitando las visitas a su taller y hablar sobre este. Así que su actitud también fue displicente, como de quien ya ha

terminado la jornada del día y está a punto de salir. El cliente se plantó frente al lienzo más grande, el de la Última Cena. Caldero estaba al otro extremo del taller organizando sus cosas y su maleta, listo para salir.

– Un tema muy fuerte. ¿Es Pablo Escobar en una especie de homilía o de velorio? -comentó en voz alta el cliente.

Caldero quedó frío ante la claridad con que había reconocido el tema del cuadro. Pero lo que más le sorprendió fue el tono, como quien simula una pregunta, sobre algo que conoce muy bien.

-Jejeje, sí. –dijo Caldero en tono jocoso, con la intención de quitarle trascendencia y que fuera percibido como una broma de mal gusto.

El Cliente lo miró por encima del hombro y por encima de sus lentes, como de quien dice que no cree en la inocencia de la pintura.

– ¿Y hace mucho estás trabajando en esto German? Inquirió el cliente con ánimos de buscar conversación sobre el asunto

– No, apenas empecé la Maestría -le respondió sin acercarse, aun desde el otro extremo del taller, como quien habla de una tarea de colegio.

- Me alegra que los muertos sigan cuidando los trabajos de los vivos. -El cliente lo dijo en un tono solemne, provocador y de advertencia, como diciendo, “no te hagas el tonto, yo sé de qué se trata todo esto”.

Caldero ni siquiera lo volteó a mirar. Quedó paralizado ante tal comentario. Su actitud fue de descuido como quien no ha escuchado nada por estar ocupado en sus cosas.

– Qué lástima que no tenga trabajos terminados para que vea la factura final de mi pintura don Luis -sentenció Caldero abortando la conversación y facilitando despedirlo de su taller.

– Será en otra oportunidad.

El cliente se paró en seco y expuso sus condiciones.

– German, yo voy a estar viniendo a ver cómo va el trabajo. ¿Hay algún problema con eso? -lo dijo como quien exigía un derecho adquirido.

– Para nada don Luis, puede venir cuando quiera. Yo permanezco aquí todo el día. Caldero se puso su maleta al hombro, como quien invita a marcharse ya.

– German, necesito un trabajo absolutamente hiperrealista, con total delicadeza, por eso no te he recateado el precio, así que exigiré calidad. Lo dijo en forma de sentencia con su mano en el aire.

– Tranquilo don Luis, espero estar a la altura de su exigencia. Sentenció Caldero quintándole trascendencia a la solemnidad de su visitante sin lograrlo, pues su mirada y su mano quedaron altivas y clavadas en la falsa sonrisa de Caldero.

Ya en la puerta, el cliente le ofreció llevarlo en su carro, pero Caldero agradeció diciendo que iba muy cerca y era más fácil ir a pie. Se despidieron con un apretón de manos. Caldero quedó con una extraña sensación, como de que realmente a este hombre no le interesaba la comisión que acababa de encargar sino entrar a su taller.

Capítulo V

Caldero había empezado la maestría con énfasis en derechos humanos, hacía 2 años. La había tenido que suspender por falta de dinero para pagarla. Ahora la universidad lo había buscado para becarlo y que pudiera terminar sus estudios, pero sobre todo estaban interesados en su trabajo de tesis. Había presentado su propuesta pictórica de la Pasión de san Pablo Escobar como proyecto de investigación.

Creía profundamente en el poder del arte, como expresión del inconsciente colectivo de una sociedad, de una época, de una historia. El arte como escenario de condensación histórica, condensación de imaginarios colectivos, que buscaban mediante el arte representarse, manifestarse, decirse. Todo esto lo había empezado a considerar desde que había estado en Guernica, en el País Vasco. Ciudad bombardeada por aviones del tercer Reich a petición de Franco, para escarmentar a los resistentes vascos. Franco negó lo sucedido y se borró de la historia española que un pueblo llamado Guernica había sido prácticamente borrado por bombas por más de 20 horas durante la guerra civil. German Caldero había estado en el 80avo aniversario del bombardeo con los pocos sobrevivientes que aún quedaban en pie, y que eran solo niños en las fechas de la masacre. Sus padres habían logrado embarcarlos al país vasco francés, cuando había sido anunciado el bombardeo, pero los adultos no pudieron salvarse. Una vez terminada la guerra y Franco depuesto, los niños, ya adolescentes y adultos regresan a conocer Guernica, pero no había mucho para hacerse una memoria propia. Calles, casas, instituciones, parques, iglesias, registros, documentos, fotografías, habían sido arrasados en aquel bombardeo.

Pablo Picasso, artista perseguido y exiliado por el régimen franquista, había sido contactado por el nuevo gobierno para que pintara una obra para la Gran Bienal Mundial en París, donde cada país tendría un pabellón, y consideraban que Picasso, el artista más importante del mundo, tenía que inaugurar esa exposición con una obra que representara a la renacida República española ante el mundo. Pablo Picasso sorprendió con un gran lienzo, llamado “Guernica”, en nombre de las víctimas vascas arrasadas por Franco con apoyo Nazi. Allí Caldero entendió el poder del arte.

El único testimonio que tenía el mundo del genocidio vasco, era una obra de arte. Por primera vez el mundo en la Gran exposición de París, esa Europa victoriosa de la Segunda Guerra Mundial, se enteraba de lo sucedido 20 años atrás, lo denunciaba y lo colocaba como la gran vergüenza de las naciones española y alemana. Pero además con el tiempo se convertiría en la memoria de los sobrevivientes, que lo reclamaban como pueblo de Guernica, como patrimonio de su memoria. Era la primera vez que el mundo pronunciaba su nombre y su tragedia. Era un pueblo que se había reconstruido a partir de una obra de arte, que llevaba su mismo nombre. Ese cuadro les había dado su destino después de una catástrofe. Su destino era reconstruirse, ser memoria, ser testimonio y ser impronta para que

nunca más en el mundo ocurriera otra Guernica bombardeada. El cuadro era un pueblo que viajaba por el mundo dando su testimonio del hecho vergonzoso de Europa y de su historia de guerra.

Cuando Caldero tuvo que sustentar su proyecto de investigación para la tesis de la maestría, hizo énfasis en el poder del arte en la historia de las sociedades. Le había dicho Juan Gutiérrez, su gran maestro, en el tema de análisis de conflictos, Director de instituto Gernika Gogoratuz (Recordando a Guernika) del País Vasco, quien le planteó el poder del arte como gran patrimonio de las sociedades a través de su historia, de sus diferentes generaciones.

- El arte tiene alma propia y el alma es la historia que las posee -decía Juan. –Mira German, hoy el Guernica de Picasso es un prisma que irradia mil caras, mil contextos dependiendo de quién lo mire y del sol que lo ilumine. Puede ser testimonio histórico de un pueblo, denuncia internacional de un bombardeo, trofeo de una República española que renace, vanidad de un pintor que la lanza como una afrenta política ante el mundo en nombre del comunismo, o simplemente la obra de arte más importante de una generación por su lenguaje estético y contenido político. Un cuadro puede ser todo o simplemente arte.

Caldero se había decidido a ver el cuadro en Madrid, más para matar el tiempo que por una verdadera curiosidad. Lo suyo era el arte clásico y Picasso para él, antes de ir a Guernica, era solo un invento del arte moderno del siglo XX, malgastador de óleos. Estaba en Europa en un viaje relámpago, una gira por 5 países, que había aprovechado para hacer un tour por sus museos. El cuadro era una mole impresionante que no cabía en su mirada. Le impactó la monumentalidad de la obra, pero sin conocer su contenido histórico, no le pareció más que una gran capacidad picassiana para embadurnar manteca. Ahora entendía su poder: era una nación, testimonio – denuncia, afrenta y reconciliación para el mundo.

Desde entonces le había hecho rastreo a ese poder del arte, a ese espíritu de las culturas y su historia que está por encima de las generaciones, de la historia de las sociedades, incluso de las naciones y que se transforman, mutan a través del tiempo, de las miradas, las interpretaciones y del sol que las ilumine.

Eso había sido lo que le había servido de combustible para continuar con su empresa de la Pasión de San Pablo Escobar. Lo que había iniciado como una visión de una Última cena en el centro de Medellín, se había convertido luego en la identificación de una ciudad con una tragedia propia y de un héroe igual de trágico llamado Pablo Escobar. Su apuesta era la de lograr aquel poder del arte en aquellas pinturas, que fueran testimonio, imaginarios, historia e inconscientes colectivos de una ciudad, de un devenir trágico llamado Medellín.

Fue el mismo Juan Gutiérrez quien le dijo: – Ya lo estás logrando German. Estás asustando unos poderes muy oscuros con tus pinturas y comienzan a moverse para neutralizarte, para ocultarte, para sacarte del camino. Eso se lo había dicho en una visita a su taller en Medellín en Prado Centro. Juan había visto los primeros cuadros que había pintado, sin que aún se configuraran como la pasión de san Pablo Escobar. Eran simples bocetos de una tomadura de pelo en la que convertía a Pablo en un nuevo Cristo paisa a bordo de su moto de sicario, fertilizando la tierra como un gran Baco.

Caldero le contó cómo había sido ganador de un concurso de arte llamado Violencia en Colombia, promovido por una anónima Corporación para el Desarrollo, que había convocado a todos los artistas de la ciudad de Medellín y su área metropolitana, a presentar propuestas de diferentes temas: violencia y petróleo, violencia y agricultura, violencia y fútbol, etc. Caldero decidió participar en Violencia y Narcotráfico presentando tres lienzos de Pablo Escobar como Cristo: La bendición de Pablo Escobar por parte de la virgen de Sabaneta, El descendimiento de Pablo Escobar y La ascensión de Escobar a los cielos. En esa época aquella propuesta no pasaba de ser una crítica irónica y de mal gusto, tirada como provocación a este pueblo paisa. Para sorpresa suya, no había sido rechazada, sino aceptada y además premiada. El premio era dinero y una exposición itinerante por Colombia, Europa y EEUU, llamada “Violencia en Colombia”. Para sorpresa de Caldero, en una llamada telefónica le anunciaban que había sido premiada su obra, pero que no sería incluida dentro de la exposición itinerante por el tema tan fuerte y su tratamiento. Que el premio era un premio económico de adquisición y que las obras pasaban a ser propiedad de la Corporación.

Cuando le estaba contando esto a Juan Gutiérrez, este se revolcaba de satisfacción y se reía y burlaba detrás de su gran mostacho y sus gruesas cejas. – ¡Vamos Rafa que lo has logrado!. Juan Gutiérrez desde su apuesta por la reconstrucción de la Memoria de Guernica desde el Instituto Guernica Gogoratuz, se había convertido en una autoridad sobre el tema de memoria y reconciliación, de referente a nivel internacional, y había sido asesor para procesos en diferentes procesos en África, incluyendo el de Mandela en Sudáfrica, Irlanda del Norte con el Ira, algo en México y Centro América.

Caldero no entendía a qué se refería Juan Gutiérrez.

–Mira, el poder tiene diferentes estrategias para callar a sus enemigos que lo denuncian y evidencian. Una es cortarles la cabeza, es decir perseguirlos, desterrarlos, matarlos. Otra estrategia es la de adularlos, premiarlos, cooptarlos, que es la forma más efectiva de ocultarlos. Eso es lo que están haciendo contigo, te premian pero te ocultan; ahora tu obra es nuestra, entonces yo te veto. Desconfía de quién te premia –enfaticó Juan. - Te premio para poderme apropiarme de tu obra. Tu obra ya tiene poder German y empiezan a perseguirlo. Ahora hay que averiguar quiénes son ese poder y por qué quieren callarte, ocultarte. ¿A quién le interesa que tu obra no se exponga? Ese es el síndrome del bufón.

– ¿Síndrome del bufón? -preguntó Caldero.

– Sí. -explicó Juan - El único que estaba autorizado para criticar al rey en la corte, sin que le costara la cabeza era el bufón. Así que el bufón era una pieza fundamental en el equilibrio de la corte y del reino. Le contaba al rey cómo lo veían y lo criticaban los miembros de su corte y que no se atrevían a decirlo públicamente, pues los enviarían directo a la guillotina. Así mismo el bufón expresaba el sentir de la corte y hasta del pueblo plebeyo sobre su rey. Hasta que un día el rey se hartaba del sarcasmo y freía cabeza de bufón en la cena. El bufón era quien condensaba el sentir de la sociedad sobre su rey. Tienes que cuidarte, porque quizás no vayan solamente tras tus pinturas sino tras el artista. Caldero aunque estaba extasiado de todo el encanto de la interpretación del Juan, ya le parecía que eso último era algo exagerado y dramático.

Caldero nunca firmó los cuadros, porque no los consideraba una obra suya, sino solo un juego de ironía - sarcasmo, más cercano a la caricatura que a un trabajo de pintura histórica, que era lo que le interesaba llegar a pintar algún día. Quizá compartió un poco de vergüenza de ese Camilo de la Universidad Nacional. Así que no los firmó para que luego no hubiera pruebas de su autoría, es decir tiraba la piedra y escondía la mano. Pues casi seis meses después de la premiación, lo visitó la directora de la Corporación organizadora del concurso, a decirle que quien había comprado la obra, exigía la firma del autor. Así que le pedían que viajara a un sitio X en Córdoba, a casa del dueño de los cuadros a plantar su firma. Les serían enviados los tiquetes y demás gastos de viaje. Caldero se negó amablemente, argumentado que por razón de su trabajo no podría hacerlo, pero que quizá si le enviaran los cuadros, que eran de un formato relativamente pequeño, él los firmaría y se los enviaría de regreso. Así se hizo y Caldero tuvo que firmar su obra. Esta vez lo hizo con su apellido materno, para despistar.

Durante mucho tiempo el tema de Pablo Escobar quedó relegado en la pintura, pero no en su pensamiento y la historia fue madurando y haciéndose contundente. Casi 10 años después vendría a parecer de nuevo Pablo Escobar en los lienzos, coincidentalmente a propósito de otro concurso.

Capítulo VI

La Alcaldía de Medellín tenía un programa de becas y estímulos culturales, liderada por la secretaria de cultura, que convocaba a todos los artistas de la ciudad a presentar sus propuestas, en las que se otorgaban becas en dinero para producir las obras ganadoras. Caldero en ese momento había tomado una de las decisiones más radicales, como es la de abandonar su cómoda e inestable vida laboral como contratista, para dedicarse a la pintura. Había ahorrado una plata y prestado otra, para darse un año sabático de producción pictórica, preparar una exposición y lanzarse al ruedo de las galerías. Eran otros tiempos. Ya no tenía el gran taller en una de las casas señoriales de Prado centro, sino un apartado estudio dúplex, también en Prado centro, diminuto, que durante el día era taller de pintura y en la noche habitación y vivienda.

Se animó a presentarse a las becas con una propuesta llamada La Pasión de san Pablo Escobar. Esta vez era una propuesta más avezada. Era un Pablo Escobar ahora hecho santo y héroe trágico, en una fusión de Cristo - Dionisio, que cumplía el calvario cristiano. Era una propuesta de 10 cuadros que carácter religioso, cuyo protagonista era san Pablo Escobar, ahora héroe trágico, ahora mártir, ahora santo. La propuesta la tenía tan clara que el proyecto lo formuló y boceteó los cuadros en un solo día y lo envió. El día de la premiación, el auditorio en el Teatro Pablo Tobón Uribe quedó mudo cuando se dio el nombre de la propuesta ganadora en la categoría de pintura: La Pasión de san Pablo Escobar.

Caldero no lo podía creer. No podía creer que Medellín premiara su espejo trágico. Era como cuando el bufón hacía reír al rey con una caricatura ridiculizadora de su monarquía y este lo premiaba con unos doblones de oro en vez de cortarle la cabeza. – No te fíes Rafa, aunque te premien tarde o temprano también te cortaran la cabeza- Diría Juan.

La serie sería expuesta en el barrio que Escobar había construido, Medellín sin tugurios. Y ante la pregunta de -¿qué quieres lograr con todo esto German?, Caldero respondía entre risas y bromas, quiero que mis cuadros generen fe, quiero que mis cuadros y san Pablo Escobar hagan milagros. Él sabía que estaba acercándose a algo muy fuerte, que lo sobrepasaba, y que quizá se parecía a lo que de alguna forma le planteaba Juan Gutiérrez con el poder del arte.

Nada más fue empezar a ejecutar esta beca cuando comenzaron a moverse situaciones, energías, coincidencias y personas alrededor suyo que no pudo sino pensar que el mismo Pablo Escobar estaba moviendo sus influencias desde el más allá, para facilitar la producción de los 10 cuadros. Abandonó los proyectos que tenía programados para su año sabático, concentrándose de lleno en los 10 cuadros de la pasión escobariana.

Lo primero que hizo fue preparar todo para una sesión de fotos, donde haría la escenografía y escenas de cada uno de los cuadros, que luego se volverían sus modelos para pintarlos. Así que convocó a todos sus amigos, entre artistas, compañeros de trabajo y uno que otro enano con que se encontraba en la calle para que le sirvieran de modelos y posaran para la serie de Pablo Escobar. También fue a las tiendas de disfraces de la ciudad y alquiló personajes como bufón, policía, prostituta, monja, monje, obispo, cura, camuflados, obreros, etc. Realmente ahora quería hacer un gran collage, ya no con imágenes sino con personajes, cuyo significado a la hora de la composición no importaban, sería después cuando la interpretación se la otorgaría.

Era un cadáver exquisito pero con modelos en vivo. No tenía mucho dinero ni mucho tiempo, pues no creía que se volviera a reunir con facilidad un grupo de 15 personas, modelos voluntarios todos, disfrazarlos y hacer todo el montaje de escenografía, iluminación y fotografía. Fue un trabajo arduo de cerca de 4 horas, con más de 250 fotografías. Caldero funcionaba como un director de orquesta, o director de escena. Él tenía algo claro, no hay que inventarse nada, solo hay que devolverse a los clásicos y aprender de ellos. Así que tomó la última cena de Da Vinci, la crucifixión de Rembrandt, la piedad de Caravaggio, el expolio del Greco, las bacanales de Rubens, etc. y los recreó ahora para nuestro nuevo mártir trágico San Pablo Escobar. Fue una sesión de trabajo maravillosa, de mucha risa, disposición, camaradería y complicidad. La realizaron en el auditorio de Universidad Salazar y Herrera, donde Caldero era profesor de pintura. Contó con sus amigos y amigas del alma, los cuales con gusto se caracterizaron y actuaron en los diferentes roles. Y aunque algunos no se conocían entre ellos, tras los disfraces, eran otros y la empatía que se generó aquella tarde fue lo que más valoró Caldero, fue una bacanal, festiva y alegre, en donde todos se transformaron en los personajes de las grandes bacanales escobarianas de los noventas.

Cuando estaba buscando el escenario apropiado para la sesión de fotos, lo había soñado en el altar de una iglesia, pero que sentía que era algo tan apócrifo, que ningún sacerdote aceptaría facilitar su templo para eso. Sin embargo en una de esas tardes de preparación se aventuró a acercarse a la iglesia de Jesús Nazareno, iglesia rodeada de las funerarias de Medellín por la avenida Juan del Corral, junto a la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia y el Hospital San Vicente de Paul. Para Caldero esa extraña confluencia, en una sola avenida de hospital, universidad, iglesia y funerarias, no dejaba de tener una caótica ironía: Ciencia, fe, salud y muerte.

Se acercó al despacho parroquial y cuando expuso su necesidad de un escenario para tomar fotos, la secretaria llamó al párroco, quien lo hizo seguir de inmediato al interior de la casa cural, que tenía un hermoso patio con fuente y un gran jardín celestial. El padre se le antojó grotesco en su aspecto y en sus gestos, y pensó que lo último que generaría este pintoresco personaje sería confianza para guiar las búsquedas espirituales de algún pecador.

– Cuéntame, que es lo que necesitas. Caldero le contó al detalle de que trataba todo: la beca, la propuesta, La Pasión de Pablo Escobar y una sesión de fotos con personajes disfrazados posando en el altar de su iglesia.

Pese a todos los pronósticos de rechazo a la propuesta, Caldero se vio sorprendido no solo con una personalidad que correspondía con su apariencia y gestos, sino con una aceptación tranquila de su ocurrencia.

- Mira, yo si te voy a ser sincero-. Ahondo el párroco.- Aquí vino canal Caracol que necesitaba grabar la novela sobre Pablo, que me iba a pagar \$250.000 pesos por hora. Yo les di el permiso. Estuvieron grabando cerca de una semana. Después se perdieron y nunca vi dinero ni nada. ¡Descarados!

Caldero quedo sorprendido ante lo que le exponía este sacerdote. Para él no era impertinente o hereje lo que él le estaba pidiendo, no se estaba mancillando su templo, ni la figura cristiana. No. Lo que le preocupaba era que no se perdiera dinero. Así que complementó.

- Mira German. German es tu nombre ¿cierto? - Caldero asintió. Yo cobro 80.000 pesos por misa para cada muerto. Como sabes aquí estamos rodeados de un gran número de funerarias con sus correspondientes salas de velación, así que la demanda es muchísima, diariamente estamos dando entre 6 a 8 misas, así que haz las cuentas, cuanto me cuesta a mi suspender los servicios durante 3 o 4 horas, es mucho dinero el que deja de entrar, teniendo en cuenta que una misa para difunto dura media hora. Así que te voy a dejar el alquiler del templo en 450 mil pesos, y te cierro todas las puertas y ahí pueden trabajar ustedes en total tranquilidad y privacidad. Y te lo dejo barato porque me gusta el trabajo que estás haciendo. – Caldero quedo fulminado por la última frase pronunciada por el sacerdote.

- Mira, - Continuo el prelado- Yo conocí a Pablo y trabaje con él, y fui uno de los que recibió ayudas de su parte para los pobres. Dígame todos esos mercados que yo pude entregar en la comuna 1. – El sacerdote exageraba sus gestos y contorsionaba sus ojos al contar aquello. - Pero eso no lo ve la gente, no ve las cosas buenas que hizo Pablo. Yo pude entregar ayudas de vivienda que él venía y me dejaba acá, materiales de construcción... muchas cosas, o plata. Y me ayudó durante muchos años, pero cuando comenzaron a molestarlo él no pudo seguir ayudando. Lo mismo pasa con nosotros los sacerdotes, que vea que les gusta comercen los pelaos, pero no ven todas las otras cosas buenas que hacemos, solo se fijan en las cosas malas.

Caldero quedó de una pieza ante la forma de reflexionar del sacerdote. Todo aquello le causó náuseas y le fue imposible seguir mirándolo a la cara. Caldero quería salir de allí de

inmediato. Le dijo que él no tenía dinero para pagarle, que la verdad esperaba le saliera sin ningún costo, pero que entendía que esto era un asunto de negocios y no de fe

- Y negocios son negocios – Finalizó Caldero. Le dio la mano al sacerdote y se despidió.

Esta fue la primera aparición de Pablo en este proceso de creación de la Pasión y vendrían muchas más. Así que al final termino haciéndolo en el auditorio de la universidad Salazar y Herrera, una universidad también de curas. Se lo facilitaron a mitad de la semana y llegaron allí cerca de 20 personas a la famosa sesión de fotos para la pasión de San Pablo Escobar. Algunos participaron de toda la sesión, otros solo en algunas fotos.

Capítulo VII

En este proceso de producción de los primeros diseños y fotografías para cumplir con la beca con que lo habían premiado, ocurrieron otras cosas que Caldero empezó a leerlas como una facilitación expresa de Pablo.

La primera reacción de varios artistas al enterarse de que Caldero había sido premiado con semejante obra, era de indignación y no ocultaban su molestia.

– ¿Pero cómo es posible que sea la misma alcaldía la que patrocine la producción de una obra que le hace apología al narcotráfico? Después de que se ha hecho tanto trabajo para limpiar la imagen de la ciudad, esto es inaudito. Le habían dicho en la inauguración de la exposición de un amigo, al que había ido Caldero a acompañarlo y se había tocado el tema de su premio. Y aunque recibía una felicitación, de inmediato había una reacción de sorpresa y rechazo ante la actitud de la administración municipal. Caldero guardaba silencio y pensaba en el poder del arte de Juan Gutiérrez. Era maravilloso como una obra de arte aun sin estar realizada, solo con su anuncio generara tantas cosas. Caldero llegó a pensar que los artistas de esta ciudad enviarían una carta pública de rechazo al alcalde ante tal premiación. Desafortunadamente no pasó.

Lo mismo pasaba con los conocidos de las ciencias sociales, que a la hora de compartir su proyecto de inmediato se bloqueaban.

- ¡Pero esto es un acto irresponsable German!, ¿Dónde está tu responsabilidad política y profesional? Tú no eres simplemente artista, también eres sociólogo y ahí tienes una responsabilidad política y ética. Tú no puedes andar soltando cuadros por esta ciudad sin tener claro la intención y el impacto que esto va causar en la gente, simplemente porque se te ocurre, porque es una locura, un capricho de artista. Le estás haciendo un homenaje y apología a la delincuencia, al máximo terrorista, que tanto daño le hizo a esta ciudad y a este país. Ahora lo vas a convertir en un santo, en un mártir, en un héroe. Caldero simplemente decía:

- Yo no lo he convertido en eso. No será mi pintura quien lo convierta en eso. Pablo es eso para esta sociedad antioqueña: en las casas tienen altares, en las calles hay grafitis y en las tiendas hay camisetas, en los buses y carros hay calcomanías que replican su iconografía, en las redes sociales hay frases célebres del capo, que son usadas jocosamente como

lenguaje diario y cotidiano, hay una espiritualidad traqueta con altares, estampitas, persignaciones y templos que siguen vivas en las prácticas cotidianas de la gente. Hay una tumba y una hacienda visitada por multitudes y en familia y hay un tour de ciudad, que hace de la ruta de Pablo Escobar en Medellín un atractivo turístico que esta sociedad antioqueña le vende a los extranjeros. Así que no le vengán a otorgar semejante poder a mi pintura. Este solo refleja una sociedad, una historia y unos inconscientes colectivos, conciencia y memoria colectiva.

La indignación de los artistas en público, se transformaba en privado. Muchos se le acercaban y le hablaban al oído, para contarle que

- Es cierto lo que vos estás diciendo. Me gusta mucho tu obra porque genera rasquiña, decímelo a mí que trabaje con Pablo. – le dijo Rangel entre risas y sin ninguna vergüenza. - Teníamos que producirle cuadros por docenas semanalmente, para lavar plata. Entonces éramos una fábrica de cuadros, una maquila. El uno pintaba fondos, el otros pintaba cuerpos, el otro pintaba rostros y se firmaban. Al final como se perdía tanto tiempo pintando ojos, decidimos ponerles gafas negras de sol a todos los personajes para que rindiera. Esa fue una época dorada, todos, todos recibíamos plata por todo lado, y ganaba más el que pintara más rápido. Esta gente necesitaba era lavar y lavar. Entonces pelagatos que vendían sus obras en la calle, ahora las vendían en dólares. Los mandaban para fincas para que se concentraran solamente a producir pinturas. Algunos aprovechamos y cuando tuvimos plata guardamos e invertimos en un apartamento o en una casita, pero otros creían que eso nunca se iba a acabar y se bebieron y guelieron todo. Y ahora vuelven a vender a los precios que les dejaron los traquetos y ya nadie les compra, pero no se pueden retractar de esos precios, y aguantan hambre como un putas y dicen que venden en dólares en Miami, pero eso es pura mierda, los patrones “patrones” ya se acabaron, ya no lavan con pintura, ahora lavan con centros comerciales y edificios de apartamentos.

Por ultimo uno de sus amigos artistas, paradójicamente el más indignado porque la Alcaldía de Medellín hubiera premiado “La Pasión de San Pablo Escobar”, Julio, se le acercó y le susurro al odio, como un traqueto que le está compartiendo un secreto de un cargamento o de un secuestro

– Yo le tengo un material inédito que le puede servir para lo que usted está haciendo. – Caldero borró la sonrisa que había tenido durante toda la noche para defenderse de los ataques. Dio la vuelta mirándolo a los ojos.

– Hubo un periodista gringo que vino a hacer un libro sobre Pablo, yo le serví para contactar a varia gente de la de Pablo, así que ese libro tiene entrevistas y fotos que nunca se publicaron acá. Está en inglés. ¿Usted sabe inglés?

– No, ¿y vos? Pregunto Caldero

– Tampoco. Dijo Julio

- Bueno cuando quiera pasa al taller pa´ que lo pille, a ver en qué le sirve pal trabajo. Mi copia está autografiada, por todos ellos, por Popeye, Pinina... todos. Así que no le vaya a decir a nadie, esa es la única copia que hay en este país.

Lo dijo con tal misterio, que Caldero estuvo a punto de reírse por creerlo una broma. Pero no, era en serio. Entonces entendió que eso era Pablo para ellos, su mayor orgullo, el pedazo de vida oscura que compartieron con él, misterio, lealtad, una marca, una descendencia y unas vidas selladas, que lo adoraban, lo idolatraban, lo añoraban. El rechazo público a su pintura y a su premio era simplemente lo políticamente correcto, lo oficial, así por su sangre creciera un rumor subterráneo.

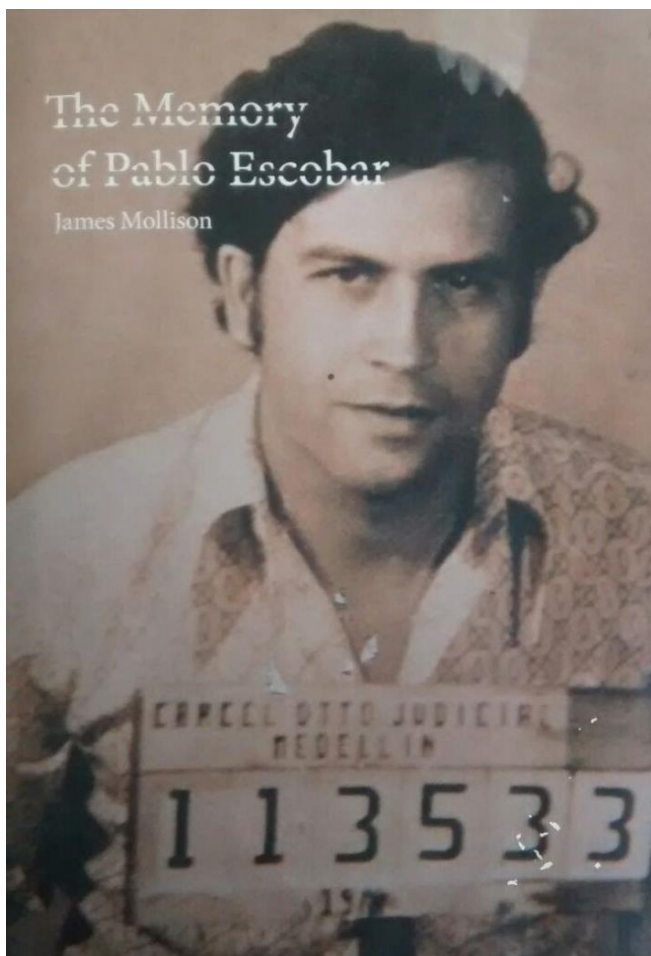


Ilustración 3: Portada libro “The Memory of Pablo Escobar” James Mollison

Caldero le agradeció su ofrecimiento y le dijo que si podía ir al día siguiente a ver el libro. Julio le dijo que claro, que no había ningún problema. Pero le recordó que no se lo dijera a nadie.

– Porque es que mucha gente que estuvo ahí, que dio entrevistas y facilitó fotos, lo hizo con la condición de que no iba a salir en Colombia, porque es que ahí hay cosas que si se enteran que se publicaron los matan y se arma la hijueputa. Julio le seguía hablando al oído. - Así que se lo presto pa’ que lo vea, no pa’ que lo saque. Caldero, agradeció y le aseguró que estaría en la mañana temprano, a primera hora.

Caldero realmente no tenía muchas expectativas sobre el libro y creía que era una exageración de alguien cuyo principal orgullo ni siquiera era su vida artística, sino haber compartido con Pablo, en sus rumbas y en sus yates. Seguramente era un libro sin importancia. Pero Caldero se iba a dar a la tarea de seguirle el juego, porque Julio era uno de los que más resistencia había generado en el evento sobre su premio. Así que Caldero suponía que si le prestaba la suficiente atención a su pasado “mafioso”, podría neutralizar su malaleche frente a su beca. Caldero sentía que detrás de esa indignación lo que realmente había era una indignación de que un pintor bogotano, que no había conocido a Pablo, que no había estado en la época de oro, que no pertenecía a esta generación de pintores y artistas de los traquetos, viniera a tratar a Pablo y a esa época de semejante forma. Algo así que lo que les indignaba era su irreverencia frente a Pablo, su época y su gente.

– Porque es que usted para poder pintar sobre Pablo, tiene que hablarse con nosotros, con la gente que estuvo con él, que compartió con él, que trabajo para él. Le dijo Julio antes de acordar la hora para que fuera a conocer el libro. Caldero le agradeció toda la ayuda y asesoría que le pudiera dar para su trabajo. – Tranquilo mijo que para eso estamos. Le dijo colocándole la mano en el hombro. Su actitud había cambiado, ya no era de indignación sino de asesor secreto. – Pero no le cuente a nadie.

A Caldero le parecía muy cómico, ¿qué era lo que pedía Julio que no le contara a nadie?, cuando era público su historia con Pablo y su gente. En las rumbas y eventos, todos ellos, los pintores de Pablo, no hablaban de arte, sino que inmediato era una retahíla de añoranzas de las rumbas, las putas, las drogas y las vueltas que hacían con y para el cartel. En sus talleres aun escondían gente, que luego en allanamientos los cogían y los extraditaban de una. Cuando Caldero hablaba con Julio, no hablaba con un artista, hablaba con un pillo, que se había vuelto escultor para poder entrar al negocio del lavado. Así que no sabía que querían esconder cuando ellos mismos se encargaban de que fuera público y vigente de forma permanente.

Capítulo VIII

Caldero no fue al día siguiente, y no sería hasta que Julio le ofreció de nuevo el libro, casi un mes después que volvió a ocuparse del asunto. Al final fue Julio quien se lo llevo a su taller, como quien tiene la urgencia de mostrar una cicatriz o una medalla, que prueba su paso por la guerra en los bajos mundos.

– Usted no puede empezar a pintar esa serie sin mirar este libro. Sentenció Julio.

Julio traía el libro en una bolsa plástica, que aún tenía polvo de su taller de escultura. Se lo entregó a Caldero para que se ocupara de abrir el paquete. Después de la bolsa plástica estaba una bolsa de tela con el logo de Lacoste en las que venían las colonias originales que tanto le gustaban a los traquetos y pillos. Aflojo el nudo y saco el libro. Era un mamotreto de pasta dura en inglés, edición de lujo, hojas gruesas, fotografías a color y en la mejor resolución. Caldero intento empezar a verlo despacio, pero Julio de inmediato lo remitió a

la página de las firmas, de los que habían participado en el libro, señalando con su dedo las rúbricas como prueba de autenticidad.

– Por eso es que no te lo puedo prestar. Esta copia me la trajo el Gringo que lo escribió, porque yo le ayude mucho a contactar toda esta gente, y a cada uno de dejo una copia. A varios no pudo entregársela o por que los habían matado o por que los habían extraditado. Pero ahí hay cosas que aquí no se conocieron y fotos que aquí no salieron.

– ¡Claro! Dijo Caldero dramatizando su expresión para no desencajar con la exageración de Julio frente a un simple libro, que guardaba como un tesoro sagrado, en una bolsa de tela Lacoste, en una caleta en su taller, como si de aquello dependiera su vida y sus relatos de los que siempre se mofaba, mientras esculpía.

El libro, no resulto poca cosa. Si era una compilación juiciosa de registros de prensa, fotografías oficiales inéditas en Colombia, documentos personales, cartas, fotos familiares tanto de la familia mafiosa como de la familia de sangre de Pablo. Las fotos en la hacienda Nápoles eran maravillosas, con todos los lavaperros de Pablo en permanente safari con los animales exóticos, elefantes, avestruces, jirafas, hipopótamos. Las fotografías de la catedral, antes durante y después de Pablo, eran de las secciones más completas, y les había dedicado varios capítulos.

Lo que más le impacto fueron las fotografías del cadáver de Pablo. En el tejado, el descendimiento de la casa, en el anfiteatro. Eran fotos que no se conocían en medios nacionales. Supuso Caldero que se trataban de fotos tomadas por los organismos norteamericanos que estaban involucrados en la operación y que nunca llegaron a los medios colombianos.

Fue clarividente para Caldero la fotografía del anfiteatro. Estaba el cuerpo de Pablo desnudo, apenas con un calzoncillo blanco, como el cuerpo de cristo antes de ser envuelto en el santo sudario, con su madre y su esposa al lado, llorando su destino. Era una foto tomada de perfil, que daba cuenta del cuerpo en toda su extensión. En ese momento Caldero estaba ocupado en la composición de la Última cena de Pablo Escobar, basada en la Última cena de Leonardo Da Vinci. Así que no pasaba de hacer una recreación de la misma escena, las mismas poses, pero ahora presidida por Pablo y acompañado por sus apóstoles, nada del otro mundo. Pero cuando vio este cadáver puesto sobre una mesa de anfiteatro, de inmediato se le vino la imagen de la mesa de la última cena.

La última cena fue con el cadáver de Pablo expuesto para ser devorado, por un país, por una sociedad, por unos fieles, por el mundo entero. La foto era contundente. Pablo en su mismo lecho de muerte ya había comenzado a ser cercenado, devorado, mutilado. Los mismos funcionarios de la policía, del CTI, de la DEA y demás, habían empezado a quitarle al cadáver mechones de pelo, pedazos de bigote y de barba, para guardarlos como recuerdo, prueba, amuleto o reliquia. Las fotos daban cuenta de un Pablo afeitado en su mostacho, trasquilado en su pelo largo, diferente a las primeras fotos del tejado, y sus familiares parecían al lado del cuerpo más que llorándolo, era cuidando el cadáver para que no fuera mutilado más, para que no se lo devoraran, para que le dejaran algo a la familia. Pero también entendió que esa había sido una decisión de Pablo, de auto sacrificio y de auto ofrendación a su pueblo para que le devoraran. Era la forma en que Pablo probaba que era

del pueblo y para el pueblo. Y Medellín gritaba “Pablo es nuestro”, y lo reclamaban para devorarlo. En las fotos posteriores del entierro, una multitud se robaba el ataúd. Era su forma de devorarlo.

Caldero de inmediato puso manos a la obra de la nueva composición de la última cena de Pablo. Este sería con un Pablo vivo y con un Pablo Muerto. El Pablo vivo con sus brazos extendidos, de pie, en medio de sus apóstoles frente a su cadáver, frente a Pablo muerto, en una homilía que invitaba como en todos sus discursos:

- “Yo soy del pueblo: venid y comed todos de mí, porque este es mi cuerpo que será derramado por todos vosotros”.

Ese Pablo muerto sobre la mesa de una última cena, era la cena, era el ágape devorador, de esa madre Antioquia que devora a su hijo en su locura. Era el Grenouille, que se unge de su máximo perfume para lograr la máxima belleza y placer en un pueblo, para que lo devore en un acto de placer supremo colectivo. Ser uno en la belleza de la muerte y del devorar y del autosacrificio: “soy un pueblo que se devora a su máximo hijo”.

Pero el cuerpo de este Pablo muerto también era el cáliz, el santo Grial de esa última cena. El que recoge la sangre sagrada, que merece ser derramada para que sea el último sacrificio. El padre que sacrifica su mejor hijo, como prueba de amor supremo con su pueblo, para perdonar y purificar todos sus pecados.

Al final Julio si le prestó el libro, con la condición de que no se lo mostrara a nadie. Caldero así lo hizo y solo lo compartió con personas cercanas que también se sorprendieron de las imágenes. Aunque todas las imágenes que tenía en la cabeza tenían una fuente compositiva en la pintura clásica, era la última cena la que más claridad había logrado tener.



Ilustración 4: Proceso de producción de la obra: sesión fotográfica

De inmediato Caldero puso manos a la obra, tenía muy poco tiempo para entregar la obra a la beca otorgada, así que era una obra contra reloj. Citó a amigos y conocidos para la sesión de fotos en el auditorio de la Universidad Salazar y Herrera. Allí tenía listos disfraces, maquillaje y alimento. Y su amigo Jorge Luis Munera fue el encargado de las luces y las fotografías. El trabajo se logró hacer en una sola sesión. Y le pidió a Jorge que hiciera unos últimos retoques de las fotografías seleccionadas para ser pintadas, enfatizando color y luces y añadiendo alguno que otro detalle con photoshop. Al final se obtuvieron diez grupos de fotografías, uno por cada cuadro. Comenzó a pintar de inmediato.



Ilustración 5: Sesión fotográfica: La última cena de san Pablo Escobar.

El primer cuadro que tuvo listo fue el “Descendimiento de San Pablo Escobar”. Había comprado dos trozos de lino belga importado, y uno de ellos lo destino a este cuadro. Su composición estaba basada en la piedad de Caravaggio. Había logrado que un amigo de la contextura de Pablo le sirviera de modelo junto con dos amigos más y él. Cuando lo tenía a medio camino, era un juego más parecido al que había logrado en la “Cena tomada”, una sumatoria de personajes al azar, mas movido por la sensación que por su significado. Era un nuevo cadáver exquisito: ahora el de Pablo. Era Pablo en el piso, cabeza abajo, con sus piernas aun en el aire en las manos de sus cargadores dolientes. Tenía la ropa de las fotos del tejado, pantalón y camisa azul. A la escena asistían dos chicas prepagos, que sonreían coquetamente a espaldas del rito del descendimiento. Un cerdo, entre los dolientes, un pato en primer plano, y estaban como invitados a una serenata los Rollins Stons: Mick Jagger y compañía, que sonreían por el buen toque que les estaba saliendo.

Caldero se había incluido en mitad de la composición, encargado de las piernas de Pablo, y que miraba al espectador solemnemente, desde aquel jolgorio fúnebre, como recriminándolo por no haber llegado más temprano a la cita, para que ayude con el pesado cuerpo de Pablo. Lo único que aún no era claro en el cuadro era el fondo y estuvo así sin resolver un buen tiempo. No quería un fondo negro como en Caravaggio. Así que puso a madurar el cuadro en uno de los muros de su apretujado taller. Mientras tanto se ocupó de adelantar los demás cuadros. Sería mucho tiempo después, cuando entendió que él no le daba respuesta a sus cuadros, sino que eran sus cuadros quienes le daban respuesta.

Fue ojeando un libro de Goya de su biblioteca, cuando una pintura le llevó a pensar de nuevo en el cuadro del descendimiento en reposo. Ya había empezado a utilizar el recurso de un tapiz de fondo en algunos trabajos y había dado una buena solución a la hora de componer sus cuadros, que no tenía ninguna intensión simbólica.

El cuadro elegido fue “El aquelarre” de Goya. Un pequeño lienzo de 44 x 31 centímetros, que había pintado por 1798. Era una escena en la que unos personajes retozaban alrededor de un macho cabrío central, y algunas mujeres jóvenes y viejas llevaban y ofrecían sus críos para ofrendar al dios daemond. Esa composición piramidal servía perfectamente para coronar la escena del descendimiento de Pablo. Lo colocó como telón de fondo a la composición inacabada. Fue maravilloso como ese telón de fondo no se quedó como telón de fondo, sino que se convirtió en una ventana fundacional – origen, de donde venía todo este aquelarre de violencia y tristeza. Era como un rito fundacional, en el origen de los tiempos de Antioquia, que había adorado un dios, que pedía les fuera ofrendados sus hijos y las madres jóvenes y viejas ofrendaban los infantes. Entonces Caldero entendió el significado de su cuadro. Este era el sacrificio de Antioquia, de sus hijos, incluyendo este, el sacrificio de Pablo que Antioquia y Medellín ofrendaban al dios del mal. Antioquia seguía sacrificando sus hijos para ofrendar al dios que goza con la fiesta de la muerte, y necesita la muerte y el sacrificio para mantener el éxtasis místico. Éxtasis místico de la fiesta de la muerte en Antioquia. Y aunque la serie se llamaba “La pasión de San Pablo Escobar”, realmente debería llamarse “Éxtasis místico de la fiesta de la muerte en Antioquia: epopeya del pueblo Antioqueño”.

Capítulo IX

La serie siguió fluyendo en bocetos que de inmediato eran llevados a los lienzos. Estos eran de formato pequeño como lo exigía la beca, que no excedieran el metro por metro. Eso contradecía las visiones y el sueño inicial de cuadros de gran formato que tenía Caldero en su cabeza, pero que tenía que acomodarse a estas condiciones. Después serían ampliados.

La mayoría de los bocetos quedaron listos en los lienzos incluyendo el de la última cena, que era un cuadro largo de dos metros por uno, que rompía las exigencias de los estímulos de la alcaldía. Estos formatos pequeños, había decidido afrontarlos con la técnica de la Escuela Clásica de Florencia, que había aprendido en curso intensivo con Wilson Guevara: pintor colombiano, que se había radicado en Italia y graduado en la Academia de pintura de Florencia y venía con regularidad a impartir cursos a pintores colombianos. Era una técnica exigente y depurada, de paleta cerrada y construida previamente. Lenta pero segura.



Ilustración 6: Boceto La maldición de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm

El segundo cuadro listo fue el de “La resurrección de san Pablo Escobar”. Este trabajo ya tenía estudios previos, bocetos basados en el montaje teatral del Marqués de Sade llamado “Marat”, en donde recreaba como la Francia revolucionaria, su monarquía destronada, sus ideólogos revolucionarios como Robespierre, y el mismo pueblo, cometían el gran sacrificio pro revolución; en nombre de la libertad, la fraternidad y la igualdad y era el de asesinar a Marat, en su tina de baño.

Marat en su delirio de custodio de la revolución, se había vuelto un energúmeno, paranoico, sanguinario, que pedía más y más ajusticiamientos públicos, acelerar la cacería de brujas en nombre de la revolución, para garantizar sus postulados de la ilustración, escritos ahora con la sangre de los traidores. Y si esos postulados se traicionaban ya no había la posibilidad en la historia de una segunda revolución. Ya nadie se atrevía a emitir crítica alguna, pues de inmediato pasaría a la guillotina, por simple sospecha, peor que en la monarquía que acababan de derrocar. Solo una mujer, heroína pro revolución, tuvo la clarividencia y fue a por Marat, antes de que su obsesión acabara con la revolución. Lo mató en su bañera justo cuando escribía su lista negra de los traidores contrarrevolucionarios que había que pasarlos a la guillotina la siguiente semana.

Junto a estas contradicciones en el seno de la misma revolución, se encontraban los pintores, grandes ilustradores de la ilustración, que debían y quería jugar un papel pedagógico para que esta se entendiera en el pueblo y en el nuevo pensamiento revolucionario. David, el gran pintor de la revolución y quien retrataría más tarde a Marat muerto en su tina, apuñalado, con su pluma en la mano, fue el mismo que estaba pintando un gran lienzo del pueblo francés aunado en un acto simbólico fundando la nueva República Francesa que nunca terminó: “El Juramento del juego de pelota” donde se representaba a la burguesía, al clero y al pueblo plebeyo haciendo juramento contra la monarquía. David, así mismo fue víctima de la purga revolucionaria, precisamente por haber pintado a Marat, el primer traidor. David, no había cometido pecado menor. Había convertido en héroe y mártir de la revolución, al mayor sanguinario, genocida, revolucionario ilustrado de toda la historia de Francia. Marat ya no era el energúmeno paranoico que masacraba en las guillotinas parisinas, a cuanto ciudadano se le cruzaba por la mente, sino que era el primer mártir de la revolución, cuya muerte llamaba a engrasar la maquinaria de la purga pro revolucionaria. Después caería Robespierre y finalmente encarcelado David. Más tarde David volvería a la libertad, recuperaría su reconocimiento público y ganaría su gloria histórica, ya no por revolucionario, sino por retratista oficial del Gran Emperador Napoleón Bonaparte.

En los primeros bocetos Caldero representaba a Pablo como Marat, en una gran escena teatral Sadesiana, en donde todo el pueblo francés asistía al asesinato íntimo de Marat en su bañera. Aquí, todo el pueblo de Antioquia y Medellín asistía al asesinato de Pablo, como un acto depurador y fundacional de esta Medellín y de esta Antioquia después de ser purificada de Pablo Escobar. En ella aparecía una mujer histérica y energúmena con una daga en alto, lista a ser clavada sobre el cuerpo ya muerto de Pablo. Y en primer plano había un ángel mestizo, con un hilo – péndulo, en cuya punta tenía amarrado diamantes que ofrecía en forma hipnótica a un cerdo. Esta fue una claridad para Caldero, ¿por qué en el boceto Pablo aparecía como un cuerpo que continuaba siendo sacrificado después de muerto? y ¿por qué aparecía la figura de diamantes y cerdos ofrecida por un símbolo de la

fe cristiana?: Porque Antioquia década tras década, generación tras generación creaba chivos expiatorios para ser sacrificados como acto de purificación de sus males, como una forma de exculparse de la barbarie y de la violencia que se da en su seno. Le echaba la culpa a uno de sus hijos, lo convertía en el chivo expiatorio de los males de esa década o de esa generación, e invitaba en un acto rito purificador a cazarlo, para poder matar toda la maldad y pecados antioqueños. Y no solo sacrificaba a Pablo, también lo hacía con Carlos Castaño, Vicente Castaño, etc., o enarbolaba a un Álvaro Uribe, que encarnaba al gran padre purificador, al gran sacrificador, al guía de la purga, que algún día sería sacrificado en un nuevo acto purificador.

Así que Pablo en esta escena era el eterno cordero sacrificado – purificador, en donde el rito consistía en invocar su resurrección con todas las fuerzas paisas para poderlo inmolar y sacrificar de nuevo para su eterna redención como pueblo. Un Prometeo que moría cada noche, con sus entrañas devoradas, para renacer al día siguiente. Así que la fe, la real fe, eran arrojadas como diamantes a cerdos, es decir a la cultura paisa que reza y mata en un acto purificador.

El cuadro al final quedó en una composición entre Sade y Rembrandt, con su Lección de Anatomía del Doctor Tulp. Era un cuerpo de Pablo yacente, rodeado de la sociedad antioqueña: iglesia, militares, paramilitares, arlequines, enmascarados, un Batman medio desnudo encarnado por el propio Caldero y en primer plano un enano y una prostituta mirando al espectador, invitándolo a sumarse al conjuro que resucitaría al patrón. Como diciéndole: – Este es el gran rito antioqueño, matar y resucitar nuestro sagrado chivo expiatorio para volverlo a matar en nuestro acto purificador. Ven súmate a esto. Este cuadro una vez terminado, quedó en el fondo del taller.



Ilustración 7: Sesión fotográfica: La resurrección de san Pablo Escobar

Sería poco tiempo después que retomaría su destino. Su amigo Toño, viejo guerrero de muchas batallas, le proporcionaría su próximo encuentro con Pablo. Cuando se sentaba con Toño, se tenía la sensación de que mentía con la historia de su vida. No se podía creer que hubiera pasado tanta vida al límite en ese cuerpo. Había sido alcohólico, drogadicto de bazuco y marihuana con Gonzalo Arango, León de Greiff y Fernando González por Junín. Decía haber sido cocinero de Gacha en la zona esmeraldera de Boyacá desde que este lo había descubierto en el fondo de una mina. Había sido intermediario del EPL en negociaciones en la Habana, lavaperros de Pablo Escobar. Había negociado mercancía con Leder en los llanos orientales, después de que Pablo lo había tumbado en un cargamento. En su casa guardaba las pertenencias de Caravaggio, líder del EPL y en la última década, Toño había sido compañero personal de Pacho Galán de ELN en la casa de la Paz en la Cárcel de Pedregal, además de pintor, fumador empedernido y conversador incansable.

Cuando Toño conoció la propuesta de “la pasión de san Pablo Escobar”, sentenció, - Te voy a ayudar con eso, te voy a presentar a alguien que si sabe de Pablo. Caldero no le creía nada, era demasiada historia para un solo cuerpo, y demasiado riesgo en cada una de ellas para haber salido ileso: drogas, bohemia, insurgencia, minería, narcotráfico y arte. Toño sabía del escepticismo de Caldero, pero Caldero lo seguía escuchando en el Club Unión, al sabor de un buen café, por que disfrutaba de su conversación. Un día le dijo

- Mañana te voy a presentar al que te había prometido. Recógeme a eso de las 2:30. Él nos está esperando ya le hable de vos y de tu trabajo. Llévate el cuadro pequeño, el que ya terminaste.

Caldero obedeció con una flexibilidad sorda y dócil. Sabía que todo lo que estaba pasando en este proceso pictórico sobre Pablo Escobar estaba por fuera de su control, y solo tenía que disponerse. Echó en su carro, un Mazda Coupe Blanco, modelo 95, el cuadro de “la Resurrección de san Pablo Escobar”. Recogió a Toño y subieron por las Palmas, le dio unas cuantas indicaciones y llegaron a una finca cerca de la carretera. Timbró y el citófono habló. – ¿A la orden?

- Buenas tardes Gilberto. Soy el Flaco. Roberto nos está esperando. La voz del citófono le respondió familiar y con respeto.
- Claro que sí, ya te abro. Y la puerta de la entrada se abrió de forma automática, un poco oxidada y lenta. Mientras se abría, Toño le dijo a Caldero
- Bueno Malparido, a vos que no me crees un culo, te voy a presentar a Roberto, El osito, el hermano de Pablo. Él nos está esperando y ya sabe que voy con vos. Le hable de lo que estabas haciendo y se interesó mucho. Le dije que vos querías hablar con él sobre tu trabajo. Caldero quedó de una pieza y a duras penas tuvo tiempo para desbloquearse y desbloquear el carro para seguir.

Caldero aceleró por una cuesta empedrada, que ladeaba una casa sencilla de un piso, y sobre el jardín desde una mesa con sombrilla estaba la presencia ciega y vigilante del Osito, Roberto Escobar, que siguió el carro con la cabeza, como si lo oliera. Caldero lo vio desde lejos y quedó frío.

– Mira ahí esta Robertico, nos está esperando. Pobrecito, está muy mal con eso del azúcar. ¿Ahora si me crees malparido? – Dijo Toño en tono burlesco.

- Robertico, como estás de repuesto. Le dijo Toño mientras le estrechaba la mano. Se levantó de la mesa y amagó un abrazo mal dado, Caldero concluyó que por su ceguera.
- Oíste Flaco ¿por qué no habías vuelto, porque tan perdido? Le dijo Roberto Escobar, en tono familiar y de reclamo.
- Ganas de no molestar home Robertico. Mira te presento a German Caldero, amigo pintor del que te hable.
- ¿Qué tal cómo estás? Le extendió su mano de ciego que la arrojaba al vacío para que el otro la apretara.
- Muy bien don Roberto, muchas gracias por recibirnos.

La conversación se concentró sobre asuntos de sus historias personales en la época cuando Pablo estaba vivo. Se preguntaron por sus familiares y de vez en cuando El Osito hacía una pausa para lubricarse sus ojos ciegos claros, con un gotero.

– Yo a don Roberto le debo muchos favores, entre otros que me ayudó a rescatar el patrimonio de la familia que perdí en un cargamento que se cayó. Le contaba Toño para involucrarlo en la conversación.

– ¿Que se cayó o que Pablo te tumbo? – Increpó El Osito en tono de aclaración. – Yo te dije que no hicieras negocios con Pablo, que ese malparido te tumbaba. Ese malparido nos tumbaba hasta mi mama y a mí. Yo te dije: no te pongas a meter platas en cargamentos de Pablo, que ese te tumba. Intervino Toño para aclarar la afirmación.

- Imagínate que yo le pedí permiso a Pablo para que me dejara meter unos 30 kilitos en un cargamento de 2000, que venía de Córdoba para Medellín. Yo tenía que subir a traerlo y le dije que si podía meter alguna cosita ahí, y él me dijo que claro. Así que con mi hermano empeñamos la casa de la familia y vendimos cositas y completamos 300 milloncitos para comprar merca y meterlos en la caleta del camión. El caso es que nos pararon los camiones en la Dorada, y los tombos no se dejaron tranzar. Así que llame a Pablo a contarle que estos tombos dicen que no dejan pasar el cargamento. Pablo me da la orden de que me vaya, que ahí no hay nada que hacer, que ya se perdió ese cargamento, y yo con toda mi plática ahí. Así que arranque para Medellín más aburrido que un hijueputa. Cuando después me entero que todo fue un paro de Pablo, pa´ quedarse con mis kilitos, y que los tombos ya estaban hablados y después llegaron otros manes de Pablo a continuar con el viaje y recogieron los camiones.

– Yo le dije que Pablo era un cascarero, que lo iba a tumbar. Enfatizó El osito desde su oscuridad.

– Y yo no le hice caso a Robertico. Se lamentó Toño. - Como es que este hijueputa nos tumba. Yo decía imposible que en un cargamento de 2000 kilos Pablo se enamore de 30 kilitos. El caso es que Don Roberto supo y me llamo y me pego un regaño el doble hijueputa, pero al final me presto 30 milloncitos pal plante, que me fuera a compararle a Ledher, en los llanos, que ese malparido se quedaba cocinando en diciembre y enero, el

resto de traquetos se iban de vacaciones y volvían en enero y le tenían que comprar a Ledher al precio que el pusiera. Yo le conté a Ledher lo que me había pasado y él sabía que Pablo era así, y de una me ayudó, me dejó un pastica barata pa' levantarme otra vez y no perder la casa de la familia y pagarle los 30 a Robertico. Así fue mi amigo.

Les ofrecieron un jugo desabrido por los problemas de azúcar del Osito. Fue el mismo Osito el que cambió de conversación.

- Bueno, me dice el flaco que vos sos pintor. Contame que es lo que estás haciendo sobre Pablo.

– Baja el cuadro- le ordenó Toño. - Es que trajimos uno de los cuadros don Roberto.

Hablaba fuerte Toño para que lo escuchara la sordera del Osito, pues la carta bomba que le había explotado en la Catedral, no solo lo había dejado ciego sino medio sordo. Caldero diligente trajo el cuadro del carro, aunque no entendía si el Osito estaba ciego para que lo traía. El Osito se quitó las gafas y con sus dedos se hundía la córnea generando un campo de visión y reparo un buen rato sobre el cuadro. Mientras tanto Caldero le iba contando el proyecto, en un tono más bien burlesco, como contándole su broma sobre Pablo para esta ciudad, en donde lo comparaba con Cristo, y lo iba a pintar como las estaciones en semana santa, para que la gente no fuera a una exposición sino a una procesión litúrgica, como la pasión de cristo, por eso se llamaba “la Pasión de San Pablo Escobar”. Roberto Escobar, mudo, se separó del cuadro y en tono solemne, dijo. - Me gusta su trabajo. Usted tiene razón Pablo fue Cristo, y hay muchas cosas que lo comprueban: Los que nos volamos de la Catedral con Pablo éramos doce, como los 12 apóstoles. Pablo murió a las 3:30, la misma hora que murió Cristo, en el barrio los Olivos, como se llamaba el monte donde crucificaron a Cristo. Barbado y con el pelo largo como Cristo, a Pablo lo traicionaron como a Cristo y cuando murió se oscureció el cielo en todo Medellín.

Caldero, quedo de una pieza y solo atino a pensar – Este tipo está más loco que yo. Lo mío es una metáfora, lo de él es fe... mito...leyenda: señales.

– Es la primera vez que me llega una cosa seria. Dijo el Osito poniéndose las gafas. - Aquí me llegó la gente de Caracol, que entre otras cosas los vamos a demandar por calumnia, lo mismo Netflix y otros hijueputas que lo que hacen es inventar mentiras. Pero esto me gusta.

Se devolvió sobre el cuadro, como si sus ojos pálidos miraran perfectamente:

- ¿Y cómo supiste lo del enano? Preguntó, con una medio sonrisa que no terminaba de dejarse adivinar. Caldero no entendía la pregunta.

- ¿Qué porque pintaste el enano en el cuadro? Pregunto ahora Toño en tono fuerte como si el sordo fuera Caldero.

German solo atinó a decir, que por que le gustaba pintar los enanos y ese era un amigo que le posaba.

– No, señor. Aclaró el Osito. – Los enanos en el mundo de la mafia son los amuletos. Cuando queremos que alguien entre al negocio le regalamos una ruta y un enano. Ese enano es su buena suerte y lo tiene que cuidar como un pacha, porque ese es su amuleto de buena

suerte en todos sus viajes y negocios. Se le ponen putas, comida, trago, apartamento y escoltas. Hay que cuidar ese hijueputa, porque si algún enemigo quiere acabar con vos lo primero que hacen es matarte el enano y te matan la suerte.

A German, lo estaba sobrepasando ahora si el poder del cuadro. Entendía que sus cuadros adquirirían poder propio, por fuera de él y de su creación. Que obedecían a otros poderes más fuertes de esta ciudad, de esta historia que habían decidido salir a través de ellos.

Entre carcajadas hablaron de enanos que trabajaron para ellos.

– Te acordás del Daguito? Le invito a recordar el osito a Toño. Toño hizo una mueca de añoranza dolorosa.

– Huyyyyy si, era una mirringuita. Era un pedacito de enano. Yo nunca había visto un enano tan chiquito don Roberto. Nos hacía reír ese hijueputa. Y ya era viejo. Llegó a tener como cuarenta años, pero vos lo veías y era un niño de tres años, chiquitico.

– Lastima hombre el Daguito. Lamento el osito con la mirada ciega en el horizonte.

- ¿Qué le paso? Indagó Caldero.

– Esos enanos se vuelven muy periqueros, y este malparido fue y se escondió con una roca a metérsela solo. No lo encontrábamos por ningún lado. Como era tan chiquito, se encaletaba en cualquier parte. Lo encontramos tieso de perica como tres días después metido en un closet.

- Hagamos una cosa. Dijo el osito volviendo al asunto de los cuadros de la Pasión de san Pablo Escobar. - Inauguremos la exposición el 4 de diciembre día de nacimiento y muerte de Pablo ¿vos sabías que lo mataron el mismo día que nació? – El Osito continuó sin esperar respuesta.- Yo te pongo los buses para que llevemos a todo el mundo y los arreglos florales para cada estación. Hagámoslo en el Barrio Pablo Escobar, allá arriba en Ávila y hacemos una misita en la iglesia del Niño de Atocha. Pero que vaya todo Medellín, hijueputa. Celebró el osito.

Esto sobrepasaba lo previsto por Caldero. El imaginaba una exposición escandalosa por la forma de tratar el tema, pero esto era una forma de ratificar un mito, canonizar un santo y celebrar un obituario. Ahora entendía aquellos sentidos que le había añorado a su pintura, esta debía generar fe, como la pintura en el Medioevo, que educaban en fe, y la segunda, tenía que hacer milagros. ¿Se imaginaba un cuadro suyo de Pablo Escobar como san Pablo Escobar, haciendo milagros entre sus creyentes? Sería la cúspide de su pintura.

El día que visitó el barrio Medellín sin tугurios, descubrió con ternura altares en las diferentes casas donde ponían veladoras a imágenes de Pablo, y el pregunto por curiosidad y burla – ¿Y hace milagros? Y en total solemnidad le respondieron,- Él nos ha cumplido una que otra peticioncita de salud. En algunos altares había ladrillos en urnas, sobre sedas blancas. Al preguntar le contaron que eran ladrillos de la catedral, donde estuvo preso Pablo. Sentía entonces que la forma en que su mente y su imaginación se prestaban para el torbellino en que se estaban desarrollando las cosas era propicia para que el mito fluyera.

Luego de la propuesta, el Osito lo invitó a pasar a la casa, su casa museo de Pablo Escobar. Le contó que hacía parte del paquete de Tour Pablo Escobar que él vendía para extranjeros. Incluía visita a su casa, que la había destinado en su totalidad para exponer la vida de Pablo desde su nacimiento hasta su muerte, con seguimiento de prensa, venta de suvenires, fotografías, y un recorrido por la ciudad y el Área Metropolitana: a la Medellín de Pablo, sus casas, los lugares de sus bombas, el barrio que fundó, la Catedral donde estuvo recluido y se cerraba con una visita a la hacienda Nápoles. – Esto si es serio. Aclaraba el osito.

En un rincón de la casa tenía un espacio destinado para él, al Osito, a Roberto Escobar, en donde ahora él presentaba sus logros deportivos, ingenieriles y eléctricos. Él era el llamado a ser el genio de la familia pero apareció Pablo y le robó la atención de su madre, de la historia y del país. La sensación de Caldero era que ahora hablaba el hermano herido, cuyo hermano menor le había quitado su lugar en la historia, como un Caín y un Abel.

Por último lo invitó al comedor donde tenía la pintura de la yegua, según él, más cara del mundo, a la que le había dado Sida equino. Y que él había puesto todos los recursos que tenía a su disposición para encontrar la cura. Y que la había encontrado y la había salvado. Esta vacuna la había puesto a prueba en humanos y había resultado exitoso el experimento. Que ahora estaba en una etapa experimental acompañado con varias universidades de Estados Unidos para patentar la cura del SIDA. Recibió dos llamadas delante suyo, donde hablaba del asunto con dos universidades estadounidenses sobre documentos que faltaban para finalizar el tema de la patente. Era una locura todo aquello. Caldero entendió que esa era la familia Escobar, que era una visión de desproporción, de innovación, de ser los primeros, de ser genios, muy paisa.

Roberto Escobar le pidió que si podía dejar el cuadro de “la resurrección de san Pablo Escobar” en la casa museo por unos días, que le gustaría que la gente lo viera “a ver qué pasaba”. Caldero aceptó gustoso y quedaron en concretar una nueva visita. Se despidieron y bajando por las Palmas, Caldero recordó la anécdota que contaba un reconocido periodista antioqueño Juan José Hoyos, que en una visita a la Hacienda Nápoles en el que hacía un reportaje, a eso de las 5 de la tarde Pablo lo invitó a ver el atardecer al lado de la piscina. Cuando empezó un espectáculo de migración de aves que venían del río hacia la hacienda. Eran las garzas que venían a posarse en los árboles que habían sembrados alrededor de la piscina. Era un espectáculo grandioso que descrestó al periodista, que manifestó su anonadamiento. La respuesta de Pablo fue la que los situó en otro lugar. – Si viera la brega que nos dio acostumbrar a estas hijueputas garzas a que vinieran a dormir acá. Eso era Pablo Escobar, el hombre que quería poner todo al servicio de sus deseos: el dinero, el estado y hasta la naturaleza. Y ahora lo comprobaba con la obsesión del Osito de haber descubierto la cura para el sida, solo por el capricho de salvar una yegua. Descubrir la vacuna del sida sería la forma de ganar en la historia el lugar que le había robado su hermano.

- Ahora si me crees hijueputa. Se le burlaba Toño ante la cara de estupor que tenía Caldero. – Esperemos a ver si le consigue cliente al cuadrado. Quien quita. Aunque Toño le había hecho varias insinuaciones de que comprara el cuadro, el Osito siempre respondía que ahora andaba desplatao. – Don Roberto vámonos a sacar una de esas caleticas que deben haber por ahí, pa ver si salimos de pobres. Bromeaba Toño.

Esto entonces comenzaba a tomar dimensiones insospechadas, pero lo peor era que Caldero comenzaba a intuir que esto era hasta ahora el comienzo. Que había empezado a despertar un monstruo dormido.

Caldero trató muchas veces de volver a concretar una segunda visita al Osito, pero esa nunca se dio. Toño empezó a desaparecer del Patio del Unión, en Junín donde era su lugar de encuentro. Le llegaban noticias de que estaba en Bogotá, vendiendo unas esmeraldas por la trece, en La calle de las esmeraldas. Que estaba ocupado vendiendo una propiedad que tenía su familia en el corregimiento de San Cristóbal, que estaba enfermo, etc., todo desde entonces empezó a ser tan difuso alrededor de Toño, que Caldero lo tomó como una premonición más. Dejó de buscarlo, cuando una tarde, Erasmo le dijo en frases cifradas, que dejara de buscarlo, que él te va a buscar, que ahora no se puede lo del osito. Y sería el mismo Erasmo quien lo llamó para informarle que a Toño le había dado un paro cardíaco, que estaba hospitalizado. Que se sentía muy culpable, porque había sido él quien le había invitado a comer chorizo por la alpujarra, y que media hora después lo habían llevado al hospital. Con cariño y entre bromas le hicieron seguimiento a la recuperación de Toño.

Caldero volvió a encontrar a Toño en el Patio del Club Unión, ya recuperado, hablando de la muerte como quien habla de un viaje a la Guajira en el que se le había pinchado una llanta. Emocionado, indignado y maldiciendo a esos hijueputas médicos que lo habían revivido y lo habían regresado de la muerte. – Muchachos, eso de morirse es de las cosas más ricas y deliciosas. Yo estaba volando, ya me había ido, había dejado a los médicos y al hospital e iba feliz, pa' allá, pa' la lucecita, feliz. Como es que estos hijueputas me reaniman y me devuelven. Y vuelvo a despertarme a ese frío y a ese dolor tan malparido, y yo decía estos hijueputas pa' que me despertaron. Toño lo contaba como aquel que lo despertan del sueño más hermoso del mundo donde iba a conocer el amor, la plenitud y el secreto de su existencia, y lo hubieran revivido para volverlo a tirar a tomar tinto en Junín con esta parranda de fracasados... no pues que chimba. Se le notaba el dolor, la decepción y el desgano de ser un Lázaro juniniando.

Caldero estaba encantado con este Toño revivido, porque entendía que este hombre si le cabían todas esas historias en su historia, y que ahora tenía una más que contar, su historia con la muerte. Le hizo señas en medio de la mesa, que estaban en contacto para retomar lo del osito, que no se preocupara, que él lo llamaba esa semana para concretar la subida. Pero los deseos de Toño fueron más fuertes que su vida, y este Lázaro a los 15 días estaba devolviendo el milagro. Tenía mucho afán de morirse, eso es muy bueno decía, yo si quiero morirme otra vez. Y así fue. Todos asistieron a la misa en el corregimiento de San Cristóbal, a eso de las 4 de la tarde, donde le hicieron unas palabras homenaje a uno de los gestores culturales más importante del corregimiento. Una foto y lo cremaron hasta sus cenizas de bazuco.

Eso fue lo último que supo Caldero del osito y de “La Resurrección de San Pablo escobar”. Esto es otra premonición, ratifico.



Ilustración 8: Cuadro La resurrección de San Pablo Escobar 100 x 100 Cm. Óleo sobre lienzo

Capítulo X

Soy Daguito, el enano muerto dentro de un closet. Aun nadie me encuentra. Pablo y los demás me están buscando desde hace tres días, pero como soy tan chiquito, me les escabulló por cualquier rendija o caleta. Me les perdí porque no me dejan güeler a mi gusto roca, como me gusta. Pero esta vez se me fue la mano y me encalambre hasta la chimba y me dio un paro. Ya estoy tieso. No huelo feo como debiera, yo creo que tanta coca en mi pequeño cuerpo ha retardado mi pudrición.

Yo nací sin suerte, sin estrella, hasta que conocí al Perry, que me metió en el mudo del traqueteo y llegue tan alto que termine trabajando para Pablo. No alcance a crecer a los 50 centímetros, me faltaron tres centímetros. Me pusieron Dagoberto, cuando todavía mis papas no sabían que era enano, luego ya me dijeron Daguito. No soy un enano estrecho,

sino como un niño que dejó de crecer, y se quedó en sus cinco años eternamente. Mi voz tampoco creció, se muñequio y terminó siendo una voz de dibujo animado.

A veces se acercan y están a punto de encontrarme, pero creo que como me envolví en una colcha, en medio de muchas más colchas y almohadas y tieso, nunca me van a encontrar acá, hasta que huelan bien feo. Eso de ser mascota de traqueto tiene sus ventajas. Ellos dicen que los enanos somos amuletos de buena suerte, y que nos tienen que cuidar, que no nos puede pasar nada, por que donde nos muramos o nos maten se les muere la suerte. Así que nosotros los enanos amuletos, jugamos con la muerte aquí y allá. Ellos saben que uno se desordena mucho con la perica y la marihuana y que como nuestra salud no es muy buena, a nosotros nos afecta diferente más que a los grandes. La mayoría del tiempo nos la pasamos guardados en las fincas o en los apartamentos, como buditas de oro, sin hacer nada, solo comer, pichar, estar en la piscina y el jacuzzi y beber y arañarnos hasta la pinga. Cuando nos ven muy rayados, nos regañan, pero uno sabe que no nos pueden matar porque somos su amuleto.

A veces cuando van a hacer un negocio, o cuando tienen un viaje, nos llevan para que estemos en el negocio, con el socio, o pa' que nos montemos en la lancha o el avión en el que va el cargamento para que le demos buena suerte a la vuelta. Hasta ahora no se le ha caído ninguna al patrón, la única que se le cayó fue una en la que no pude llegar y se fue sin mi bendición. Cuando corona siempre me alza y me dice – Este Daguito sí me ha traído buena suerte. ¡Que me le traigan una puta! Y me llaman una puta que me consiente como a un osito de peluche. Una vez le pedí que me trajera una puta enana, y me la consiguieron de los putiaderos de Angosturas. Quede más encoñado que el hijueputa, pero en un allanamiento, se nos entraron y toco matarla con otras prepagos normales. Por el contrario las enanas son de mala suerte, y por eso no me volvieron a traer putas enanas. – Vea pues, nos pusimos a traerle putica al Daguito y nos cayó la tomba.

El Perry es el enano que me metió en esto de ser enano amuleto. El ya lleva tiempo en eso de ser enano de traqueto, y ahora es enano traqueto que tiene su propio enano amuleto. Cuando alguien necesita un amuleto, le piden a Perry que les consiga su enano, y el conoce a mucha gente, pero cuida mucho su familia de enanos para no involucrarlos con el cartel. Así que se los consigue por fuera. Los que conoce en la calle, o las asociaciones de enanos o de discapacitados y se los arrastra. Algunos lo hacen voluntariamente, otros son secuestrados y obligados a ser amuletos, hasta que son amaestrados y se domestican solitos y empiezan a disfrutar la vuelta. Algunos se les vuelan, o se deprimen y se les matan. Por eso es que hay que cuidarnos mucho, mantenernos contentos, entretenidos para que no se les depriman y se vuelvan viciosos o se ahorquen. Yo la verdad meto por vicioso, eso también es peligroso, tener un amuleto vicioso por que se nos va la mano y terminamos encalambrados y muertos.

El Perry, es un enano negro, cruzado con indígenas de Dabeiba, es un bicho bien raro. Poco a poco ha ido perdiendo su capacidad de caminar y ahora anda en una silla eléctrica. Ese ya tiene creado un escuadrón para cazar enanos de los enemigos de Pablo. Y cuando el patrón da la orden de acabar con alguien, lo primero que se hace es matarle el amuleto. De ahí para adelante el resto es fácil, se va cayendo todo solito. Los cargamentos, las rutas y sus socios lo traicionan. Todos saben que cuando les matan al amuleto les cayó la roya. El Perry se ríe todo el tiempo, ya nadie se ríe de él, como cuando era amuleto, ahora es el patrón, y todos

se ríen cuando él se ríe. Se mandó a hacer una caja de dientes que se atornillan en las encías, pero no le duran mucho y tienen que mandarse a hacer otras varias veces al año.

El me advirtió que el próximo era mi patrón, pero que él iba a tratar de que no me mataran, que me iba a cuidar, que él era el que me había traído y que el respondía por mí. Pero yo no le creí, porque dicen que nada tiene que quedar vivo, mucho menos el amuleto. Ahí fue donde me empecé a volver más vicioso, sabía que no me quedaba mucho tiempo como amuleto de buena suerte. El Patrón se veía que la había cagado muy feo con Pablo, y este nos tenía secuestrados a los dos desde hacía un mes, hasta que decidiera qué hacer con él. Yo tenía claro que a mi patrón le envidiaban su amuleto, por chiquito y gracioso. Los amuletos entre más chiquitos son mejores dicen los que saben. Y Pablo me había cogido cariño, yo le había caído en gracia, y creo que gracias a eso aún no ajusticiaban a mi patrón. Mi patrón me cogió una noche y habló bajito y me dijo, - Daguito estamos en sus manos, usted tiene que convencer a Pablo de que no me maten, de que me den otra oportunidad. Yo veré a ganarse a Pablo. Y Pablo estaba feliz conmigo, feliz. Me vestía de charro mexicano, de gánster, de Chaplin, una vez me trajo hasta un disfraz de chapulín colorado a mi medida, tomamos muchas fotos, porque Pablo también se disfrazó conmigo.

Mi patrón volvía a tener esperanza. Pablo volvía a reírse con él y a felicitarlo por esa belleza de amuleto que tenía. Pablo me dijo que qué quería que me trajeran, y yo le conté que yo tenía novia, era una de las puticas que estaba en la finca del patrón, que nos queríamos mucho y que me quería casar con ella. Que si me la podía traer. Y de una a la semana siguiente la Mireya estaba en Nápoles. Y nos paseábamos cogidos de la mano por la piscina y Pablo nos hizo un simulacro de matrimonio sin cura, donde él nos daba la bendición. Y claro tremenda luna de miel. Que nos iba a regalar apartamento amoblado y que él iba a ser el padrino de los siete enanitos que íbamos a tener. Mireya estaba muy enamorada. Llegábamos a pensar que Pablo se había olvidado del asunto del patrón. Un día Pablo me montó en el helicóptero y me dijo que - de ahora en adelante “vas a ser mi amuleto”. Y me llevó a que le echará la suerte a un cargamento que salía de la Danta. Duramos desde el mediodía en esa vuelta, y ya Pablo se entretuvo que con las jirafas, que con los avestruces, el caso es que llegamos bien entrada la noche a Nápoles y estaban en una rumba la hijueputa. Yo llegue a buscar a la Mireya, y no la encontraba por ningún lado, y me puse a llorar como un niño, me tire al piso e hice pataleta. Pablo alborotó la casa y paró la rumba para que encontraran a mi mujer. Por orden de Pablo todos a buscar a Mireya.

El mismo Pablo, conmigo en los hombros, la descubrimos encamada con mi patrón, en una de las habitaciones caletas. Mi patrón se le tiró a los pies a Pablo pidiéndole perdón por habersele metido a sus caletas. Pablo lo tiró para un rincón con un zapatazo en el costillar. – Aquí el problema es que usted se metió con la mujer de mi amuleto. Y me bajó al piso, mientras yo trataba de mirar a Mireya a los ojos, pues se tapaba y no me daba cara. Mi patrón no entendía a qué ofensa se refería y me miró, descubriendo mi tristeza, de niño traicionado. – Tranquilo Daguito son tuyos. Dijo Pablo y me paso su revólver. Como era demasiado grande para mis manos, el me ayudo a sostenerla, a apuntar y a disparar. Yo enviude y Pablo se las cobro a mi patrón quedándose con su amuleto.

Hacia una semana que me había casado y ya estaba viudo. Ahí si me deprimí. Y empecé a meter como un hijueputa. – Tranquilízate Daguito. Me decía Pablo. - Que putas hay

muchas y si querés te caso con una diferente cada ocho días. Pero yo quería a Mireya y a mi patrón. Yo le había traído mucha suerte, ¿cómo es que me hacen eso? Pablo me vio tan llevado que me puso guardaespaldas para cuidarme, porque sabía que yo era capaz de hacer cualquier cosa y ahora era su amuleto. No me iba dejar morir así de fácil. Me tenía secuestrado en la vida. Por eso aproveche que me ponía a jugar con los perros y corría detrás de ellos como un niño y me les volé, me les encaleté y como no tenía armas, me metí una roca yo solo, pa' matarme. Los enanos somos de buena suerte, así no tengamos buena suerte. Claro que la suerte entre los traquetos es un asunto de mucho calibre. Creo que los perros ya me encontraron. Pablo se va a poner muy triste y su suerte va a tambalear. Ya venía muy preocupado con lo de la carta astral, por eso había conseguido dos amuletos.

Pablo me va mandar a hacer un cuadro, con las fotos que tomó. Creo que saldrán unas muy buenas. A él le gusto una en la que me puso una máscara de Batman de caucho. Estoy casi que en bola, y los hice reír como un hijueputa. Yo no me reía, estaba llorando detrás de mí batimascara. Pero así somos los superhéroes que somos la esperanza, la suerte y el destino de una ciudad. Medellín es mi ciudad gótica, y nosotros los enanos sus amuletos, para que la catástrofe final no pase.

Capítulo XI

El tema de la beca se fue poniendo crudo en términos económicos, y de tiempo. Los cálculos que Caldero hizo para hacer su vida como artista sostenible no se dieron. De la beca alcanzó a terminar 3 cuadros. El resto estaba en boceto. Alguien se había interesado por la serie completa. Conrado Márquez, un personaje grotesco, de peluquín y pretensiones de coleccionista, que tenía un local en el Centro Comercial Monterrey donde vendía computadores y demás; de vez en cuando le compraba cuadros pequeños a Caldero. Cuando vió la obra en proceso se entusiasmó como una niña con una caja de muñecas. Le preguntó para cuándo estaría lista y cuánto costaba; la quería para su colección de más de 2000 cuadros, le haría un espacio, en su casa de cuatro pisos en Rionegro solo para ella.

No era una buena época para Caldero. Las exposiciones que había hecho, donde se lanzaba al ruedo del arte, no habían sido como lo pensaba. Había logrado una obra dispar, sin temática concreta y de diferente factura. No logró que una galería se interesara por su obra y terminó exponiendo en un club en las afueras de Medellín, en acto de beneficencia para una fundación que hacía trabajo social en los municipios del oriente cercano. Al final no logró concretar ni una sola venta, ni en la exposición, ni de la serie de Pablo Escobar con Conrado.

Así que era una vez más un artista inviable económicamente en la vida real. El tiempo que le habían dado en la alcaldía para la entrega de los cuadros, era insuficiente, pues le habían empezado a entregar el dinero en agosto y ya en noviembre estaban pidiendo los trabajos finalizados. Su compromiso según las bases de los estímulos era entregar la serie finalizada y realizar tres exposiciones en galerías de la ciudad, universidades, parques biblioteca, o instituciones como Empresas Públicas de Medellín (EPM). Todas las solicitudes que hizo fueron rechazadas por la temática de sus cuadros. Se negaban a prestar sus salas de exposición para presentar una obra que se llamaba “La pasión de san Pablo Escobar”.

Alguna vez, años después, habló con el coordinador de las salas de exposición de la Red de parques bibliotecas de la ciudad. Hablaron sobre su pintura y él le confesó, que había sido él quien había negado las salas por el tema y que tenía mucho miedo que por ser una beca de la Alcaldía le obligaran a exponerla. - Temía mucho la reacción de la gente, confesó el funcionario. Esto ya era una reacción más que se sumaba ante la obra. No había lugar donde exponerla. Esta ciudad se negaba a abrir espacios para colgarla. Es decir la premia, la financia, pero no la expone. Pensó en Juan Gutiérrez y en que se repetía la historia. – Piensa en quien te premia, porque esa es la mejor estrategia del poder para anularte, vetarte, desaparecerte.

En esta época, su pequeño taller en Prado Centro fue visitado por Teresita Gómez, la gran pianista de esta ciudad. Conocía a Caldero de cuando su hijo Vladimir estaba vivo, y vivían juntos en una vieja casa en el barrio. Eso fue un 31 de diciembre a eso del mediodía. La invitó a pasar y tomarse una copa de vino, le mostró sus trabajos y la obra de San Pablo Escobar. Teresita Gómez tembló ante la obra, tartamudeó, intentó decir algo, pero al final renunció su voz no salió.

– German, esto hay que mostrarlo, por fin habló. ¿Por qué esta ciudad no ha visto esto? ¿Por qué esta aquí guardado? Le contó la historia del rechazo de las galerías, y que el proyecto entonces era exponerla por fuera de las galerías y de las instituciones, en la calle, en el barrio de Pablo Escobar. Teresita volteó a mirar a Caldero con la mirada iluminada por el vino y por la vida. - Quiero volver a tocar, me volvieron a dar ganas de tocar. German expongámosla, y yo toco en la inauguración, que sea una exposición con banda sonora. Yo hago subir ese piano al barrio Pablo Escobar. Tembló de nuevo pero esta vez no era de terror sino de milagro.

La amiga que acompañaba a Teresita, le contó que estaba en una crisis emocional, sin ganas de tocar, ni de hacer nada. Era la primera vez en mucho tiempo que mencionaba que quería volver a tocar..., que no le diera más vino. Caldero, feliz, aceptó la invitación de Teresita y le dijo que esa era una muy buena idea, que fuera una serie con banda sonora, que no fuera solo una exposición de pintura, sino además una sinfonía: “La sinfonía de la Pasión de san Pablo Escobar”, que pensarán en más gente y que cada uno se hiciera cargo de uno de los cuadros o una de las estaciones y compusieran sobre este. Teresita se entusiasmó y empezó a hablar de que deberían estar todos los géneros, Rap, Rock, Metal, Punk, Celtas. Rió Teresita ese 31 de diciembre como no lo había hecho en mucho tiempo. Le contó que ella le había dado clase a la hija de uno del Cartel, que le habían mandado traer el piano de cola más hermoso que había en esta ciudad, que fue una época muy extraña, de mucha abundancia y para ella fue un regalo esa niña y ese piano que podía tocar.

Ahora era una exposición de pintura, un ritual y una sinfonía, todo a muchas manos, eso le entusiasmaba, o por que no estaba loco, o porque en esta ciudad habían más locos como él. Pintar a Pablo, Tocar a Pablo, invocar a Pablo.

Al final los cuadros, con solo tres terminados y el 80% en boceto fueron aceptados por la Alcaldía como cuadros terminados. Fue firmada un acta de cumplimiento, con el compromiso personal con la interventora de que una vez terminada la serie fuera expuesta a

final de año y el próximo. Al final de tanto alboroto por el premio, el tema y energías que se movieron, pasó el ventarrón y la serie de Pablo Escobar quedo en boceto unos años más.

Capítulo XII

Hoy veinte años después de haber empezado a pintar a Pablo, se encontraba frente a grandes lienzos que los pensaba como una gran cicatriz para esta ciudad. Tan grandes que no podrán ocultarlos nunca más. Le palpitaba el cuerpo, el espíritu y la creatividad en pensar en cuál sería la factura de estas pinturas, de tal suerte que esta ciudad tuviera que dejarlas a la vista y tuviera que mirárselas, lamérselas, hacerse cargo de ellas. Estos lienzos se parecían mucho a su visión de hace veinte años, y le asombra la claridad con que se dicen, con que fluyen, con que simplemente se plasman, con vida propia. Ha dejado de atribuirse su autoría, no es él quien pinta, quien bocetea, quien se expresa.

Él es el autor anónimo, que solo presta su herramienta manual para que esta fuerza fluya. En eso pensó, en que esta obra no llevaría su firma cuando fuera expuesta. Este es un asunto entre la pintura y la ciudad, entre el arte y la ciudad. Aquí el autor sobra, el pintor no existe. No es un asunto entre un artista y su ciudad, es un asunto de una ciudad y un espejo, en el que teme verse reflejada, teme lo que encontrará allí, al otro lado del embrujo, que le devuelva la ciudad real, la que brilla, se desangra, se pudre, se maquilla, retoza, aúlla y llora a sus muertos, sin despedirlos. Esa cicatriz no la quiere enmarcar, no la quiere colgar en sus paredes, en sus galerías, ni salas de exposición. Esta ciudad la premia para esconderla, para taparla, para avergonzarse de ella en la oscuridad y negarla, así la haga caminar un poco cojo.

Pero estos cuadros crecen como una cicatriz abierta, cicatriz no cuidada, ni tratada, que se encona en la oscuridad, se pudre, tienen gusanos y huele feo, y cada vez gestada por mas manos, mas autores anónimos, que creen en esta cicatriz, que creen que está abierta, y que debe ser expuesta, mostrada, exhibida, escarmentada. Esta no se puede operar, ni colocar silicona, ni tranvías, ni maquillar con distritos de innovación. Esta cicatriz supura, hace metástasis, nos corroe, nos aniquila.

Alguna vez en el taller de David Manzur, cuando eran apenas unos adolescentes y estudiantes de colegio, llegaron donde el gran maestro. El maestro los recibió con algo de vino y compartiendo la intimidad de sus taller en los cerros de Bogotá. Fue una noche en que dijo cosas que marcarían para siempre la vida de Caldero y que solo ahora entendía en su plenitud. Ellos, aprendices de pintores, querían que el maestro de maestros les revelara sus secretos técnicos, medios, trucos, etc. El maestro si les reveló sus secretos pero ellos en ese momento no los entendieron. – Para ser un buen pintor, hay que tener un cúmulo de información visual, dijo Manzur. - Y eso solo se logra viajando. El pintor no puede ser un ermitaño de taller, encerrado sin contacto visual con el mundo. El pintor realmente es un viajero que hace pausas para pintar, para plasmar lo visto, y lo que esos viajes y esas vistas le suscitaron. Viajen, viajen mucho, todo lo que puedan, solo entonces, cuando tengan unos ojos experimentados de ver el mundo, tendrán qué pintar.

Se miraban desconcertados entre ellos, viendo a un viejo maestro, con todo el acumulado técnico de la pintura de este país, diciéndoles estupideces para eludir entregarles el legado. Por último dijo: – Para ser un artista real, orgánico de su tiempo y de su sociedad, el artista tiene que ocupar su lugar histórico dentro de esa sociedad, entenderlo, comprenderlo a profundidad y solo entonces sabrá qué papel debe cumplir su obra. Hay algo que se llama la curva cultural, en esa curva cultural está la ruta de la evolución de la sociedad y se podrá determinar si en esa curva cultural una sociedad determinada está en etapa de nacimiento, crecimiento, cúspide, decadencia o muerte.

El artista debe tener la capacidad de ubicarse en ese momento histórico de su sociedad y saber si su obra tiene que aportar a un momento de nacimiento y crecimiento, o debe reflejar su cúspide como sociedad, su edad de oro, su máxima potencia. O por el contrario si su sociedad se encuentra en una etapa de decadencia, de enfermedad, de anomia social, cultural e histórica, su arte tiene que ayudar a que esa etapa de decadencia se cumpla, ayudar a que se lleve a cabo. Un pintor no puede ser un maquillador de la decadencia de su sociedad, la pintura no puede negar la decadencia, la enfermedad, la crisis. Por el contrario tiene que dramatizarla, agravarla, contribuir a que se cumpla ese ciclo, para que su sociedad renazca o muera para siempre. Eso es un artista culturalmente estratégico, orgánico y determinante histórica y políticamente.

Esa noche estos aprendices de pintor, habían estado en el cielo de la **pintura** de su generación, viendo la cúspide de la técnica del oficio, con una magia donde no les fueron revelados ninguno de sus trucos. Manzur les había dicho su tratado sobre pintura, su testamento, pero no lo entendieron y salieron con las manos vacías, con una nariz atiborrada de olores a taller pintura, barnices, trementinas, aceites, pero nada, absolutamente nada para su carrera como artistas. Solo hoy veinte años después venía Caldero a comprender las palabras de Manzur. El artista no escoge su época, la época lo escoge. - Tú no pintas lo que quieres, sino lo que puedes y lo que la historia y la época te designan. Que iba pensar Caldero, que un pintor bogotano, iba estar pintando la curva histórica de Antioquia y Medellín, sus cicatrices, sus heridas, su decadencia. Pero era precisamente esa particularidad de ser bogotano la que le permitía tomar distancia y leer críticamente lo que sucedía, un pintor antioqueño no podría hacerlo.

Ahora que recordaba en la distancia a Manzur y su curva cultural, entendía lo que estaba pasando en este momento de creación. La sensación de no ser dueño de su creación, de sus pinturas, de que fuera simplemente un medio y un canal pero no un autor, ni el autor de lo que fluía en los lienzos, era porque lo que estaba allí era la curva cultural de una sociedad en decadencia, que ha estado todo el tiempo por medio de su arquitectura, literatura, academia, política, historia y proyección de ciudad negando su decadencia, negando su enfermedad. Cada uno ha estado esbozando síntomas en cada una de sus áreas, pero no se ha dado una mirada al cuerpo en conjunto de la ciudad, a ese animal enfermo, moribundo y decadente, que mientras se pudre, la maquillamos, la mostramos por el mundo, por el vecindario, como la quinceañera recién operada, recién cercenada, recién mutilada, que está dispuesta para el consumo de los turistas para quien la renovamos cada década.

Entendió que es un asunto estético; el cuerpo de la mujer como territorio para negar la decadencia. La misma forma en que operamos, alteramos y mutamos a nuestras mujeres en el quirófano, es la misma forma en que cercenamos, mutilamos y devoramos nuestra

ciudad. Lo que no nos gusta, nos avergüenza o pone en evidencia nuestra decadencia, nuestra enfermedad, lo mutilamos, lo llenamos de silicona, de discursos insulsos sobre ciudad innovadora, moderna, atractiva, para prostituirla en la mejor esquina de América al mejor postor.

No es que hallamos heredado una estética traqueta, de mujeres operadas y haciendas y ciudades lomas y chillonas de mal gusto. El gusto traqueteo es una herencia de la estética de la Antioquia colonizadora sobre el territorio, estética que funda, cuando funda su territorio, lo coloniza, lo invade, lo transforma, lo mutila, lo acumula, lo pone a su servicio. Todo es susceptible ser transformado, incluso la naturaleza para ponerla al servicio de intereses particulares, caprichosos de proyectos de raza, de territorio y de nación antioqueña. El antioqueño verraco y colonizador, mató, desplazó, esclavizó, expropió, robó, engañó, en nombre de la verraquera y el ingenio paisa, en nombre de la raza superior antioqueña, en nombre de la nación antioqueña. Antioquia federal.

Hoy veinte años después, estaba acá en el Chagualo, en una bodega que servía de sede social de la junta de acción comunal y que le servía de taller para el proyecto de “La Pasión de San Pablo Escobar”. No tenía como financiarla. El asunto laboral no fluía y justo ahora cuando todo se confabulaba para ensamblar esta gran maquinaria del mito, para ponerlo a andar, engrasándolo, invitándolo a despertar, para que actuara sobre esta ciudad convaleciente, que aullaba de dolor, no tenía como financiar esta producción. Este proyecto merecía ser pronunciado, nombrado por esta ciudad.

Capítulo XIII

Cuando este cliente le contaba su encargo, le parecía aún más sospechoso, pero le causaba una gran curiosidad. Curiosidad que Caldero se preocupaba por no delatar, pues a cambio de un secreto se exigiría otro secreto. Sabía que el mismo cliente se delataría, pues sospechaba que su encargo era más una estrategia de acercamiento que un encargo real. Y lo decía por las características del trabajo. Era una comisión de 19 libros tamaño gigante, que ocupaban un total de 4 metros de largo por 1.90 de alto. Unos más altos que otros. Y aunque había varios autores de arquitectura que él desconocía, la mayoría de nombres eran familiares. Por otro lado ninguno de los libros existía, eran construcciones que el cliente había creado, por ejemplo, colocaba un libro con el nombre de Maquiavelo y un retrato recortado del Greco como ilustración en el lomo, y así por el estilo. Un libro sobre “The English Masters” ilustrado con la pintura de una mujer del artista italiano Lorenzo Lotto, así que llegó a la conclusión de que eran libros que no existían. Era una biblioteca imaginaria; una biblioteca ideal como las de Borges, en donde soñaba con estantes, con los textos que nunca escribieron sus autores favoritos, pero que sería una delicia que los hubieran hecho y tenerlos en una biblioteca personal. ¿Para qué querría una biblioteca imaginaria gigante?, ¿para qué querría un capricho personal gigante?

El cliente se mostraba obsesionado por la filigrana de los detalles de lomos de sus libros pintados, quería que se viera el óleo, la pincelada, pero que se fuera fiel con la imagen de biblioteca en conjunto.

Caldero trabajó sin descanso por un mes, con jornadas de 8, 10 y 12 horas, incluyendo fines de semana. Las visitas del cliente eran sagradas y cada vez se quedaba más tiempo en el taller. En su perfil de WhatsApp, el cliente mostraba en su perfil fotografías en donde retozaba en la terraza con piscina en un hotel rascacielos de Shanghái, o paseando en una Góndola con Venecia de fondo, o montándose en un helicóptero taxi en algún helipuerto de Manhattan. Todo el tiempo anunciaba sus viajes, como excusándose por no poder ir al taller. – La próxima semana estaré en Lima, te estaré llamando para que me cuentes los avances, anunciaba.

Caldero no preguntaba por sus viajes, ni por su ocupación. Sabían simplemente que era un arquitecto y que estaba haciendo este diseño para una campaña en uno de los clubs de la ciudad.

Poco a poco Caldero fue cediendo a compartir el tema de la serie de Pablo Escobar. El cliente le habló que había conocido algo parecido en Praga, en república Checa con el pintor María Mucha quien había pintado “La Epopeya del Pueblo Esloveno”. Eran grandes lienzos, que enmarcaban la ruta histórica del pueblo esloveno, pueblo originario de la Republica Checa, hasta lo que era hoy. Eso que había comenzado como un proyecto personal del pintor, con el tiempo se convirtió en el gran relato nacional, oficial, y se habían consignado en el Museo Nacional en Praga. Le contó como un pintor, en plena época de la segunda guerra mundial, cuando era una vergüenza y un riesgo su historia y su origen esloveno, se dedicó de forma silenciosa a pintar la historia de una nación y de un pueblo. Nadie lo supo. Los pintó en silencio durante toda la guerra, como una forma de resistencia. Él simbolizaba la resistencia de un pueblo entero, con un acto individual, anónimo, silenciosos, pero soberano. Solo los hizo públicos cuando terminó la guerra y en ellos, aquel pueblo sobreviviente de la guerra, del nazismo, se vio reflejado, reivindicado, identificado y de nuevo volvieron a ser eslovenos, los eslovenos originarios; sus cuadros se convirtieron en símbolo de una nación y de un relato histórico que la guerra no pudo destruir.

- Lo tuyo me recuerda a algo así, sentenció el cliente. - Creo que ahora no es conveniente que lo cuentes, que lo socialices, que lo anuncies. Esta etapa debe ser una etapa silenciosa, personal, muy tuya. Algún día esta ciudad y esta sociedad estará lista para tus lienzos. Por ahora pinta lo que te está dictando la historia y sus símbolos. Por ahora ni tu eres capaz de tener conciencia de todo lo que está ocurriendo en este taller. Algún día lo sabrás y lo sabrá esta Medellín y esta Antioquia.

Sus historias sobre pintores en el mundo le daban calma a momentos de ansiedad de Caldero y le ayudaban a darle explicación a este río efervescente de creación, que no podía parar. – No creas tú, le dijo una vez el cliente. - Crea la historia, la fuerza del mito, del embrujo.

- German, ¿dónde tienes el resto de los cuadros?

Caldero le contó que estaban en San Pedro de los Milagros, en la casa del maestro Juan Múnera, - El pintor de la Sixtina de Antioquia, ¿la conoce?

Caldero al maestro Juan Múnera lo conocía hacia 5 años, cuando Javier Villegas, un arquitecto arqueólogo, le insistió en presentárselo, porque estaba pintando el cuadro histórico más importante de Antioquia: “La batalla de Chorros Blancos”. Cuando lo conoció en su taller en Santa Elena, estaba a mitad de camino del gran lienzo, de 5 metros x 6, con más de 50 personajes. Era un cuadro histórico, que representaba la primer batalla libertadora en la que había salido derrotado el ejército Realista en territorio Antioqueño, liderado por el gran prócer paisa José María Córdoba y que reposaba en la historia oficial, como una cruenta batalla ocurrida entre ambos ejércitos, que luego de varios días de confrontación y varios muertos, el ejército criollo había dado la primera victoria a la gran campaña independentista bolivariana.

Este cuadro era un encargo de la Academia Antioqueña de Historia y la Asamblea de Antioquia, que quería colgar el gran lienzo en el salón de la Asamblea departamental en conmemoración del natalicio del Prócer José María Córdoba. Antioquia se declaraba Cordobista desde entonces. Córdoba que luego se convirtió en la oposición a Bolívar que representaba el poder centralista de Santa fe de Bogotá, cuando una vez declarada la independencia, fue nombrado Bolívar como presidente, de ésta y de las demás tierras que iba liberando. Mientras Córdoba representaba a los federalistas, reclamando las autonomías regionales, Bolívar imponía una estructura centralista en esta Republica Naciente. Allí nacía la tensión permanente entre centro y provincia que desde entonces sería el escenario histórico de confrontación entre Antioquia y Bogotá.



Ilustración 9: Cuadro de La batalla de Chorros Blancos. Juan Múnera. Óleo Sobre lienzo.

Cuando Caldero vio el lienzo pensó que este era el cuadro histórico más importante de su generación. Y pensó que Juan Múnera era el pintor más importante de su generación, por este cuadro. Que nadie en los últimos 100 años había hecho pintura histórica. Juan Múnera,

se sentó en el andamio desde donde pintaba la gran tela, a calmarle la reverencia con que Caldero lo ensalzaba. - Maestro Caldero, haciendo este cuadro me siento como una puta, que se vende al peor postor. Nosotros lo antioqueños con tal de ser los primeros, nos inventamos una manada de mentiras y de pajazos mentales, que los convertimos en versiones oficiales, pero que no son más que mentiras -. Contaba el maestro Múnera desgarrado y deprimido, con su paleta en la mano.

Caldero no entendía nada. Estaba siendo testigo de cómo se estaba creando la pintura histórica más importante de su generación y su autor estaba destruido y defraudado de su antioqueñidad.

Prosiguió el Maestro Múnera. – Vea, para hacer este cuadro yo hice una investigación de por lo menos un año. Leí todo lo que hay escrito, y tuve la asesoría de los doctores de la Academia Antioqueña de Historia y del gran biógrafo de Córdoba, Jaime Arismendi, que acaba de publicar un libro con la biografía de Córdoba, prologado por Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos. Todo esto lo decía con una ironía venenosa y asqueada. - Estuve en el pueblo de nacimiento de Córdoba, en Concepción y luego me fui para el caño de Chorros Blancos donde supuestamente ocurrió la batalla y me di cuenta que todo esto es una gran mentira, dijo señalando su cuadro.

- Resulta que Córdoba no era más que un niño rico, hijo de papi y mami, de las familias poderosas de Antioquia, y que lo habían puesto a hacer carrera militar, como quien hoy mandan a su hijo a estudiar a Eafit o al extranjero. Cuando volvió a Antioquia, vivían en Rionegro, y el niño de 21 años se dedicaba a las cabalgatas y a ser el play boy del pueblo. En una de esas cabalgatas el caballo se le encabritó y lo tumbó, dándole tremendo golpe en la cabeza que lo dejó convaleciente por varios meses. En esas, la campaña libertadora que estaba a punto de derrotar el ejército real, tenía que sacarlos de Antioquia, pues ya habían abandonado Santa Fe de Antioquia y regresaban para retomarla.
- Resulta que en Antioquia no había ningún militar con rango, que liderara el ejército criollo para hacer del acto bélico un acto oficial. El único, era el niño Córdoba, que andaba convaleciente por que se había caído en una cabalgata por Rionegro. Así que no hubo más remedio, se le ascendió a cargo de general y en literas, llevaron al niño Córdoba con cama y todo, a liderar la campaña libertadora y a su ejército de campesinos mal armados a la provincia de occidente, hoy municipio de Campamento en honor al campamento que instaló y lideró Córdoba desde su cama. El maestro Múnera hizo una pausa y volvió a mirar su cuadro como quien mira una gran mentira.

– Esta batalla nunca ocurrió. Cuando estuve allá, en el municipio de Campamento, que se erige en torno a la figura de ese gran prócer antioqueño y de la “gran batalla”, los mismo profesores que tienen que contar la mentira como historia oficial y educar a generaciones tras generaciones con ella, me contaban como quien confiesa una vergüenza familiar, que esa batalla nunca ocurrió, que esos ejércitos nunca tuvieron lugar a confrontación. Que el ejército realista estaba tan diezmado, que al ver a sus oponentes al otro lado del caño de Chorros Blancos, desistieron de la confrontación al

saberse derrotados y emprendieron su retirada en la noche mientras todos dormían, dejando fogones, ollas y demás enseres tirados en el campamento. Córdoba nunca se paró de su cama, sino que al otro lado del caño, sus hombres le cuchareaban la sopita para que se recuperara pronto el General.

- Ese fue todo el hecho histórico que inauguró la etapa libertadora de la Nueva Granada. Pero claro, esos hechos patéticos no tenían ningún valor histórico, y tenían que modificarse “un poco” para que tuvieran peso. Así que la historia oficial cuenta que pese a su estado convaleciente el General Córdoba, aguerrido patriota, lideró con fiereza la defensa del territorio antioqueño y nacional, exponiendo su vida y la de sus hombres en cruenta batalla con el despiadado ejército real, el cual fue derrotado luego de tres días, en el que cayeron hombre de ambos bandos, pero que al final, el ejército real al ver la fiereza de esta raza antioqueña optaron por la retirada. El Maestro Múnera, cambió la indignación por la burla. - Fiereza para preparar sancocho, que eso fue lo único que hicieron, cocinar de morro a morro. Pero como uno es una puta, estoy pintando las mentiras que se inventaron desde entonces, respaldadas por la Academia Antioqueña de Historia y por la Honorable Asamblea de Antioquia en honor a su máximo prócer antioqueño General José María Córdoba. Los antioqueños no somos más que una mano de mentirosos, embusteros, nada más por decir que fuimos los primeros, que en Antioquia fue donde se hizo el acto libertador primero que en Bogotá y Boyacá, nos inventamos semejantes tonterías. Algún día voy a pintar la verdadera escaramuza de Chorros Blancos, por ahora me toca comer y alquilarme para estas pendejadas.

Caldero entendió que Manera sí era el gran pintor de su generación y éste era el cuadro más importante de su generación, no por la verdad que contaba, sino por la mentira que guardaba: el andamiaje histórico y mítico creado por una sociedad para sostener su proyecto de nación y de región. Volvió a ver la vergüenza que vio en Camilo Noreña pintando a Pablo Escobar en el tejado. Aquí estaba el general Córdoba, vestido con uniforme militar azul, liderando su ejército de campesinos zambos, mal armados y descalzos, que mataban a los enemigos del ejército real, elegantemente vestidos de rojo, con botas y armas de fuego, que caían muertos en su huida, derrotados. El maestro Múnera había logrado retratar fielmente el paisaje del Caño de Chorros blancos, con su vegetación y bosques nativos. Era una gran obra maestra, de hermoso colorido e impactante dramatismo.

Caldero, le ayudo a colgarlo y estuvo en el acto de inauguración del cuadro, en la conmemoración de la batalla de Chorros Blancos liderada por el General José María Córdoba en la Asamblea Departamental de Antioquia, con gobernador a bordo y con presentación de la biografía del General Córdoba prologada por Álvaro Uribe Vélez.

El Maestro Múnera, se avergonzó tanto, que le hizo señas a Caldero para que se salieran de semejante payasada y se fueran a tomar un tinto en los bajos de la Alpujarra, al lado de la Locomotora, símbolo de la tenacidad antioqueña. Caldero trataba de entender ese momento. Estaba ante el gran maestro de su generación, que acababa de terminar el gran cuadro de su generación, absolutamente destruido, con un cigarrillo en el aire, sin ser capaz de mirarlo a los ojos, pues le avergonzaba hacer parte de semejante embuste histórico. –

Hay hombre Caldero, lo que uno tiene que hacer por la necesidad de la plata, o pintarle a los curas o a estos hijueputas políticos.

Desde entonces Múnera y Caldero habían sido amigos cercanos, compartiendo inquietudes y hallazgos técnicos de la pintura. Caldero le continuaba diciendo maestro, había comprendido que aquel era un hombre de una sabiduría no aprendida en academia alguna, sino de una búsqueda terca en el taller, que lo había llevado a desarrollar semejante obra y que cuando intentaba transmitirle sus conocimientos no tenía más pistas que las de apelar a la intuición y la sensibilidad. – Yo pase de ordeñar vacas a un pincel, esa es toda mi carrera. Confesaba Múnera. Y lo era, sus paisajes ya se los sabía de memoria, los tenía en su memoria visual de campesino paseando los valles de San Pedro, conocía al detalle cada enredadera, árbol, flor, peñasco y atardecer; simplemente rememoraba y pintaba.

Caldero había guardado todos sus cuadros en su casa taller en San Pedro de los Milagros y subía a pintar los fines de semana. Allí reposaban los demás cuadros que estaba adelantando de la Pasión de San Pablo Escobar.

Subieron con el Cliente a conocer los cuadros a San Pedro de los Milagros. Se ofreció a guardarle los cuadros en una bodega suya en Medellín, donde estarían seguros y los podría trabajar cuando fuera necesario.

Allí el Cliente se sorprendió con el último cuadro realizado por Caldero, se llamaba “Las bacanales de san Pablo Escobar”; era un cuadro alegórico, simulando los triunfos de Baco de Tiziano o Rubens, donde estaba el dios griego o el romano, en medio de su séquito, en una pausa en lo profundo del bosque celebrando en la ebriedad de la vida, el éxtasis y el vino. Sus ninfas, súcubos, machos cabríos, silenos, rendían tributo y reverencia a la sagrada presencia del dios, que ocurría como un milagro para aquellos seres mortales y terrenales que lo adoraban desde el salvajismo del bosque.

En la escena que había logrado Caldero, quería reflejar este mismo éxtasis, que el dios Pablo Escobar había logrado alrededor de la abundancia, la muerte y el éxtasis en la ciudad y en el país. Aquel Baco – Pablo rodeado de su séquito de políticos, curas, ninfas prostitutas, monjas, militares, bufones, enanos amuletos, obreros y sicarios, brindaban con vino sobre los sacrificados de la fiesta de la muerte. Sobre los cadáveres, Pablo y su séquito brindaban en su triunfo báquico y tenía como acto central un monseñor que se alzaba la sotana para poder pasar sobre los cadáveres sin ensuciarse, para llegar hasta donde Pablo a brindar con su copa de vino. La Santificación de las fiestas, fue un ritual paisa que nunca abandonó Pablo y contaba con su red de curas que le acompañaban y atendían los más extraños caprichos de Pablo y del Cártel. La religiosidad, como lo decía Salazar en su libro era un símbolo del Narcotráfico, más que una práctica real de fe. Caldero consideraba que si tenía un sentido profundo de espiritualidad en este fenómeno de muerte y barbarie, en el que no hubiera sido posible concebir y aceptar por esta sociedad, si no tuviera una profunda conexión con el mito cristiano y este con la necesidad de renovarse, actualizarse y renacer con un nuevo cristo.



Ilustración 10: Cuadro las Bacanales de san Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 170 x 160 Cm

En esta bacanal estaban los medios de comunicación. Un reportero también asistía con cámara en hombro y copa de vino en la mano, a la fiesta de la muerte para ser transmitida en vivo y en directo, como una fiesta de la cual todos deberíamos ser testigos partícipes. La única que renunciaba al éxtasis del triunfo de Baco y tenía conmiseración con los muertos era una prostituta, que abandonaba la alabanza al dios para hacerse cargo de la muerte del muerto. Aquí, Caldero se había incluido como muerto, el sacrificado de Pablo. Era un muerto limpio, bello, sin sangre, como una gran obra maestra del gran dios, que nos presentaba y convertía los hechos más horribles y sanguinarios, como hechos purificadores, vengadores en nombre del pueblo y la región, porque Pablo éramos todos y lo que es contra Pablo es contra Antioquia. Esta lucha nacional y del imperio Yanqui de persecución a Pablo, era la declaración de guerra del centro a la provincia, de Bogotá a Antioquia. Así que este era un muerto bello, puro y casi feliz, atendido por la misericordia de la prostituta que le miraba con una máxima ternura como de quien ve a su hijo logrando su cándido sueño, ser ofrendado a los sacrificios de Pablo. Ese muerto era las generaciones de jóvenes sicarios que enlistaba Pablo para el sacrificio honorífico, que ellos con orgullo encarnaban y estaba listos para morir en el campo de batalla, sobre una moto, con el viento en la cara reventando un perdigón que hiciera eco en esta ciudad. Los mismos pedigones del ejército zambo de nuestro gran prócer General José María Córdoba, que desde una cama lideraba a su ejército suicida que liberó a Antioquia y Colombia del Ejército Real.

Hoy Pablo liberaba a Antioquia, para liberar a Colombia del Imperio Norteamericano, como una vez se hizo en Chorros Blancos la liberación del Imperio Español.

José María Córdoba y Pablo Escobar estaban atravesados por el mismo mito prometeico, de enfrentar a los dioses para liberar el fuego y ser repartido entre los mortales tercermundistas del nuevo mundo. Eso les costaría la vida, y el eterno sacrificio de sus entrañas, pero con la satisfacción de ver su fuego en manos del pueblo: la guerra, la violencia y la coca.

Capítulo XIV

De regreso a Medellín, el Cliente indagó la razón por la cual los cuadros estaban regados, en un lado y otro, porque estaban unos en San Pedro, otros en casa de otros amigos. Caldero le confesó que no vivía de la pintura, que hacía trabajos como sociólogo, pero que eso no era muy estable y que no podía contar con un espacio lo suficientemente grande para guardar toda la obra, principalmente por su tamaño, así que les pedía a sus amigos que le guardaran los cuadros.

- Realmente es una obra impresionante German. La unidad estética que has logrado es total, la factura y la temática la hace una obra de máxima importancia, para esta ciudad, para el país. Esa última cena que estás haciendo en Medellín es apoteósica; de la que no me has querido hablar.

Caldero, no andaba de mucho ánimo ciertamente; su mejor momento creativo estaba atravesado por una crisis económica y aunque tenía todo absolutamente claro, tanto temática como técnicamente, no podría continuar. Le contó que en ese momento tendría que suspender el trabajo e irse para Bogotá donde su familia, suspendiendo la maestría y la producción de los cuadros, mientras aparecía un nuevo empleo que le pudiera generar recursos para continuar.

- ¿Y cómo estás haciendo con la bodega en la que trabajas actualmente?
- Ese es un favor que me hace la Junta de Acción Comunal. Me presta la sede a cambio yo doy clases de pintura a la comunidad. Es muy riesgoso para la obra porque todo el tiempo hay actividades comunitarias, así que cuadro que termino tengo que llevarlo para otro lugar.
- German, vamos a hacer una cosa, yo te voy a facilitar los recursos para que continúes en el proceso de producción de la Pasión de san Pablo Escobar. Tú no puedes parar, no podemos darnos ese lujo, esto tiene que hacerse.

Para Caldero fue una propuesta que le generaba una extraña confusión. ¿En qué le podría interesar a un desconocido financiar una obra como esta, que no tenía ningún destino comercial o institucional, sino por el contrario era una obra absolutamente huérfana en esta ciudad, que seguramente sería señalada, estigmatizada y vetada? Pero pensó que seguramente era Pablo que volvía a mover sus influencias para que la obra se terminara.

- Mira German, yo tengo donde podemos ir guardando los cuadros que vayas terminando. Caldero aceptó y agradeció su extraño ofrecimiento, volviéndole el alma al cuerpo. El cliente vio cómo le cambiaba el semblante, como se le alegraba la mirada y por primera vez se le hacía una sonrisa genuina.
- Para esta semana ya estará listo su encargo, le informó Caldero y se atrevió a preguntar de nuevo. - ¿Y esos cuadros para qué los va a usar?

El Cliente volvió a cerrarse en una respuesta simple. – Eso hace parte de una campaña de lectura, que vamos a hacer en Medellín, Bogotá y Cali, es que la gente ya no lee. A Caldero le pareció una respuesta recién inventada y en contradicción con las que le había dado su auxiliar, quien le había dicho que era para decorar un stand de un nuevo condominio o parcelación que estaban prontos a lanzar a la venta. - Es que vamos a vender unos libros. Fue la respuesta que dio esta vez el cliente. Caldero no profundizó, le conto que él también lanzaría un libro, que le gustaría que fuera al evento de lanzamiento. El cliente se sorprendió, de que además fuera escritor. Caldero le mostró la maqueta de su libro y le comprometió para que asistiera al evento de la próxima semana.

Capítulo XV

El lanzamiento de su libro lo había imaginado en la librería del Acontista, un lugar entre el Colombo Americano y el parque del periodista, que tenía un ambiente romántico, distinguido y de buen gusto, pero no tenía espacio para la fecha prevista; así que se decidieron con su editor por un nuevo espacio en el centro, llamado Siete Ovejas, casa del antiguo laboratorio Fotográfico más famoso y exclusivo de Medellín, Laboratorio fotográfico Garcés. En esta casa sobre la avenida la Playa, frente a la Biblioteca Comfenalco, desfilaron las familias más prestantes y las que no, a hacerse un estudio fotográfico, para el álbum familiar, o para su curriculum vitae. Hoy creyendo que se había cumplido el ciclo de más de dos generaciones de fotógrafos, su dueño y heredero había convertido el antiguo laboratorio en una propuesta de espacio cultural, bar galería, que comenzaba a transformar la dinámica del centro. Era un buen sitio para el lanzamiento.

Caldero hizo invitación abierta a amigos, familiares, conocidos y demás. Publicaba unos relatos de viaje realizados y escritos hacía más de 18 años por Latinoamérica, con inclusión de fotografías a blanco y negro realizadas por el mismo viajero. Aunque lo había soñado con una exposición de fotografías con sus más de 30 fotos del accidentado periplo, no fue posible y solo sería una lectura. A la presentación no llegaron más de la mitad de los invitados, aunque el espacio se llenó y no fueron suficientes las sillas, muchas de las caras familiares que Caldero esperaba nunca llegaron. Su hija y su excompañera, estuvieron allí en primera fila, lo mismo que su amigo Richard Serna; también estuvieron sus amigos de Cuarto Nivel Erasmo Arboleda y William Reazza y demás amigos cercanos. La mayoría del público era desconocido.

Fue una noche encantadora, conversatorio entre amigos y confesiones indiscretas, con mucho humor. Juan José su editor, estaba más interesado en poner a hablar a Caldero sobre su producción pictórica que sobre su libro y a mitad del conversatorio lo abordó:

- Bueno, German Caldero además de ser sociólogo, escritor y fotógrafo aficionado, es un pintor, un artista plástico; en este momento está haciendo una obra, que crece como una herida de esta ciudad como él mismo la llama. Avasalló Juan José. - German quisiera que nos hablaras sobre tu obra pictórica, lo que estas pintando en estos momentos, háblanos del proyecto de Pablo.

German sintió esto como una amistosa traición de parte de Juan José. Desde que se habían conocido alrededor de la edición y publicación de su libro, había habido una conexión total a nivel de búsquedas, proyectos, tonos literarios, de autores... y se estaba cocinando una buena amistad. Sentía el gran olfato de Juan José para identificar proyectos prometedores en ciernes y que luego él le hacía seguimiento a los autores, conociendo sus casas, sus bibliotecas personales o alrededor de tertulias que le permitieran investigar más a fondo las búsquedas de estos. Su empresa era titánica, convertirse en la editorial alternativa con más publicaciones en la ciudad o en el país ya que sus búsquedas se ampliaban a otras ciudades como Pasto, Cali, Barranquilla, Tunja, Bogotá, Manizales en donde había ampliado con nuevos autores, alimentando sus líneas editoriales: dramaturgia, narrativa, poesía, ensayo, novela, autores nacionales y empezaba a incursionar en las traducciones y libros ilustrados.

Esto había sido exponerlo y obligarlo a contar algo que desde un principio Caldero tenía en total reserva; pero al final había cedido más por la confianza que tenía en el olfato Juan José para identificar un momento oportuno. Así que sintió que había sido vendido por su editor como pintor. Caldero expuso la propuesta Pictórica de Pablo Escobar, sus avances, sus alcances y proyecciones. Entre el público estaba el Cliente. Don Luis no hizo buena cara ante lo que estaba pasando, ante lo que estaba haciendo German y bajo sus lentes oscuros se delato una molestia además de una preocupación grave.

El resto de la velada no se ocupó más del libro que estaba lanzando Caldero, sino sobre su proyecto pictórico. El público estaba muy interesado en lo que acababa de exponer Caldero y él estaba desbocado contando el proyecto detalladamente, el número de cuadros, donde serían expuestos, la corriente de opinión que buscaba generar y de los aliados que habían acompañado esta gran odisea. El cliente se puso de pie bruscamente y comentaba desaforado a su compañero, manoteando gravemente señalando a Caldero. Juan José Continuaba picándole la legua a Caldero, logrando que éste llegara a un éxtasis casi místico cuando contaba hasta donde esperaba que llegara este gran proyecto.

Al final del evento se le acercó el cliente y lo jaló del brazo hacia una de las salas de exposición y le increpo al oído – ¡German, creí que querías tener esto en total reserva, no sé por qué hiciste lo que acabas de hacer! -. A German lo confundió la actitud de don Luis, en donde se delataba una preocupación mayúscula, además de un sentido de propiedad que ahora de forma tácita asumía sobre el proyecto. – German creo que debes tener más cuidado frente a qué tan adecuado es que estés exponiendo el proyecto antes de tiempo y que esto suscite que haya reacciones para detenerlo, o, incluso que empiece a correr riesgo tu seguridad. German debes medir que este proyecto puede generar molestias no solo en la alcaldía o en los medios de comunicación, o las víctimas de Pablo, esto puede tropezar con otras estructuras y poderes que quizá no sospeches y que empiecen a reaccionar.

Caldero trató de bajarle la espuma a lo que estaba exponiendo el cliente, quien, todo el tiempo lo sostuvo por el brazo para darle más carácter de gravedad solmene a lo que estaba exponiendo. – Tranquilo Don Luis, aquí estamos entre amigos; todavía falta mucho para que esto siquiera empiece a hervir.

- No estoy tan seguro de esto German y creo que estas quitándole importancia a algo muy grave que acaba de pasar y fue exponer el proyecto en público. Tú no sabes quienes están acá, ni como lo reciban, ni como vayan a reaccionar; Tú estás jugando con fuego y estás prendiendo la mecha antes de tener la dinamita lista, Piénsalo. Felicitaciones por tu libro, lo leeré. Se despidió y se fue, con un andar que quería exponer su molestia.

Tuvo cruzadas las palabras del cliente en la cabeza el resto de la noche mientras compartía con el público que se acercaba a indagar, más por la propuesta pictórica que por el libro. Ni siquiera los que lo compraban y le pedían una dedicatoria en la solapa, le hablaron sobre el libro, sino sobre Pablo. Varios querían conocer su taller, ver sus cuadros, preguntar sobre su maestría, sobre su tesis, etc. Solo entonces entendió el llamado de atención de don Luis, quizá no estaba exagerando.

Capítulo XVI

Con esta nueva gabela económica que tenía Caldero por parte del cliente, al igual que la que había recibido de la Universidad para la compra de materiales, le habían dado la gasolina necesaria para iniciar la construcción de los cuadros faltantes de la serie de Pablo Escobar. Tenía en mente composiciones del Greco que le llamaban la atención, El espolio, donde cristo tenía una gran túnica roja carmesí, que según fuentes bíblicas es el color del vestido del Mesías. Había visto a un Pablo allí en el espolio, un pablo ultrajado, vituperado por su pueblo y por sus máximos jerarcas, patricios fundadores, escritores, artistas, líderes políticos y militares, intelectuales.

La última cena de san Pablo Escobar poco a poco surgía en toda su magnitud. Había estudiado La Epopeya del Pueblo Eslovo de Alfonzo María Mucha, para la composición de multitudes. Y la última cena había pasado por varios estadios, desde bocetos sueltos hechos con guache y pincel chino sobre papel kraft, hasta convertirse en una gran composición apocalíptica de un cartón de pliego.



Ilustración 11: Boceto: Santa Agatha – Madre Laura. Guache – Papel

En este había identificado a la Madre Laura, referenciada como santa Agatha, quien había sido martirizada, sujetándola de sus pezones. Aquí estaba con sus senos desnudos dispuestos a ser martirizados en una donación placentera; suplicaba junto a unos devotos que miraban sus senos con deseo, al lado de una niña indígena, que estaba petrificada rodeada de cocodrilos. Caldero diseñó una última cena apoteósica, fértil y sangrienta. Era la celebración de la muerte, donde toda Medellín se allegaba al gran banquete, bajando desde las comunas como fieles feligreses que asistían a dos eventos en una misma instancia: la muerte y entierro de Pablo y el gran ágape al que invitaba el gran Pablo, que en acto de celebración de la muerte y la barbarie se ofrecía para ser devorado.

En esta gran epopeya estaban los animales de la hacienda Nápoles, hipopótamos, rinocerontes, alces, rodeando al gran Dionisio con su séquito paisa, fertilizando la tierra y haciendo perder la razón, en un desenfreno báquico, machos cabríos seduciendo curas, silenos ebrios, ninfas rabiosas devorando sus hijos y súcubos violadores. Había una pareja de elefantes apareándose en la trastienda en la gran mesa, con el Palacio de justicia de fondo en el atardecer. Esta gran oda a la muerte y su goce, tenía olas de cuerpos mutilados que se amontonaban en el primer plano, merlines desahuciados custodiados por cerdos de frac, como banqueros franceses. Sobre el gran Pablo en medio de la escena, merodeaba su aureola un enjambre de ángeles con lanzas de guerreros custodiando su ascensión a los cielos.



Ilustración 12: Boceto, La Epopeya del pueblo Antioqueño. Guache – Papel 100 x 70 cm

Esta epopeya había generado reacciones de admiración entre sus colegas pintores, que afirmaban que era su mejor composición. Era una composición altamente ambiciosa, que recogía toda la tradición de la última cena del renacimiento Davincesco y unida con la luz Rembrantsiana de la ronda nocturna, más la solemnidad trágica de la epopeya Muchesca en un solo cuadro. Era una composición voraz, inmisericorde; tan ambiciosa que Caldero desistió de llevarla a cabo, por su complejidad compositiva y simbólica.

Era demasiada, para él, para Pablo y para Medellín. Esto tenía que pasar por etapas simbólicas previas, para poder digerir unos abismos compositivos y simbólicos como estos. Lo desbordó esta composición, desbordó no solo su capacidad técnica, sino de elaboración de esa cascada de símbolos, signos, espíritus y fuerzas que devenían en bandadas. Sintió terror, terror de estar desatando algo que esta ciudad no estaba en capacidad de abordar y sobrevivir.

Abandonó este cartón. Lo escondió como si no hubiera pasado para abordar un proyecto más modesto: pasó a un nuevo boceto; la nueva última cena de san Pablo Escobar no era menos mordaz y despiadada que la primera, pero si con unos elementos compositivos más controlados, que quería situar la escena ya no en la gran oda o epopeya antioqueña, sino en una referencia de directa invocación al derroche de la violencia y de la muerte por parte de los Antioqueños hasta llegar a su santificación. Ya no era la última cena de Antioquia, sino la última cena de Pablo. Fue un boceto más ágil y certero que el primero en su trazo, menos

fluido, más estático, más doméstico, en familia. Allí Caldero había precisado tres tiempos: el tiempo espiritual y mítico, el tiempo histórico, la historia y los hechos de muerte y violencia protagonizada por Pablo y el narcotráfico y el tiempo futuro. El presente era un rescoldo de luz.



Ilustración 13: Boceto: La última cena de San Pablo Escobar. Guache – Cartón 100 x 70 Cm

Para esta etapa llamó a su amigo Álvaro Arango, enano o talla baja que desde el principio le sirvió de modelo. Lo llamaba casi 4 años después de las fotos de la Universidad del Salazar y Herrera; había engordado y cada vez se le dificultaba más sus movimientos. Llegó en su mini moto, con banderín alto para que lo vieran entre el tránsito.

La sesión fue amena y rápida. Siempre había soñado con un enjambre de ángeles enanos, en medio de nubes, adorando al gran dios. Así que la sesión era para lograr las poses de tiernos ángeles enanos, que merodearían por toda la última cena, juguetones y perversos.

Cuando tuvo el boceto hecho, de inmediato lo pasó al gran lienzo; era un lienzo inmenso de 4 metros x 2 metros y medio. El lienzo más grande que había pintado. Era la empresa más ambiciosa que se había impuesto; claro toda la Pasión de San Pablo Escobar ya lo era, pero esta era una de las etapas más complejas. Este sería el lienzo de mayor tamaño. La claridad con que fluyó todo fue más que satisfactoria. El boceto logro pasarlo en menos de tres días y en el pasar el boceto al lienzo se hizo evidente un cuarto tiempo, el tiempo presente.

Pasó de inmediato a ubicar luces, sombras y a llenar los vacíos compositivos. Al final quedó un gran remolino al cual nunca le preguntó su significado durante su proceso de construcción. Como siempre el proceso era un cadáver exquisito que luego cobraría sentido y significado.

Tiempo espiritual y mítico: éste se situaba en la parte superior, de fondo del gran lienzo; allí había situado dos escenas simbólicamente claras: una tenía que ver con un conjunto escultórico que representaban a San Miguel Arcángel, enfrentándose a un dragón de fuego, atravesándolo con una lanza. San Miguel había anunciado a la bestia “quien como dios”, y advertía que vendrían falsos dioses a hacerse pasar como dios y lograrían engañar en fe y sería la verdadera fe la que lograría desenmascararlos. Pablo Escobar, la bestia, había sido anunciado, logrando engañar y permanecía aún sin desenmascarar. Porque Pablo es la fachada para engañar, la verdadera bestia está aún por develarse.

Luego estaban tres espíritus flotando al lado derecho de la composición. Un gran patriarca que mostraba su poder con los brazos abiertos, soberano sobre el territorio, y, detrás de él, estaban otros dos personajes que servilmente le levantaban sus túnicas. Caldero quiso simbolizar acá el gran patriarca antioqueño, el espíritu todopoderoso de la antioqueñidad que ponía a su servicio a Antioquia y a Colombia. El espíritu de la antioqueñidad no quería solo el territorio antioqueño, quería el territorio nacional. Allí estaba Colombia y Antioquia con sus harapos ocupándose de los velos del patriarca; allí estaban las dos pistas míticas que ayudarían a develar los mitos fundadores sobre los cuales se gestaba Antioquia y su proyecto cultural, mítico – histórico y social. Somos el pueblo de la bestia enmascarada, que continua avanzando en el territorio y en los imaginarios; evolucionando, mutando, gestándose, madurándose como mito. Este gran patriarca iluminaba desde el cielo a los Pablos del centro de la mesa, el uno muerto como cuerpo sacrificial y el otro vivo, presidiendo el ágape ritual.

Tiempo histórico: éste simbolizaba el tiempo de los acontecimientos de la violencia, de la guerra y de la muerte. Estaba ubicado en la mesa central, era la última cena. Era la última cena eterna, en la que todo el tiempo nuestro héroe trágico Pablo Escobar prometeicamente se ofrece para que sean devoradas sus entrañas, ya no por buitres, sino que su pueblo. Para que el pueblo Antioqueño lo devoren como buitres cada día de su historia. Somos buitres condenados a devorar a nuestro héroe, a nuestro mártir, a nuestro chivo expiatorio para siempre, pues día tras día, este será reconstruido y nos lo devuelven intacto para renovar el sacrificio, la muerte, la violencia y la guerra.

Aquí la pregunta es, ¿hay que liberar a Pablo prometeico de su eterno devorar sus entrañas, o hay que liberar al pueblo antioqueño de ser buitres devoradores de Pablo Escobar, en una eterna fiesta de la muerte, de la violencia y de la guerra?

Allí estaba nuestro Pablo – Cristo, con los brazos abiertos, pendencieramente mirando a Medellín, mientras sentenciaba – Vosotros como uno, me vais a traicionar y antes que caiga mi sombra me vas a negar tres veces. Yo soy tu carnero de oro, que lleváis al monte de los sacrificios, para ser ahogado en llamas. Les entrego mi cuerpo para que sea devorado, porque este es mi cuerpo que será desmembrado y esta es mi sangre que será derramada por vosotros. Venid y comed todos de mí, carne de mi carne, alma de mi alma. La soberbia del amor de un héroe trágico hacia su ciudad. – Yo estoy condenado a ser el destino de

Medellín y Medellín a ser mi destino. Sacadme los ojos como a Edipo, para no ver el abismo, quítame la mujer lazarillo para no errar mientras huyo del oráculo. Yo huyo por ti Medellín, para que no se cumpla la profecía, pero estás maldita, estás llena de antioqueñidad.

Como todo héroe trágico, se transforma en chivo expiatorio, para ser sacrificado por su ciudad, solo así logra su carácter de mártir, que se dona para salvar su pueblo. Allí nace el santo, cuando se dota de divinidad, de santidad capaz de cambiar los destinos de los hombres. No hay amor más maldito que el de aquel que ha sido nombrado por su pueblo como su mártir, aquel escogido para ser sacrificado a los dioses para la salvación de la ciudad. A Medellín, a Antioquia y a Colombia le habían pedido la cabeza de Pablo Escobar para ser salvadas.

Allí en lo alto estaba el gran patriarca antioqueño, satisfecho, dichoso y feliz pues había logrado que esté, su rito sacrificial, fuera eterno y cíclico. Y para ello había sacrificado a su hijo, para que fuera crucificado, desmembrado y devorado día a día, como un acto de auto afirmación de la antioqueñidad. ¿Quién como dios?: aquel que como dios sacrificó a su hijo para la emancipación o condena de su pueblo.

Y allí mismo, en este tiempo histórico, se volvía a autorretratar Caldero, como uno de los doce. Sentados en la mesa acompañaban a Pablo 11, entre curas, obispos, bufones, madres, monjas, prostitutas, rockeros, policías, cerdos-políticos, monjes enmascarados y paraguerrilleros. Pero Caldero no solo se pintó fuera de la mesa, sino fuera del tiempo mítico y fuera de tiempo histórico, fuera del tiempo artístico.

Él era el pintor Judas fuera de la pintura. Un judas que forzaba el tiempo mítico, el tiempo histórico y el tiempo futuro para que se cumpliera la profecía y la ruta trágica. Jugaba el papel orgánico que alguna vez Manzur le dijo debía ocupar todo artista. Aquel que fuera capaz de salirse del tiempo histórico, para poder ver y develar el tiempo mítico y convertir el arte en un detonador de la curva cultural de la sociedad a la que pertenece.

Allí estaba Caldero, con un traje de gala rojo de la época barroca, con sombrero y gárgola, paleta y pinceles en mano, como un gran director de orquesta, que reconstruía la trama simbólica de la ruta trágica de Antioquia. Y como buen Judas debía traicionar para develar: traicionar a Pablo para develar la antioqueñidad. Traicionar a Pablo para que ocupara su responsabilidad histórica y su responsabilidad mítica. Pablo grieta, Pablo fisura: develar a Pablo para desenmascarar la antioqueñidad. “-Te quiero mucho Pablo, pero te tengo que traicionar para detener la bestia” sentenció el Judas – Pintor.

Tiempo futuro: en este tiempo ocurrían tres momentos simultáneos. De la gran mesa, donde yacía el Pablo sacrificial, sobre un mantel compuesto por una carta astral y un mapa de Medellín y su Área Metropolitana, manaba la sangre de Pablo, que bajaba por el mantel y por los escalones del gran atrio. Había tres figuras jóvenes que bogaban de esta sangre agachándose sobre el manantial rojo. Uno de ellos paraba su éxtasis de sed, para ver la homilía central y agradecer tanta dicha. Estas tres figuras representaban las generaciones futuras, que aún heredaban y bebían la sangre de Pablo. La misma sangre pasaba por un cuerno de la abundancia maldito, custodiado por un ángel triste. La fortuna maldita de

Pablo seguía alimentando junto a su sangre estas generaciones, esta ciudad, esta región. Alimentando y fortaleciendo el gran mito del patriarca antioqueño acumulador.



Ilustración 14: Cuadro La Última Cena de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 400 x 250 Cm

La esquina inferior derecha estaba inundada por una presencia, que solo hasta que su amigo pintor, William Reazza, vió el cuadro, logró descifrarla. Era una manada de cerdos, que envolvía a los enanos ángeles, que devoraban un niño muerto. Ese niño muerto era el futuro, aquel futuro que había predicho Héctor Abad Gómez cuando sentenció que la antioqueña era una sociedad infanticida, por la forma en que trataba su infancia, la cual había decidido matarla de forma sistemática, mediante el abandono, el maltrato, el abuso y la exclusión. “Algún día esos jóvenes excluidos bajarán de las comunas de Medellín, a matarnos aquí en el centro”.

- ¿Y vos, porque pintaste cerdos?, preguntó William frente al gran lienzo
- Siempre me han gustado. Me encanta la desfachatez del cerdo, es capaz de ridiculizar cualquier escena donde los pongan, por solemne o sagrada que sea, un marrano se la caga, rio Caldero mientras explicaba.
- No viejo, eso tiene un significado mayor, dijo William, cuestionando semejante explicación tan vacía y pobre de Caldero. - Yo pensé de inmediato en el origen judío de los paisas. Los antioqueños eran judíos conversos y aquí tuvieron que volverse Cristianos y católicos, así que una forma de probar su conversión fue consumir cerdo; por eso nuestra gastronomía está llena de marrano: chorizo, chicharon, morcilla, etc., porque tenían que probar su conversión permanentemente

y por eso cada casa tenía una marranera propia. Esa era su prueba de conversión, sentencio William ante la cara estupefacta de Caldero.

- “La pintura una vez más habla por encima y pese a mí”, pensó Caldero, atravesado por una iluminación.
- ¿Y este personaje que es? Pregunto Reazza; se refería a un personaje agazapado en medio de los cerdos, los ángeles y el niño devorado.
- Esa es la academia agazapada, lista para el acecho. La academia, la Universidad. Ese es el positivismo científico, que acecha ante el arte, pues no soporta que se salgan de sus cánones, de sus cánones positivistas. No soporta el mito, el esoterismo, las ciencias del espíritu. Entonces esta agazapada, lista a atacar esta propuesta, a desacreditarla, a matarla. La ciencia de esta ciudad, es decir la violentología, experta en conflictividad urbana, es la gran cómplice de este mito, por que ayuda a que no se desenmascare. Esto no tiene que ver con análisis del conflicto, sino con análisis del mito y para eso no es suficiente con la ciencia y su positivismo. Hay que echar mano de otras cosas.

Seguramente era una afirmación soberbia de Caldero ante la reacción de los científicos sociales, colegas con los cuales había compartido su proyecto, de quienes de inmediato salía un apostura moralista, condenatoria, pues se leía como una postura irresponsable y poco ética, frente a lo que había causado Pablo Escobar en esta ciudad y se parecía más a un homenaje al peor criminal de la historia.

Por ultimo en este tiempo futuro había una jauría de perros, a espaldas del Judas – Pintor. Sicarios domesticados por Pablo, por la Antioqueñidad, siempre listos a matar o a devorar. Canes con información genética heredada, para seguir dándole movimiento a la gran maquinaria de la muerte y la violencia, como afirmación histórica, cultural y mítica.

Tiempo presente: el tiempo presente solo se hizo evidente cuando se culminó el tiempo futuro. El tiempo presente estaba representado justo debajo de la mesa, entre el tiempo histórico y el tiempo futuro. Allí Caldero había retratado a su hija tocando un violín, en medio de un torbellino de ángeles enanos, que la rodeaban y retozaban en medio de una manada de cerdos. Su hija hacía una pausa para mirar al espectador, junto a un hermoso ángel enano que miraba al público mientras señalaba la homilía central. Como quien pregunta ¿esto eres? ¿Esto quieres ser? y este hombre a medio hacer, también representaba esa fe atrofiada, enferma, poseída por un mito trágico que hacia metástasis en esta sociedad. Estos ángeles enanos también simbolizaban el amuleto de Antioquia en términos espirituales y simbólicos, que junto a la niña del violín representaban esta generación presente, que no merece seguir heredando esta curva cultural. Como preguntando ¿esto es lo que me quieres heredar?, ¿este es el futuro que me deparas?, por eso son las únicas dos figuras que miran al espectador, además de Pablo, porque esta es una pregunta para la sociedad, para Antioquia, para Medellín. Claro, esto era como tirar diamantes a los cerdos. Estas eran preguntas en diamantes para esta Antioquia, para esta ciudad, que seguramente no sabrían que hacer con ellas y las dejarían tiradas en su cochera en medio de su excremento y su aguamasa.

Capítulo XVII

Ya eran 4 los cuadros que iban tejiendo esta trama desordenada de la Pasión de san Pablo Escobar. El siguiente que aparecía era la Crucifixión. Había tomado como base la composición de la pasión de Cristo pintado por Rembrandt, era una composición vertical y totalmente piramidal.

Cuando estaba coordinando los modelos en la sesión fotográfica para esta escena, Caldero les pidió a sus modelos que cantaran el Himno Nacional de Colombia, mientras miraban al Pablo crucificado. Ahora que lo convertía en cuadro, entendía lo que se había logrado en esta escena; el día que mataron a Pablo Escobar, la alocución presidencial presentaba su muerte como un motivo de celebración y de orgullo nacional. Era mostrar la presa cazada, ahora colgada como un trofeo en el muro de las glorias nacionales, al lado del novel Garciamarquiano y la vuelta a España de Lucho Herrera.



Ilustración 15: Procesos de producción de la obra: Sesión fotográfica: La Crucifixión de San Pablo Escobar

Allí, alrededor del crucificado, estaba toda la parafernalia nacional, su bandera, sus fuerzas militares, su institucionalidad y la sociedad rodeando al presidente. Todos con mano en pecho y a coro abierto invocaban a la república por haber puesto de nuevo todo en orden. El hijo pródigo que regresaba a casa para ser sacrificado y así purificar y purgar los pecados

de una nación, que solo en acto sacrificial limpiaba su institucionalidad, sus gremios, sus ciudades, su moral.

Solo un acto más grave que los pecados cometidos podría limpiar los pecados de esta nación. Para pagar la deuda fundacional, sacrificamos nuestros hijos como un acto de doloroso autocastigo, pero que si se hace con el corazón y la fe necesaria también purificará nuestro corazón y nuestra moral. La muerte de Pablo se celebró como un acto refundacional de la patria, pues ya no seríamos más el país que soñó Pablo Escobar y al que transformó a su gusto y antojo. La única forma de acabar con ese país era acabar con su creador.

El único que miraba al espectador era el militar arrodillado a los pies de Pablo crucificado, que con su mano haciendo el símbolo de la paz o en este caso de victoria, celebrara ser el autor del asesinato, del sacrificio, en total desfachatez. El resto de los asistentes al evento de la crucifixión estaban en total solemnidad, con sus ojos cerrados, espalda curvada hacia atrás, para que la frente quedara bien en alto y con su mano en el pecho, al lado del corazón, sintiendo el más profundo orgullo, por una nación, por una casa que volvía a estar en orden luego de un acto absolutamente ejemplarizante, para todos aquellos que quisieran ponerse este país y el negocio del narcotráfico de ruana.

El narcotráfico es de propiedad del estado nación, hace parte del patrimonio y de las riquezas nacionales y no puede estar en manos de particulares y menos provincianos con ínfulas de salvadores. ¡Que viva la nueva Constitución de Colombia, la apertura económica, la globalización y el narcotráfico! ¡Que viva Colombia!, gritaba nuestro presidente al lado del Pablo Crucificado, llamando a la unidad nacional alrededor del cadáver mártir, del cadáver chivo expiatorio. ¡Allí, nacía el santo!

Una de las imágenes más icónicas de nuestro imaginario nacional fue entonces el Pablo muerto en todas sus facetas, el del tejado, el Pablo junto a sus asesinos, el Pablo descendiendo en camilla de bomberos de la casa en lo Olivos, el Pablo del anfiteatro. Y es que la imagen jugaba un papel importante en estos momentos por los que pasaba en el país. Solo una imagen corroboraría la muerte. Que este era ahora el Pablo verdadero, el Pablo muerto, el Pablo sacrificado. No el Pablo terrorista, fugado y amenazador que humillaba a un país y a sus aliados. No, el Pablo cadáver.

Pablo transformó al país, transformó al estado. Exigió de éste sus mejores luchas, no se sabe si sus mejores estrategias para enfrentarlo, pues tuvo que aliarse con sus enemigos, con los paramilitares, con los demás carteles y acabar de corromper toda su institucionalidad para derrotarlo. Pablo logró la unidad nacional, logró que legales e ilegales, fuerzas militares y demás carteles se unieran con un solo propósito: salvar al país, salvar el narcotráfico derrotando a Pablo. Eso fue lo que logró Pablo, institucionalizar el narcotráfico. Pablo había logrado infiltrar de narcotráfico toda la institucionalidad del país, pero el arma se le salió de las manos y ahora era el estado el que institucionalizaba el narcotráfico. El cuadro de la Crucifixión de san Pablo Escobar representaba eso, el hecho ritual mediante el cual el estado de Colombia había purificado el narcotráfico, el acto de escarnio público de crucificar a Pablo Escobar, que se autoproclamaba el Rey de los Carteles, pero llegó el Cartel estado de la mano del Cartel Estados Unidos y lo aplastó. Fue vendido por su pueblo, traicionado por sus hermanos y negado por su Antioquia del alma. Pero Pablo renacerá, démosle tres días... o quizá tres generaciones.



Ilustración 16: Boceto la crucifixión de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm

La ruta prometeica de Escobar, que cuenta con un fuego que reparte entre los pobres, es alterado, ya que no fue robado a los dioses, sino que son los dioses (en este caso Estados Unidos), quienes desean el tesoro de los mortales y los persiguen para adueñarse del narcotráfico. Pablo Escobar el Prometeo – mesías colombiano, quería salvar a su pueblo con su fuego y ofreció pagar la deuda externa, acabar con la pobreza, dar vivienda a todo el mundo, y hacer de este país el territorio de la abundancia.

Pablo Escobar asume su sino de mesías y se introduce en la política, un lugar privilegiado dónde poner a funcionar su fuego con mayor certeza frente a las injusticias. Este Prometeo mesías, es juzgado, condenado y expulsado por orden de los dioses y obligado al destierro. Escobar ahora Prometeo - decepcionado le declara la guerra a los dioses y a aquellos que lo condenaron. Escobar pervierte su fuego.

Escobar hace del narcotráfico, la salvación para luego convertirlo en la maldición. Y era su venganza. Su venganza fue la mutación del mito, aquel caudillo mesiánico, nacido entre los pobres, que encarna la verraquera antioqueña, sus valores y principios, es la misma sociedad antioqueña, a quien él tanto ayudó y amó, quien lo niega, lo rechaza, lo traiciona y lo persigue. Mesías – Judas. Escobar es en sí mismo la certeza y la traición. Él se traiciona a sí mismo, giro mítico, ocurrido en un instante fenomenológico encarnado en Pablo Escobar. “Con lo que quise salvar ahora condeno” pasa de ser el mesías salvador de la provincia y de los excluidos, a ser la maldición de una provincia que se alía con el centralismo bogotano para su destrucción. Es Colombia quien alabando al dios, ahora lo condena y lo mata, lo sacrifica, lo convierte en su chivo expiatorio.

Después del éxtasis colectivo, de la abundancia, de las mil morales, de la anti ética, viene la resaca social y moral colectiva, que se reprende así misma, condenando a los que ayer promovieron el goce, el éxtasis y el placer.

Este era el juego báquico dionisiaco. Durante los festivales bianuales báquicos durante tres meses en las sociedades helénicas, permitían todo el desfogue social, eran olvidados y transgredidos los límites sociales, morales, éticos y hasta de tiempo, y se sumían en una celebración total de la existencia. Al finalizar los estivales, la ciudad volvía al orden, recobraban sus roles, sus instituciones y la calma y la razón. No había ningún tipo de condena, ni social, ni institucional sobre lo ocurrido durante los festivales. Por supuesto ahora no sabemos cómo eran vistos estos rituales por las demás sociedades, países y culturas extranjeras. En Colombia no hubo condena alguna a nivel interno, solo cuando es condenado por Estados Unidos se asume una postura moral, antes de esto había una legitimidad total del narcotráfico. Más cercano al misterio que a la delincuencia.

Como a Cristo a Escobar lo niegan no solo tres veces, sino tres generaciones, el dios solo es reconocido en el éxtasis como Dionisio, es decir en la sinrazón. Una sociedad que se había beneficiado, enriquecido y proyectado gracias a los dineros del narcotráfico, y en el caso de Medellín, gracias a Pablo Escobar, en determinado momento decide dar un vuelco y salir a la luz pública a condenarlo, declararlo enemigo de la sociedad, lo indeseable, lo que corrompe y pone en decadencia el proyecto antioqueño. Aquella nueva industria, la burbuja inmobiliaria y los megaproyectos de ciudad de punta que convierte a Antioquia en la mejor esquina de América, todo fruto de la bonanza Escobariana, que creó redes financieras y comerciales en todas las instancias de la sociedad económica y gremial antioqueña, ya no era presentable y fueron sus mismos apóstoles comerciales, económicos, militares e institucionales quienes lo traicionan, niegan sus vínculos profundos y orgánicos a nivel político, económico y cultural. Escobar dejó de ser el mesías salvador de Antioquia, el as bajo la manga de la provincia contra el centro, a ser la manzana podrida que había que extirpar del gran proyecto antioqueño. Acabamos con la manzana podrida del narcotráfico, pero no con el árbol. El árbol del narcotráfico, así como el del contrabando son profundamente antioqueños. El proyecto Antioqueño es el Judas que vende a Escobar al poder central de Bogotá y de EEUU, por salvar su pellejo y proteger el proyecto ancestral de los patriarcas fundadores de la verraquera paisa.

Así que esta sociedad que se levantaba digna, y víctima del narcotráfico, que debía ser extirpado en cabeza de Pablo Escobar, entabla diferentes alianzas con otros narcotraficantes

y paramilitares, antiguos socios y hoy disidentes de Escobar como el caso de los PEPES y Carlos Castaño. Lo malo no era el narcotráfico, sino Pablo Escobar que quería monopolizar el negocio y llevarse a todo el país por delante, “o están conmigo o contra mí”.

Pablo Escobar representó a los pobres, a los excluidos, que por fin tenían poder para enfrentarse al poder tradicional, que los excluía. Esta es una lucha vengadora y revanchista en nombre de los pobres contra los ricos y poderosos, que luego mutó a la lucha de la provincia contra el centro. Los poderosos utilizaron a Pablo Escobar y al narcotráfico para fortalecerse y blindar su poder. Una vez condenado el narcotráfico, había que eliminar la cabeza visible, mas no el negocio, que ahora estaba en manos del poder tradicional y no concentrado en una sola persona. Los políticos tradicionales de la provincia se fortalecieron económica y militarmente para hacerle frente al poder central de Bogotá, que gozaban del privilegio de los dineros estatales y los medios de comunicación. Pablo Escobar y el narcotráfico le cambiaron la faz a este país y a sus estructuras, al centro y la periferia, a lo legal y lo ilegal, a lo moral y lo inmoral, y fueron reactivados y creados nuevos matices a nivel político, institucional y cultural.

La muerte del Pablo Escobar, su sacrificio purificador por parte de la sociedad, terminó desmembrando su herencia, surgieron nuevos capos, incorporando los aprendizajes de traición vividos por Pablo Escobar, distribuidos por las diferentes regiones del país, con sofisticadas estructuras a nivel político, económico, financiero y estatal, con injerencia directa y total en la justicia, en el poder legislativo y ejecutivo, que década tras década han ido configurando nuestro estado actual.

Capítulo XVIII

Poco a poco los cuadros iban floreciendo en el taller del Chagualo. La gestión de German frente a la universidad continuó, para poder sostener el ritmo de producción. Alexandra había logrado hablar con Salim, vicerrector de Investigación de la Universidad Autónoma Latinoamericana, para la búsqueda de recursos. – Creo que sería buena idea que lo visitaras a la oficina y lo invitaras directamente al taller. Él te está esperando. Ya le hable de todo el proyecto y le gustó mucho, le instó Alexandra. De inmediato German concertó una cita con Salim y lo invito a conocer el taller y la producción pictórica. La reunión se llevó a cabo la semana siguiente. Salim fue con su esposa. - espero que no haya ningún problema, se disculpó Salim. – Ninguno., será una excelente compañía.

El calor era insoportable, a eso del medio día la temperatura sube a niveles infernales. German abrió los grandes portones de su taller para que entrara aire y calmara el sofoco. Pasearon a lo largo y ancho del taller, deteniéndose en cada cuadro; Caldero iba explicando y detallando símbolos, pasajes y conceptos. Ambos quedaron realmente sorprendidos por la propuesta que les presentaba Caldero y para cuya continuidad solicitaba recursos.

– German, realmente es una propuesta impresionante. Este tipo de propuestas son las que deben ser patrocinadas por la universidad, que realmente abren un debate a esta ciudad, proponen nuevas metodologías y son oportunas histórica y políticamente. Déjame yo entro a gestionar con el señor Rector, para que podamos facilitar recursos desde el programa de

investigación y podamos culminar el proyecto -. German lo sintió realmente entusiasmado con el proyecto y con expectativas frente a las proyecciones que podría tener.

German esperó con paciencia la gestión de Salim ante el Rector de la Universidad, pero con la actitud tan decidida que mostró, sentía más que seguros los recursos para el proyecto.

A la semana siguiente se reunieron en la oficina de Salim y este ya tenía otro semblante. Su actitud entusiasta ya no estaba y la familiaridad y cercanía que se había logrado en la visita al taller había desaparecido. Le habló desde el otro lado de su escritorio con toda la formalidad institucional de la que podía echar mano. – Mira German, a principios de esta semana pedí cita con el señor Rector para hacer presentación de tu proyecto y de la posibilidad de ser financiado y la verdad las noticias no son muy buenas. Yo entiendo los argumentos del señor Rector. Él dice que acaba de ganar la presidencia de la república un gobierno de derecha y que no puede exponer a la universidad financiando un proyecto de este perfil. Es un proyecto altamente polémico, de una mirada crítica muy fuerte que no dejaría muy bien parada la universidad, así que prefiere abstenerse frente a tu proyecto. Frente a esto ya no hay nada más que hacer.

German no sabía si había podido disimular su desconcierto frente a lo que estaba escuchando. Su desconcierto era doble, pues, no solo lo desconcertaban los argumentos del rector, que iban en contravía de todos los principios y valores que habían fundado la Universidad hacía 50 años. ¿Cómo es posible que la respuesta del Rector de la Universidad Autónoma Latinoamericana, que había sido fundada por Héctor Abad Gómez entre otros, asesinado por ser defensor de derechos humanos, críticos del sistema y negándose a guardar silencios cómplices, estuviera diciéndole que no podía exponer la Universidad ante un Gobierno de extrema derecha patrocinando investigaciones críticas como la suya?.

Pero además le desconcertaba el facilismo con que el mismo vicerrector de investigaciones de la universidad aceptaba como argumentos válidos lo expuesto por el Rector, por encima de los deberes éticos y políticos que debe tener la academia, la universidad, y más una maestría de DDHH con denunciar, ser crítico, abrir el debate y la reflexión de una ciudad, - “Por qué lo último que podemos hacer como Universidad” decía Héctor Abad Gómez, su fundador - “es guardar silencio cómplice ante un estado asesino”. Así que al rector y a Salim les parecían argumentos éticos y responsables dejar de investigar y dejar de ser críticos para no exponer la universidad con un gobierno de derecha, como el uribista que volvía al poder.

German Caldero se levantó torpemente, tomó su bolso, respiró para que pareciera una decepción burocrática frente a la gestión de recursos, pero lo que realmente había era una vergüenza propia frente a Héctor Abad Gómez, que había sido asesinado, junto a otros líderes de derechos humanos por la Casa Castaño, aliados de Pablo Escobar, por no guardar silencio. Y hoy el rector de la Universidad que él había fundado, pedía guardar silencio, mandar el bufón a la guillotina, para congraciarse con el gobierno de derecha, heredero de sus asesinos. Pensó en la frase de Fernando González “Siempre he sido un guerrero. Mis libros son guerra. Universidad campo de batalla, o nada. Lo que tienen en Colombia son cementerios. Universidades no hay...Gente habituada a la inmundicia de su condición actual”.

Supo, que dos meses después la Universidad Autónoma Latinoamericana condecoraba como Unaulista distinguido a José Obdulio Gaviria, primo de Pablo Escobar Gaviria y vocero del Partido de Gobierno.

Uno de los fundadores de la universidad repitió al calor de un café y de la indignación – La universidad también expresa una sociedad enferma. Y Pablo Escobar es la máxima expresión del alma paisa y Pablo aun esta entre nosotros. Álvaro Uribe es el Pablo Escobar de nuestra época. Él pudo hacer todo lo que quiso Pablo solo que por la vía institucional.

Capítulo XIX

Los cuadros que iban siendo culminados, eran recogidos por el cliente para ser almacenados y abrirle espacio a Caldero en el taller. Eso ayudaba a descansar de los cuadros, de las imágenes, a renovar ideas a aislarse de ellos. El siguiente cuadro que realizó fue “la Multiplicación de los panes y los peces”; era un cuadro deliberadamente evidente. Estaba Pablo en medio de la escena, como un mesías, repartiendo panes a toda Colombia desde una comuna de Medellín, calmando el hambre de los pobres, la gula de la sociedad, la avaricia de los políticos y la corrupción de la institucionalidad, incluyendo a la iglesia que bendecía su generosidad hecha pan. En primer plano había un cerdo echado, sin inmutarse en su dicha porcina mientras engordaba.



Ilustración 17: Boceto: La multiplicación de panes y los peces de San Pablo Escobar. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm

La purga de Escobar, permitió el ensamble final de Narcotráfico y el Estado. Sofisticar las estructuras del Estado para fusionarse con las estructuras de la mafia, fue una de las evoluciones sociales y políticas de la sociedad local, provincial y nacional. La guerra que hoy se continúa presentando como una guerra política de insurgentes contra el Estado y para Estado, trae consigo la herencia de tensiones dejadas por el narcotráfico en su simbiosis con el Estado y con las economías regionales y de la guerra.

Para Caldero en el relato judeo cristiano, la relación madre e hijo, es la fuerte, tanto que se le repite en su momento cumbre, “madre: he ahí a tu hijo”, como pidiéndole que se resigne a aceptar el destino de su hijo, que solo así logrará ser en su destino. Aceptándolo, solo podrás ser madre. Por eso quiso pintar a la madre de Pablo. La figura materna antioqueña es aquella que asume una resignación frente al destino de su hijo, en la violencia, en la delincuencia, en el narcotráfico, y en este caso la madre de Escobar, es la madre del fenómeno, y contribuye a que su destino trágico se cumpla. Antioquia y Medellín son las Madres de Escobar, él representa a pie juntillas sus postulados éticos, morales y él da respuesta a todas las expectativas que sus madres pusieron sobre él.

Antioquia viene de una tradición de patriarcas fundadores de colonias, de tierras, de poblados, de industrias, de ferrocarriles, de universidades y escuelas ingenieriles, que dieron al traste con una economía no sostenible, de grandes poblaciones excluidas y explotadas, liderados por una idiosincrasia racista y clasista. Esos líderes patriarcales, se sienten traicionados en sus postulados antioqueños, pues no asumen responsabilidad en los modelos económicos de la ciudad y del departamento que entra en crisis y obliga a la gran cantidad de población excluida a sobrevivir en proyectos delincuenciales y poco ortodoxos como el contrabando y el narcotráfico.

Como buenos Patriarcas, continuando con la tradición aplican el rito sacrificial, para probar la fe, para honrar a dios, para purificar el pueblo y para castigar al pueblo sacrificando a su mejor hijo: Pablo Escobar. Todo eso significo el sacrificio de Pablo Escobar para la sociedad Antioqueña, que no solo sacrifica a Pablo sino a la generación que acompañó y encarnó los ideales Escobarianos.

Pablo Escobar fue sacrificado por el Patriarcado antioqueño que castiga a su hijo por superarlo, suplantarlo y derrocarlo. El mismo patriarcado que usufructúa y se fortalece del narcotráfico, sacrifica a su hijo para purificar a su pueblo de los pecados en un único sacrificio. El sacrificio de Escobar significo limpiar el camino al narcotráfico, el malo era Pablo, no el narcotráfico. El narcotráfico del patriarca está limpio de pecado. Hoy se hace eco en la historia de Pablo Escobar, no del narcotráfico. El narcotráfico es un fenómeno más, una arandela del ser macabro y terrorífico, encarnación del mal que es Pablo Escobar.

Por esta misma época lo fue a visitar al taller Víctor Raúl Jaramillo, más conocido como Piolín en los bajos mundos del Metal. Era uno de los históricos del Metal en la ciudad de Medellín y fundador de una de las bandas más famosas llamada Reencarnación. Había sido

profesor suyo en la Escuela Popular de Arte, cuando German se atrevía a entrar a una academia de pintura y lo sacaron por un volado al primer semestre. Luego se habían vuelto a encontrar en un proyecto comunitario en la comuna 13 llamado Casa Morada, haciendo radio y tertulias literarias.

Alguna vez Caldero había escuchado la historia de que Pablo había perseguido en una época a los rockeros, metaleros y punkeros de la ciudad, por considerarlos vagos y de mala influencia para la sociedad. Así que Caldero pensó que sería un acto soberbio con el cuadro de la última cena incluir al metalero más famoso como uno de los 12 apóstoles de Pablo. Víctor acepto encantado y puso para varias fotos, iba a representar a Mateo. Aprovechó para contarle que quería que este proyecto pictórico fuera con banda sonora y que quisiera que ellos, el grupo Reencarnación hicieran parte de la sinfonía que estaría integrado por varios grupos de la ciudad, de diferentes estilos musicales.

- ¿Alguien ya se pidió la última cena para componer?- Pregunto Víctor.
- No, nada. Respondió Caldero
- Entonces nos pedimos componer sobre esa. Aceptó entusiasmado
- Me gustaría que me ayudaras a pensar en otros grupos que vos creas son importante en la música de esta ciudad, que los pudiéramos invitar a hacer parte de este proyecto de la sinfonía de la Pasión de san Pablo Escobar.
- Claro. Respondió Víctor – Podemos pensar en Franky ha muerto... bueno, claro yo te hago un listado y los empezamos a invitar al proyecto.

Esto le daba otro tono al proyecto. Ir concretando aquella idea que le había dado Teresita Gómez de acompañar la exposición con una banda sonora, que luego había pasado a pensar en una sinfonía integrada por 10 piezas musicales de diferentes estilos y tendencias sonoras de artistas y grupos de la ciudad, por cada uno de los cuadros y que no fuera un solo artista, sino varios artistas de la ciudad desde la pintura y desde la música haciendo un gran acto en torno a la Pasión de San Pablo Escobar. La puesta en escena del proyecto iba tomando forma.

Capítulo XX

Empezaron a suceder cosas que cambiaron el rumbo de los hechos que hasta ahora habían fluido tranquilamente, en un paraíso de creación, gestación de una trama pictórica. Cuando los cuadros estaban por completarse El cliente con la mayoría de la obra almacenada dejó de aparecer, dejó de responder sus llamadas. Cuando por fin se contactó con Jaime, su auxiliar y hombre de confianza, éste le puso una cita, en el parqueadero de un centro comercial. No se bajó del carro. Caldero subió y hablaron con el Ford fiesta parqueado.

German estaba alterado, no le gustaba lo que estaba sucediendo, que no respondieran llamadas, ni dieran señales de vida. Así que empezó con una retahíla de exigencias, de que le devolvieran los cuadros, que los necesitaba ya para lo de la tesis, que exigía tenerlos ya de nuevo en su taller. Jaime estaba contenido, no sabía cómo empezar a contarle a este artista presa de un ataque de angustia y ansiedad lo que estaba sucediendo. Dejo que

terminara mientras miraba para todos lados en el parqueadero. Se puso la mano en la cabeza sobándose la frente sobre la cabrilla. Respiró profundo y por fin habló.

- German, algo muy grave está pasando y tiene que ver son tus cuadros. ¿esos cuadros qué son?

German no entendía la pregunta.

- Qué está pasando. Indagó Caldero. Jaime sacó su cara dentro de sus manos y lo miró desde un abismo de angustia y terror.
- Secuestraron a Luis.

Lo dijo con una palidez cargada de miedo. Solo entonces Caldero percibió el semblante de Jaime, de alguien que había llorado mucho y que no había dormido nada. Por la cabeza de Caldero pasaron hipótesis que iban de un montaje, de una broma o de nuevo la historia de estos cuadros desbordaba su capacidad de imaginación y de realidad.

- Y como saben que es un secuestro.
- Porque están pidiendo rescate, ya se comunicaron con nosotros. Y adivina que piden.
- ¿Qué?
- Tus cuadros.

Caldero entendió que la última hipótesis era la correcta. Estos cuadros estaban cargados de algo más que no solo era de símbolos, sátiras y sarcasmos. Detrás estaba Pablo y por lo que escuchaba su gente.

- Se le metieron a las casas, a las bodegas. Yo creo que él ya sabía que iba a pasar esto y no sé dónde los escondió. No encontraron nada, él los encaletó en alguna parte que nunca me contó. Los teníamos en una bodega por el aeropuerto y no supe cuando los movió de ahí, ya no estaban. ¿Tú sabes algo?, indago Jaime con total sospecha.
- No, ni idea.

Caldero quedó de una pieza, qué tipo de cosas estaban pasando: Un secuestro, unos cuadros pedidos por un rescate. Cuadros desaparecidos. Pablo estaba jugando muy sucio.

- Esas bandas hablan en serio. Tenemos que encontrarlos German o lo van a matar.
- O nos van a matar. Se incluyó German.

Jaime de nuevo lo miró fijamente por el espejo retrovisor y le insistió en la pregunta

- ¿Esos cuadros que son?
- No sé a qué se refiere.
- Tú sabes a que me refiero. El interés de Luis en ese proyecto desde el comienzo, su secuestro, que los pidan de rescate. Tiene que ver con algo más pesado.
- Viejo yo estoy como usted, anonadado. No tengo ni puta idea de lo que está pasando. Usted me conoce, me ha visto, me la paso pintando, no hago nada más.
- Hágase el marica. Cuídese que seguramente lo buscan a usted. Jaime dejó de tutearlo.

Caldero se bajó del carro y se quedó un tiempo más en el sótano, tratando de entender el abismo.

De un momento a otro en la ciudad se había exasperado una afán poder destruir toda huella de Pablo Escobar. La cruzada por acabar con la memoria histórica, que pudieran contar la huellas de Pablo Escobar. El alcalde había dado la orden de demoler el edificio Mónaco, en la avenida el Poblado, desaparecer el edificio Montecasino, porque supuestamente todos estos sitios eran utilizados por los negociantes del narcoturismo. - “Los Narco tours, eran una afrenta para esta ciudad”, vociferaba el alcalde en sus alocuciones, representando la indignación de un pueblo, que ya había dejado atrás esa época oscura que nos dejó el Narcotráfico y queremos dejar atrás. – “Hoy somos otra Medellín”. En esa cacería de brujas del burgomaestre, había obligado a tapar un mural sobre Pablo Escobar que se había instalado en la tradicional galería pública del Instituto Colombo Americano en el centro de Medellín, la cual no había logrado exponerse por más de 12 horas antes de que llegara la inquisición de la Alcaldía a obligar a taparlo.

En esta persecución también había logrado dar con el Osito, Roberto Escobar Gaviria. La Alcaldía le había sellado su Casa Museo Pablo Emilio Escobar Gaviria, en las afueras de la ciudad, que hacia parte de circuitos turísticos que ofrecía a extranjeros. German vio en las noticias la casa donde había estado con Toño visitando al Osito y allí descubrió en una de sus paredes su cuadro “La resurrección de San Pablo Escobar”. Ahora entendía lo que le quería decir don Luis, el cliente, cuando pedía que cuidara su proyecto y que no lo fuera divulgando públicamente. Lo que estaba haciendo Luis era cuidar sus cuadros, porque sabía que vendrían por ellos, porque había una decisión total y definitiva de perseguir toda manifestación y huella de Pablo Escobar en la ciudad.

La desaparición de Luis tenía que ver con esto.

German el alcalde no está persiguiendo todas las bandas. Está persiguiendo a las herederas de Pablo escobar,

Capítulo XXI

Alexandra Agudelo, su asesora de tesis, cada vez que le escuchaba dando reporte de sus avances, se asustaba y decía que esto iba a generar gran molestia en la ciudad, pero que la universidad y la maestría estaban dispuestos a asumirlo. Pero nunca había pensado que esto se iba a convertir en un problema de semejante envergadura. No podía creer lo que le estaba contando German.

- German, ¿qué vamos a hacer? Lo primero es que te tienes que esconder hasta que se aclare todo esto. Vete para Bogotá. Allá yo tengo quien te reciba.

Ella le había confesado que había pedido ayuda para poder hacer asesoría a su tesis, pues la desbordaba la propuesta. Así que se había tomado el atrevimiento de enviar sus avances a un equipo de trabajo en Bogotá.

- Es bien interesante el trabajo que ellos hacen, en mucha sintonía con tu propuesta, dijo Alexandra. En este grupo se encontraba Jefferson Jaramillo a quien había conocido en un seminario que él dictó en la Maestría sobre memoria histórica, en donde había conocido el proyecto de Caldero sobre Pablo Escobar.

Alexandra, dadas las últimas circunstancias de inmediato había acordado una cita con este grupo académico y se comunicó con German para informarle.

– Jefferson se pondrá en contacto, necesitan encontrarse contigo para poder hacer acompañamiento a tu trabajo. Además tiene un lugar donde esconderte. Sentenció Alexandra.

Jefferson Jaramillo, le llamó. Y le dijo que si podía viajar a Bogotá, que tenía algo para contarle y unas personas que presentarle, que tenía que ver con su proyecto sobre La Pasión de san Pablo Escobar, de lo que le había hablado Alexandra. Supuso Caldero que era una estrategia de distracción, por si los teléfonos los tenían pinchados.

Jefferson Jaramillo, era director de un doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Javeriana y director del Centro de Estudios Sociales y Culturales de la Memoria.

En la última etapa, Caldero le había comentado que la situación estaba muy convulsionada, que no entendía mucho lo que estaba pasando, pero que varias cosas se estaban moviendo alrededor del proyecto que le hacían pensar que habían fuerzas extrañas detrás de todo esto, que estaban confabulando para retrasarlo. El secuestro del Cliente, la pérdida de los cuadros, las amenazas, en fin. No entendía que interés podrían tener unas bandas en tener unas pinturas, pidiéndolas como rescate de un secuestrado, ¿Cómo sabían que él las tenía?

– Sobre todo esto te queremos hablar German. Por favor no le cuentes a nadie.- Le advirtió Jefferson antes de colgar.

Caldero viajó de inmediato. Empacó dos o tres camisas y llegó a la cita que le había puesto Jefferson en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, en el departamento de ciencias sociales. Allí lo recibió Jefferson, sin mucho protocolo y un saludo absolutamente frío, que no correspondía con la sonrisa que Caldero traía. Simplemente le dio un –Hola German. Y lo tomó del brazo entre la multitud de estudiantes que a esa hora transitaban por los corredores, lo metió en una de las salas y cerró la puerta. – Hola German, perdona, pero la verdad estábamos muy preocupados por tu retraso, creíamos que te había pasado algo y con lo que me has contado pensamos lo peor.

Caldero sonrió, para tranquilizarlo y al voltearse para descargar la maleta, descubrió que la sala no estaba vacía. Alrededor de una gran mesa, estaba un solemne grupo, de unas 10 personas que lo miraba con atención y con mucha expectativa. Jefferson les habló en un tono que buscaba tranquilizarlos.

– Compañeros este es German Caldero, nuestro famoso pintor German Caldero. No ha pasado nada, todo está en orden y simplemente se había retrasado por cuestiones de tránsito en Bogotá. Bienvenido German. Todos se levantaron y con mucha reverencia le saludaron,

le estrechaban su mano con mucho afecto, mientras le decían que era un placer y le daban la bienvenida. Lo saludaban con mucha familiaridad y con miradas de solidaridad.

- Bueno German, la verdad no quise adelantarte mucho por teléfono. Entre menos nos exponamos mejor. Abrió Jefferson la reunión. - Gracias por aceptar la invitación y poder viajar tan pronto, pero la verdad era más fácil que tu vinieras a que viajara todo el grupo a Medellín. Y como están las cosas todas las medidas tomadas no están de más. Mira German, este grupo está muy contento de que estés aquí. Ya todos están enterados de la situación y estamos en total confianza y acuerdos de discrecionalidad, así que tranquilo estamos entre amigos. Le invitó a tomar asiento mientras le servía un café. – Bueno German hemos estado trabajando con detenimiento en tus pinturas, que han sido objeto de estudio durante los últimos meses de este equipo por petición de Alexandra, y hay cosas que hemos hallado, que creo debes conocer de inmediato. Jefferson habló en nombre del grupo y todos asintieron. - Este grupo no es un grupo público, ni dentro de la universidad, ni dentro del mundo académico. Es un grupo de trabajo anónimo, por no decir secreto o clandestino, cuyo interés es poder profundizar en asuntos, temas y metodologías de investigación y de estudio poco ortodoxas, que a ninguna universidad le interesan por que se salen de los esquemas tradicionales de la ciencia positivista. Por eso trabajamos al margen de los esquemas institucionales de la academia científica “institucionalmente aceptada”.

Caldero, quedó de una pieza. ¿Científicos subversivos, trabajando por fuera del orden institucional, para solucionar asuntos con facetas de investigación no aceptadas por la academia? Esto era maravilloso. Y que además sus pinturas y su proyecto de tesis fuera uno de sus objetos de estudio lo llenaba de orgullo. – Pues, es un honor, alcanzó a decir Caldero antes de que continuara Jefferson.

- La verdad no tiene ningún nombre, simplemente somos el grupo de trabajo de Mitodología. ¿Has escuchado de eso alguna vez? Caldero, negó con la cabeza. – Bueno, la Mitodología es una corriente ecléctica de investigación científica que recoge otros escenarios del saber, que han sido excluidas por la academia tradicional, es decir la positivista. Así que esta corriente considera que los fenómenos sociales, la imaginación y los símbolos no son simples áreas de estudio de ciencias individuales, como la historia, la antropología, sociología o filosofía, sino que hay algo más profundo y vivo que se llama Mito. El mito lo considera un fenómeno vivo, activo, que atraviesa las sociedades y su devenir histórico. Todas las sociedades se fundan sobre un mito o mitos, al que se le llama un mito fundacional, el cual designará sus destinos históricos y políticos. Este proceso de simbiosis entre mitología y devenir histórico social, es lo que estudiamos aquí German, y el método de estudio se llama Mitodología, el mito como método y escenario de análisis de los fenómenos sociales y de la evolución de los mitos en este devenir histórico.

Continúo Jefferson. - El mito es algo que está vivo, por encima y pese a las sociedades y sus tiempos históricos. Hay tiempos míticos que hay que develar, más allá de los tiempos

cronológicos de la historia y de los hechos políticos que marcan el devenir de las sociedades. Creemos que hay unas fuerzas míticas ordenando y designando el devenir histórico de las sociedades y que estas responden a esa tensión mítica, entre la que ocurre la historia social. Por eso la Mitodología, no solo recurre a las ciencias y disciplinas tradicionalmente aceptadas por la academia por contar con herramientas positivistas para su legitimación científica, sino a otras que están por fuera de esta lógica como las ciencias del espíritu, las esotéricas, el arte, la música, la poesía, la pintura, la mitología. Y por eso tu estas aquí German, porque creemos que has encontrado un escenario mítico como la pintura, que nos está tratando de explicar un hecho histórico ligado a un fenómeno mítico.

En esta mesa estamos académicos, científicos, artistas, astrólogos, poetas, filólogos, antropólogos, matemáticos, consteladores, historiadores y hasta una pianista y bueno ahora tenemos un pintor.

- Así es y bienvenido German. Tomó la Palabra uno de los hombres más mayores de todo el conjunto, el cual estableció una especie de aura jerárquica, que le cambio el ambiente a la reunión. - Mira German, yo soy Pascual Gordillo, sacerdote Jesuita. Era un hombre gordo, con un tono de voz educado y embrujador, que lleno el ambiente de solemnidad bautismal. Habló en nombre de todos. - Mira German, como decía Jefferson hemos estado estudiando en los últimos meses tu trabajo pictórico, ligado claro a tu propuesta de investigación para la maestría, la cual nos la trajo Alexandra y Jefferson por considerarla de sumo interés para el objeto de estudio de este grupo. Realmente como producto pictórico es un trabajo excepcional y te felicitamos, pero no es de esto de lo que se trata esta reunión. Nosotros tenemos claro que los mitos están vivos y son un fenómeno activo en las sociedades y en sus diferentes manifestaciones y nuestro trabajo es rastrear esas manifestaciones. Cuando nos encontramos con tus pinturas y tu propuesta de construcción de memoria histórica a partir de ellas, entendimos que habías propuesto un escenario de investigación mitológica sin saberlo. Y cuando nos empezaron a contar todo lo que estaba pasando alrededor del proceso de producción de tus pinturas y de investigación, tuvimos claro que estabas tocando con algo muy fuerte, que estabas develando un mito despierto en una ciudad, que está buscando por donde expresarse y lo está haciendo por medio de tus pinturas. Estas desatando algo que no lo puedes manejar tu solo, y por eso Alexandra nos pidió ayuda y estamos aquí para acompañarte. Hemos encontrado varias cosas que nos pueden ayudar a enfrentar este asunto.

Caldero no entendía de qué estaban hablando. ¿Él había implementado un metodología de investigación sin saberlo que se llamaba Mitodología y que estaba activando un mito, en una ciudad, y que tenía un grupo de apoyo para acompañarlo en esta gran empresa? No intentó disimular su desconcierto. Apretó los ojos, cerrándolos con fuerza para tratar de ordenar sus ideas y las diferentes situaciones a las que se estaban enfrentando en ese momento de su vida. Unas pinturas, una investigación, unas amenazas, un secuestro y un grupo de científicos locos, que le decían que él estaba tan loco como ellos y que estaban allí para ayudarlo. ¿Cómo le iban a ayudar a rescatar unas pinturas y a desenmarañar un asunto de seguridad en la ciudad de Medellín?

- Tranquilo German, vamos por partes. Mira, hemos estudiado tus cuadros. Nos ha impresionado cosas que has puesto en ellos, que no pueden ser más que elementos simbólicos mediante los cuales este mito se está poniendo de manifiesto. Queremos

hablarte concretamente de la Última Cena de San Pablo Escobar, dijo el Sacerdote en un tono trascendental y de sumo cuidado. Su cuadro fue proyectado en la pantalla por un video beam. - Allí has puesto, una carta astral ¿no es cierto? – Así es.- Respondió Caldero. - ¿Por qué lo has hecho? Pregunto Gordillo. – Simplemente lo encontré hace muchos años, dentro de las múltiples consultas que hice, la encontré por casualidad en una revista esotérica. Dijo Caldero mientras se encogía de hombros. - Ya había pensado en constelarlo a él y a la ciudad de Medellín, pero aún no lo he podido hacer, era simplemente un elemento decorativo.

– Mira German, creemos que eso no es de menor importancia. Es una gran pista que nos está dando el mito a través de tu cuadro. Tenemos entre nosotros al astrologo que le hizo la carta astral a Pablo, se llama Mauricio Puerta. Supongo que habrás oído de él.

– Sí claro, García Márquez habla de él en su libro "Historia de un secuestro". Caldero siguió el brazo que señalaba al fondo de la mesa. Un hombre grueso y bajo, de barba y pelo cano, carraspeo la garganta para tomar la palabra.

– Buenas tardes German, soy Mauricio Puerta, un placer conocerte. Se presentó mientras se colocaba unas gruesas gafas. - Realmente es impresionante todos los laberintos que están manifiestos en tus cuadros, de los cuales no sabes su significado, ni los intuyes o sospechas. La carta astral en la última cena puesta como mantel, sobre el que se sirve el santo grial, que es el cadáver de Pablo, es de suma complejidad y hay que leerlo con cuidado. Hizo un cambio de tono como un punto aparte. –Mira German, cuando le hice la carta astral al capo de capos, Pablo Escobar Gaviria, lo hice como petición de una revista que quería hacer un reportaje superfluo y anodino sobre el asunto, sin mayor trascendencia. Pero esto sirvió para que Pablo conociera su destino. Pasó mucho tiempo después de haberle hecho esta lectura astral para que Pablo se pusiera en contacto conmigo. Ya a esas alturas habían pasado cosas, como las bombas, la catedral y la traición de sus amigos del cártel. Todas ellas predichas en la carta astral. Había cosas fulminantes en esa carta, como que Pablo nunca sería extraditado y que moriría el mismo día de su nacimiento a sus 44 años. No le quedaba mucho tiempo cuando tratamos de encontrarnos. Pablo tenía una urgencia, se le acababa el tiempo, era de vida o muerte y eso era también un asunto de estado: yo trabajaba en la presidencia con Cesar Gaviria y esta Carta Astral era la principal fortaleza del presidente. Sabía que algo que sí tendría que negociar Pablo era su carta Astral. Pero aquí los astros también mueven sus fichas y pese a haber acordado varios encuentros, por extrañas razones no se llevaron a cabo.

Dos de sus lugartenientes que tenían que recogerme en un aeropuerto nunca llegaron y desaparecieron, Pablo nunca volvió a saber de ellos. Y la segunda cita era en la ciudad de Medellín donde fui a dar una conferencia, altamente publicitada para enterar a Pablo. Me contactó y teníamos una cita al finalizar la tarde. Pablo por diferentes circunstancias nunca pudo llegar. Eso para mí es la forma en que los astros blindan un destino que tiene que suceder y no debe ser cambiado. Luego ya vino el final. El final que había predicho en su carta Astral. Murió a los 44 años el día de su cumpleaños en su ciudad natal, acorralado por sus enemigos. Puerta fulminó su presentación con un tono predictorio. - Creemos que Pablo dejó algo escrito en su carta Astral. Yo le he hecho la

Carta astral también a Medellín. En ella queda en evidencia que Pablo estaba predestinado a aparecer en esa ciudad para marcar las décadas de los 70 a los 90. Pablo era un destino para esa ciudad.

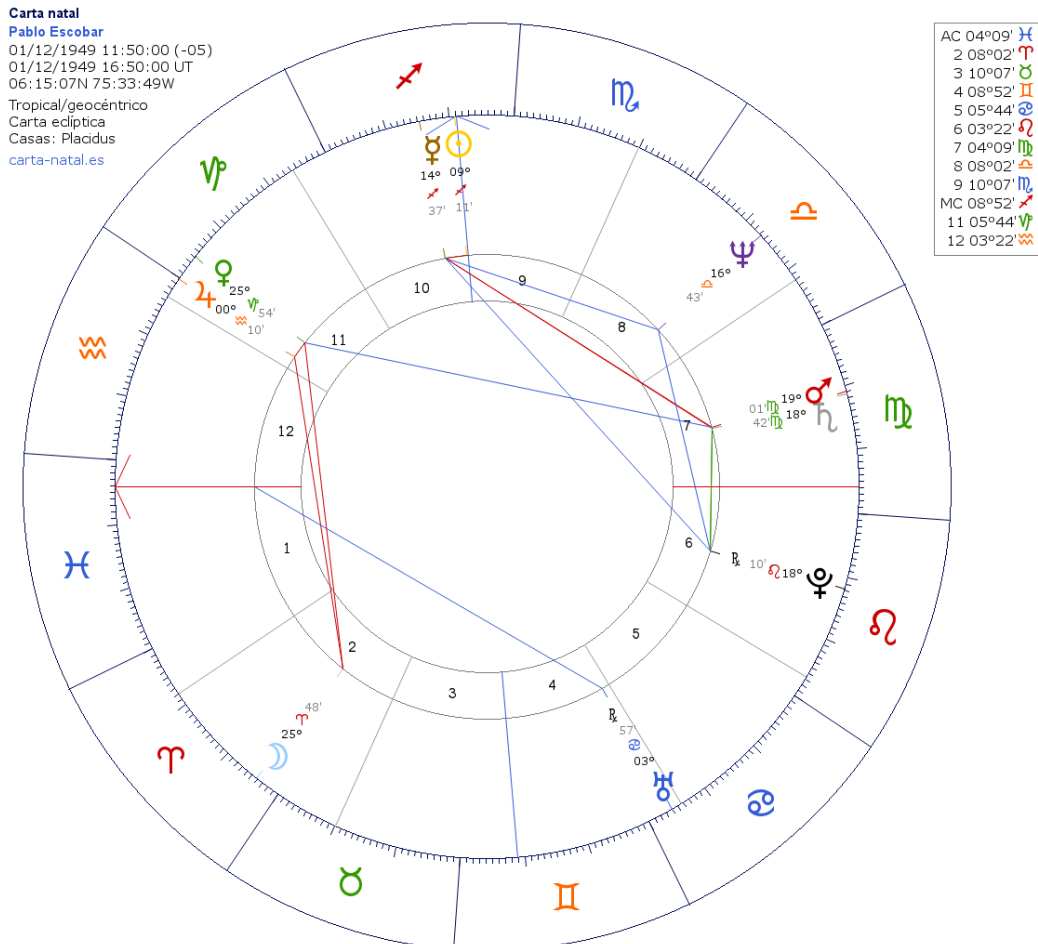


Ilustración 18: Carta Astral de Pablo Escobar Gaviria

Avanzaron en la proyección. Entonces Puerta se puso de pie y con un láser rojo empezó a señalar la diapositiva. Era la carta Astral de Pablo. - Como podemos ver Pablo nacido el 4 de diciembre de 1949 a las 11 y 50 de la mañana, es un Sagitario con ascendente piscis y con la peor de las conjunciones: Marte junto con Saturno: crueldad, autoritarismo, ambición insaciable, insubordinación, anarquía y muerte. Y ahora miramos la carta astral de Medellín, que nace un 2 de noviembre de 1675, es Escorpión con ascendente Acuario. Escorpión sintetiza la tenacidad, pero también lo combativo, la intensidad, y nació con marte a lado, que es la prioridad, la fuerza de voluntad, la lucha a contracorriente, pero también el conflicto, la guerra. Aquí aparece Pablo. Por qué tránsitos estaba pasando Medellín en los años 70, 80 y comienzos de los 90: El fenómeno Pablo Escobar. ¿Por qué tenía que nacer él? Escobar era Sagitario, ascendente piscis, en las que coincide con estas

casas astrales y si miramos los hechos políticos de esa época, la historia misma se alinea entre los hechos nacionales, regionales y astrales. La toma del palacio de Justicia, los asesinatos de los candidatos presidenciales, el ministro Lara Bonilla, la avalancha de Armero, etc.

Mauricio Puerta continuó sin misericordia con Caldero. – Creemos, por lo que hemos ido hallando en tu pintura y en los símbolos que están inmersos en ella, que esta carta astral está hablando a través de ellos. ¿Por qué lo que creemos? es que aquí, dijo señalando la proyección, - en la carta astral de Pablo y de Medellín, se anuncian tus pinturas y se anuncia un rito. El que aparezca el cadáver de Pablo sobre la carta astral y sobre el mapa de Medellín, nos está diciendo “sobre ella descanso” y el Pablo vivo, está invitando a un ritual a toda la ciudad, para... - devorar a Pablo. Escupió Caldero. – O para enterrarlo, despedirlo, cerrar un ciclo, evitar que reencarne. Aclaró, Puerta en tono imponente como quien corrige a un crío. - Creemos que esa persecución a ti y a tus pinturas no son casualidades inconexas, sino que están íntimamente ligadas con estos destinos trazados por los astros y que de una u otra forma, así como lo quiso Pablo alterar, hay varias fuerzas que quieren también alterar ese destino para que no se cumple el rito y la profecía, para que no se cierre un ciclo.

Caldero estaba fuera de sí. De un momento a otro había pasado de una cita para hablar de su tesis, la cual había acordado Alexandra como asesora del proyecto y directora de maestría, que sería para una asesoría de tipo académico, metodológico y teórico, pues la Universidad Javeriana se había interesado en ella. Ahora él estaba frente a unos académicos, un cura jesuita y el astrologo de Pablo Escobar contando que hay una alineación de los Astros en la historia de Pablo Escobar, que han marcado los hechos ocurrido a en su país, y que su pintura es clave para entender las piezas faltantes de este rompecabezas.

- Un momento. Suficiente, suficiente señores. Explotó Caldero. – Yo solo soy un pintor. ¿De qué me están hablando? No sé nada de lo que están diciendo. Solo soy un pintor, que dice una que otra crítica en sus cuadros, de forma satírica o irónica, pero nada que ver con destinos astrales, fantasmas de Pablo Escobar, ritos y profecías. Mentía Caldero, él sí sabía de lo que se trataba todo esto. Simplemente estaba aterrado, quería salir de allí, no quería haber activado este monstruo, que le desbordaba su lógica. Pero presentía también que eso tampoco iba a ser posible. Ahora que había activado este portal, que había activado el poder de la pintura, ya no habría como cerrarlo.
- Mira German, esto es un asunto que te sobrepasa a ti, que nos sobrepasa a todos. Pero de algo si estamos seguros, que tu pintura es la ruta y es la respuesta a los diferentes vacíos que aún tienen esta curva cultural que hemos ido hilvanando. Por eso hemos constituido este equipo, porque los mitos son un asunto que no los puede afrontar uno solo. Puede ser que una pintura los desate y los active, pero tú solo no puedes con esto, por eso Alexandra nos pidió ayuda. Al principio creímos que podríamos acompañarte en el anonimato, pero con lo que empezó a suceder, creemos que tienes que ser parte integral del grupo. Dijo Jefferson. - Sé que esto es demasiado para ti, principalmente por todo lo que está pasando en Medellín. Pero

tampoco tenemos mucho tiempo, porque la profecía tiene fechas y esta se tiene que cumplir este año.

- ¿De qué están hablando?, esto es un absurdo.
- De esto estamos hablando. Dijo Mauricio Puerta volviendo a encender la proyección. – Lo siguiente que nos dijo tu pintura fue esto: Sobre la mesa de la Última Cena haz pintado la carta astral sobre el mapa de Medellín y sobre estas dos el cadáver de Pablo. Si colocamos la carta Astral de Pablo Escobar, sobre la carta astral de Medellín, ya vimos las múltiples coincidencias, pero si además le hacemos caso a tus cuadros y a Pablo, y colocamos las cartas astrales sobre el mapa de Medellín, mira lo que pasa.

Caldero vio cómo se superpusieron las cartas astrales de Pablo Escobar y la de la ciudad sobre un mapa de Medellín y su área metropolitana. Entonces se hizo evidente todo. No podía creer lo que estaba viendo. Era un juego macabro y perverso, al que se le había ocurrido, pero luego entendió que esto no era una ocurrencia humana, era una manifestación mítica. Era un mito que tomaba forma de ciudad, de planeación urbana, de área metropolitana. Medellín, la Medellín de Pablo Escobar era una gran carta astral en el valle de aburra. Allí en cada uno de los puntos donde se cruzaban los astros, ascendentes y decentes, las diferentes casas zodiacales y planetas, demarcaban puntos estratégicos donde transcurrieron los hechos protagonizados por Pablo y por el cartel de Medellín.



Ilustración 19: Mapa de Medellín y Área Metropolitana

No lo podía creer. Allí estaba el edificio Mónaco coincidiendo con virgo sobre piscis, la Casa Montecasino en la casa de libra con ascendente capricornio, el barrio Medellín sin tugurios era Cáncer con ascendente leo, La Catedral de envigado, La plaza de toros de la Macarena donde ocurrió la peor bomba, era capricornio en casa de acuario, la iglesia de Envigado era acuario solo en Marte, etc. Así fue apareciendo con total claridad el territorio de Pablo, demarcado por los planetas de las cartas astrales.

Por ultimo dijo Puerta. - Solo hay dos puntos que no hemos logrado descifrar de qué lugares se trata y son estos: - Los señalo con un rayo láser. - Este punto que queda en el municipio de la Estrella y este otro que queda en el barrio el Chagualo, por la universidad de Antioquia en Medellín. ¿Alguna idea de lo que se trata?, Mauricio Puerta volteo a mirar a Caldero. Caldero quedó de una pieza. El punto de la Estrella lo desconocía, pero lo del Chagualo era más que evidente. En esta gran carta astral estaba demarcado su taller, el lugar donde había estado pintando los cuadros. Ya estaba señalado en el destino astral de Pablo Escobar, el lugar donde serían pintados los cuadros con los cuales se activaría su rito, su invocación, el conjuro para invocar al dios descuartizado.

Caldero pidió disculpas, se puso de pie y salió de la sala. Necesitaba tomar aire, pellizcarse para saber si esto era realidad o se trataba de una gran pesadilla, de uno de los personajes de sus cuadros. Jefferson trató de acompañarlo pero Gordillo lo detuvo con una señal. Puerta quedó de pie iluminado por la proyección.

Caldero respiró ese aire frío de la tarde Bogotana y recordó su vida en esta ciudad de la que había salido hacía más de 20 años. Recordó esas tardes melancólicas y tristes de cielos oscurecidos por la polución, con gentes igual de percutidas por la contaminación, que subían como sombras a los autobuses o se mimetizaban en los montones de basura de sus esquinas, se desvanecían, desaparecían. Caldero había salido hacía más de 20 años para buscar su destino y hoy estaba frente a un destino de otro y de otra ciudad y aunque había soñado con una vida de pintor, no entendía que hacia su pintura haciendo parte de semejante telaraña astral, telaraña de guerra, telaraña de mitos y ritos.

Dicen que uno se busca su destino o ¿el destino ya lo había buscado, designado y predicho, como en este caso? Sabía que podía simplemente no volver a Medellín, abandonar ese destino, quedarse en Bogotá. No hacerse cargo de él, ese no era asunto suyo, esa no era su ciudad y que no sería él y sus pinturas quienes contendrían este conjuro. Podría volver a esa sala a decir que abandonaba su tesis, que abandonaba la maestría, que se iba a hacer un retiro espiritual al campo de su familia en las afueras de Bogotá y que olvidaría todo lo que había escuchado en esta tarde. Pero sabía que estaba encerrado, sin salida, como los ratones de Jung, que cada vez encontraban con más rapidez el queso en centro del laberinto, pero no la salida del laberinto. Entendía que cada acto de escapar no sería más que un acto para cumplir los destinos.

Cuando regresó a la sala, no sabía si estaba mejor o peor de cómo había salido, iba a confesar lo de su taller en el Chagualo, pero de inmediato arremetió Puerta. – Hay algo más que no sabemos de qué se trata. Le gritó desde el fondo de la sala, como diciendo: no hay tiempo que perder. - Si unimos los puntos de esta carta astral mire lo que pasa. El programa

se activó en la proyección y se fueron uniendo los puntos de las cartas sobre el plano de Medellín y su área metropolitana. - Creemos que se tratan de las fronteras invisibles, mediante las cuales las bandas de Medellín han demarcado sus territorios de control y de actuación.

Pero hay algo más. Las líneas de la carta Astral de Pablo son las zonas de las bandas que le heredaron al Cartel de Medellín. En cambio, las líneas de la carta Astral de Medellín son las de las bandas que le traicionaron a Pablo y al cartel, y desde entonces están en confrontación con las herederas de Pablo. Esto no puede ser, pensó Caldero.

- Estos dos segmentos son los que están detrás de los cuadros, del secuestro y de las amenazas German. Ambas saben que el secreto está en los cuadros. Saben que si se juntan, las herederas de Pablo obtendrán de nuevo el poder, por eso las buscan para destruirlas y que no se cumpla el rito y la profecía y las otras saben, que si las juntan sabrán en que consiste la clave final, que creemos están en estos dos puntos, entre el Chagualo y La Estrella. Si sumamos los puntos dan 10 y son 10 cuadros los de la Pasión de San Pablo Escobar.
- German, ¿de quién fue la idea de exponer los cuadros a la luz pública, por fuera de galerías y salas de exposición? Pregunto Gordillo.
- Pues en un principio fue mía, pero era una forma de protesta por la negativa de los parques biblioteca y galerías de la ciudad a exponer la obra.
- ¿Y de quien fue la idea de exponerlo en el barrio Medellín sin tugurios? Recalcó Jefferson
- Fue del Osito, el hermano de Pablo, porque ese era el territorio de Pablo.
- Creemos que eso hace parte de la profecía mítica. Los cuadros expuestos en el territorio de Pablo. Pero como vemos el territorio de Pablo es mucho más largo y ancho que un solo barrio, es Medellín y su Área Metropolitana.
- ¿Qué tal si la exposición se tenga que hacer no en el barrio Pablo Escobar, sino en la gran carta Astral llamada Medellín y Área Metropolitana?, que realmente es el territorio de Pablo. ¿Qué tal si cada cuadro se tenga que exponer en cada uno de estos puntos que señala la carta astral sobre el mapa? Realmente esto es un mapa, el mapa de un rito, que puede ser el mapa de una exposición, como una procesión de semana Santa como lo propones en tu proyecto de investigación Calvario y pasión de Pablo Escobar. Quizá lo que se busca no es invitar al público a que reaccione frente a las pinturas, como un acto inocente de arte relacional sino a que hagan el peregrinar, la procesión, a que invoquen un rito.
- Aquí la suma de esos puntos nos dan 12 y la serie de la Pasión de San Pablo escobar solo tiene 10 cuadros. Nos faltarían 2, repuso Jefferson.
- No. Nos faltaría uno, el punto del Chagualo es el taller donde he estado pintando los cuadros, confesó Caldero. – Esta es una bodega, que sirve de Sede Comunal, me la prestaron para la realización de estos cuadros que son de gran formato.
- Eso quiere decir que tú y tus cuadros también están anunciados en la carta Astral de Pablo. Creo que había que leer tu carta astral German. Fecha de nacimiento, lugar y hora. Ordenó Puerta.
- Bogotá, 11 de Octubre del 75. Titubeo Caldero mientras obedecía.

- Bueno ahora tendríamos que saber cuál cuadro va en cada punto.Cuál sería el orden, marrulló Puerta.
- German, según tus cuadros son dos mitos los que están en tensión, sobre este territorio y sobre esta cultura llamada Medellín y la Antioqueñidad. Ya lo decía Nietzsche, cuando describía en el origen de la tragedia los dos mitos sobre los que se debatía Grecia, el apolíneo y el dionisiaco, esas dos fuerza en tensión hicieron que Grecia creara la más excelsa arte para soportar la belleza olímpica, a la cual nunca podrían acceder como mortales y por eso crearon sus tragedias y sus héroes trágicos como Edipo Rey. Edipo era su referente heroico en ese destino trágico, que eran el mismo destino trágico de Grecia. Creemos que lo mismo sucede con Medellín, es una ciudad que al igual que Atenas se debate entre dos mitos, que luchan por su supervivencia y oficialidad, que obligan a esta ciudad a gestarse ya no en el arte como lo hizo Grecia, sino en la violencia, en la guerra, en la muerte y gestan héroes trágicos como Pablo Escobar, que es su referente en su curva cultural. En tu pintura estos mitos y estas luchas se hacen evidentes, pero también creemos que Pablo actuó como un Edipo, para evitar el destino trágico de su ciudad, pero eso no hizo más que acelerar el destino trágico de Medellín que ya estaba trazado como pudimos ver en la carta astral. Aunque no es en este caso Edipo, sino Prometeo quien encarna a Pablo. Si estudiamos con detenimiento tus cuadros, creemos que allí están las pistas de lo que sucedió, los mitos en tensión y el destino trágico de Medellín y de Pablo. Al tu colocar a Pablo como Cristo, pero también en bacanales como Dionisio, creemos que se hacen evidente los dos mitos en tensión, el mito judeocristiano en disputa y tensión con el poder de Dionisio, que no hace más que gestar héroes prometeicos como Pablo Escobar. Así como Grecia asistía al teatro, para autoenajenarse de su teatro trágico, donde sus héroes se hacían presentes y el griego se transfiguraba para hacerse parte de las escenas, de la obra, de la tragedia y se convertía en héroe, en Edipo, en una transfiguración y sublimación espiritual. Creemos que así ocurre en Medellín. Asisten a su tragedia cotidiana de la violencia, de la guerra, de la muerte, se autoenajenan, se transfiguran día a día en su héroe trágico, y todos son Pablo y encarnan su tragedia, renovándola cada día. Creemos que cuando propones una exposición al aire libre y que se haga en términos rituales, de procesión y peregrinación cristiana, nos estás dando pistas. Estas invitando al gran teatro de la ciudad, el escenario de la ciudad de Medellín y su Área Metropolitana. Estas invitando a esta ciudad a transfigurarse, a autoenajenarse, a convertirse en Pablo, su gran héroe trágico que encarna la tragedia metropolitana. Pero esta vez esta ciudad tendrá que decidir si lo resucita, si lo reencarna nuevamente para que continúe su trasegar de violencia, muerte y guerra, o decide que su héroe trágico ya ha terminado su ciclo, que tienen que cerrar, lo despide y lo entierra. Hay comunidades en el África y aquí en Urrao donde solo hasta que han podido despedir sus muertos han podido volver a renacer. En una comunidad de un país africano como Mozambique, que luego de un cruenta guerra, de miles de muertes y de hechos innombrables, lograron firmar un proceso de paz e iniciar un proceso de Reconciliación. Lo hicieron al pie de la letra, como lo recomienda la política internacional y los expertos en paz y posconflicto, para una sociedad reconciliada: se repararon las comunidades pero también los territorios, se reconstruyeron carreteras, vías, caminos, escuelas, hospitales, la institucionalidad destruida y vulnerada. Se hicieron procesos de verdad, justicia, perdón y reparación

y se inició un proceso de inversión social y económica para hacer este proceso sostenible, según las formulas internacionales. Pero pese a todo lo que se había hecho, todo lo políticamente correcto, ninguna de las iniciativas agrícolas empezadas habían podido prosperar. Los cultivos morían a medio camino, ninguno llegaba a dar cosecha y eso empezó a hacer insostenible el posconflicto y la reconciliación, pues no había base económica para estas comunidades, a las cuales la tierra ya no les respondía. Solamente un anciano sentenció algo, que dio claridad a lo que estaba pasando. – Sobre estas tierras que estamos sembrando, murieron muchas personas, y esos muertos todavía están ahí, lamentándose, sin ser despedidos, por eso esta tierra no nos va a dar fruto. Esos, nuestros muertos, deben ser despedidos, para que permita que esta tierra vuelva a florecer, de lo contrario esta tierra seguirá siendo tierra muerta, tierra infértil. Allí entendieron que el posconflicto y la reconciliación no eran solo un asunto de los vivos, un asunto político y social solamente, sino que tenía que ver también con los muertos, con el cierre de ciclos de guerra y de violencia, con apaciguar los espíritus y los mitos. Se tenía que despedir a sus muertos para que ellos permitieran que la vida continuara para los vivos, para las siguientes generaciones. Entonces se hicieron rituales por parte de las comunidades para despedir a sus muertos, y pedirles que descasen en paz, que la vida tenía que continuar y que tenía que continuar sobre estas tierras. Entendieron que así como había que sanar entre los vivos por los daños hechos, también había que sanar al territorio y a los muertos. Después de estos rituales de despedida de sus muertos y de sanación de la tierra, volvieron a sembrar y entonces su tierra volvió a ser fértil y sus cosechas nuevamente fueron posibles. Así que tu pintura no tiene una intención menor, nada más ni nada menos que, convocar a un ritual de ciudad para despedir a Pablo, su tragedia y cerrar un ciclo. Recalcó Gordillo.

- Creemos que Pablo tenía claro esto. Sabía que él estaba predestinado en el destino de esta ciudad y que podría ser el activador de la violencia, pero solo él podría también decidir ser el punto final de ese destino. Pablo se negó a cumplir la profecía de los astros y se opuso a esas fuerzas, pero al hacerlo no hizo más que cumplir su destino trágico, de él y de la ciudad. No logró cerrar el ciclo. Por eso ahora lo está haciendo, se está haciendo presente. Pablo quiere descansar y dejar descansar esta ciudad, por eso está invitando a este rito. Vamos a ver si esta ciudad lo deja descansar. Pablo fue usado por ese gran proyecto de la antioqueñidad, que siempre se ha proyectado como un proyecto racial y territorial, que además quiere un territorio autónomo de Colombia: Antioquia Federal desde su fundación. Cuando Pablo se negó a hacer parte de esto, es traicionado, entregado, perseguido y asesinado. Pero hoy vemos cómo se cumple una profecía más atroz, ese proyecto ya no solo va tras Antioquia federal, sino que va por Colombia.

Esa última frase de Gordillo cerró el ambiente, con un silencio sepulcral. La sentencia no era menor. Las caras de los asistentes esperaban que con esto fuera suficiente para que Caldero entendiera de qué se trataba todo esto. Había que detener una profecía que se estaba cumpliendo.

Lo siguiente que había que hacer era leer la carta astral de Caldero, para ver que pistas nuevas aparecían, que pudieran ir armando este rompecabezas. El equipo fue dividido, unos se ocuparon de lo esotérico - ritual, otros se ocuparon del mitoanálisis y un tercer grupo se ocupó de lo artístico simbólico. Caldero facilitó las fotos de los últimos cuadros producidos y compartió el Libro que sobre Pablo Escobar le había facilitado su amigo Julio. Una mujer, cuya identidad permanecía en el misterio, se apropió del libro y comenzó a ojearlo con voracidad. Su semblante se transformó a medida que avanzaba en las páginas y las fotos. A mitad del libro se descompuso y sus lágrimas comenzaron a brotar. Desconsolada salió de la sala. Era una mujer de unos 45 años, robusta y con un silencio energético total. Su presencia no había sido descubierta por Caldero, hasta que se apropió del libro.

El trabajo continuo en la sala. Era maravilloso este grupo, analizando sobre mapas, cartas astrales, pinturas, mitos, ritos y produciendo complejos mapas conceptuales y simbólicos que aparecían en el pizarrón. Caldero era citado para aclarar o precisar en cada grupo. Mauricio Puerta seguía trabajando aislado en sus cartas astrales.

Solo al final de la tarde, la mujer volvió a aparecer, con el libro. No se veía más calmada. Por el contrario su semblante era de conmoción. Se acercó a Gordillo y a Puerta para mostrarles algo. Ambos quedaron atónitos cuando ella les hablaba mientras señalaba el libro. Levantaron la mirada para buscar a Caldero que los estaba vigilando desde el principio. Lo llamaron y salieron de la sala.

Entraron a la oficina de Jefferson. Cerraron la puerta y hablaron en tono grave. No se ocuparon de presentar a la mujer, que guardo silencio. Gordillo tomo la palabra.

- Mira German esta fotografía. Le señalaron un recuadro en la página 378. -
¿Reconoces algo ahí?

Era una de las tantas fotografías que tenía el libro sobre la estadía de Pablo en la Cárcel de la Catedral. Estaban en ropa deportiva, algunos con un taco de billar en la mano, pero no vio nada extraño.

- Mira el cuadro que hay en el fondo. Caldero se acercó, para tratar de reconocer lo que le estaban mostrando. Nunca antes lo había reconocido, en medio de afiches y cuadros de mal gusto que había por toda la Catedral y que los había vuelto a ver en la casa de Roberto Escobar.

– Ese creemos que es el cuadro perdido. Era un cuerpo levitando, en el limbo, sin caer, ni subir, simplemente levitando en total ingravidez. No se alcanzaba a reconocer el rostro.

- German, vez algo más que te llame la atención. Fijate bien en los rostros. German se quedó acompañando uno a uno, deteniéndose en cada detalle. Solo entonces pudo reconocer a uno de los acompañantes de Pablo. Estaba en el extremo derecho, vestido de blanco y con un sombrero y gafas oscuras.

– ¡Este! señalo Caldero. Levanto la mirada buscando la mujer. Ella por primera vez hablo.
– ¿Él es el Cliente?, el que te está guardando los cuadros ¿cierto? Caldero, realmente no lo había conectado con él, simplemente se le hacía familiar, pero ahora que ella lo decía se aclaraba todo.

- Si es él. – Afirmando Caldero. Ella miro a Gordillo y a Puerta con total gravedad.

- German, lo que nos temíamos. Hace rato te tienen vigilado. Tienen control de tu trabajo y ahora tienen los cuadros. Él es Luis Vergara, lugarteniente de Pablo en la época del Cartel. Estuvo con él en la Catedral y logro sobrevivir a la etapa de exterminio. Creemos que Pablo había descubierto la conexión de su carta astral con la del mapa de Medellín desde esa época y había comenzado a trabajar en detener los destinos que deparaba su oráculo. Luis fue el hombre de confianza de Pablo para estos menesteres, a escondidas del resto de sus hombres y del cártel. No se había vuelto a tener noticias de él hasta hoy. Había desaparecido, dijo Gordillo.

- Creo que ustedes saben más cosas que aún no me han contado. ¿Ustedes como saben todo esto? ¿Hay algo más que deba saber? Condicionó Caldero.

Todos quedaron en silencio y con la mirada baja tomaron aliento para hacer una última confesión:

- Mira German, queremos presentarte a Manuela. Se miraron sin extenderse la mano, haciendo una simple venia. - Ella es la hija menor de Pablo Escobar. Ha estado trabajando con nosotros y cuando supo de tu trabajo quiso viajar a conocerlo directamente.

Caldero quedó estupefacto. Se levantó y le dio la mano. – Es un honor. No puedo creer que mi trabajo haya suscitado semejantes cosas. German ya no supo que más decir. Se quedó en silencio, ahora tratando de imaginar de qué se trataba todo esto, que por supuesto había rebasado los límites de su imaginación.

- Mira German. Luis era uno de los hombres de confianza de mi padre y era quien le acompañaba todas esas excentricidades de disfraces y fotografías, además de pinturas. Sabía que él no se habría quedado quieto todos estos años y que estaría junto con mi tío Roberto aun en la búsqueda de la carta astral de mi padre. Hablo Manuela con una ternura absoluta, mirando a Caldero a los ojos y casi que acariciándolo con la voz.
- En la última etapa antes de la muerte de mi padre, todo al interior del cartel se rompió y las desconfianzas acabaron hasta con su círculo más cercano. Mi tío Roberto fue el primero en traicionar a mi padre y creemos que fue el quien lo entregó. Del otro lado estaba Luis que siguió fiel hasta el último momento y que por lo que veo continuó con muchos de los proyectos que mi padre dejó en marcha, incluyendo los delincuenciales. Creo que él estaría al frente de los combos que heredaron al cartel. Hoy sabemos que al menos el secreto de la carta astral seguía con él y tratando de cumplir con el oráculo y creo que por eso te halló a ti y bueno aquí estamos German tratando de descifrar este destino, estos destinos que nos deparó mi padre. Creemos que el otro que debe estar interesado en tus cuadros es mi tío, Roberto. ¿Has vuelto a tener contacto con él? – Preguntó Manuela.
- La verdad él si me buscó hace un tiempo, con el ánimo de conocer cómo iba el trabajo, pero le dije que aún faltaban, que le avisaría cuando estuviera la serie completa. Porque él me había ofrecido apoyo para lo de la exposición en el barrio Medellín sin Tugurios. Ahora Caldero hablaba con voz temblorosa.

- Claro él debe saber también lo de la carta astral y por supuesto, lo de los cuadros. No me extrañaría que estuviera detrás de la desaparición de Luis, concluyó Manuela.

Todos quedaron en silencio. Era demasiado para un solo día. El equipo de trabajo seguía en la sala de reuniones descifrando y atando cabos. – Será mejor que ustedes vayan a descansar. Mañana será otro día. El resto del equipo se quedará trabajando. Les tenemos preparado su alojamiento en la casa de un familiar de Jefferson, de total confianza y total seguridad, los invitó Gordillo a recoger sus cosas y a partir temprano.

Capítulo XXII

La casa estaba ubicada en La Calera, a las afueras de Bogotá. Era una casa de campo ancha, fría, con baja luz y con el ruido de un arroyo de fondo, que pasaba por debajo del piso de madera.

Para Caldero no era clara la sensación que le daba la presencia de Manuela. Ella, junto al osito Roberto Escobar era lo más cercano que había estado de Pablo. Y Pablo era esa presencia que lo había acompañado en los últimos 15 años de su vida, como un biógrafo en pintura, así que era algo familiar. Le había averiguado sus zonas más oscuras para denunciarlo, destruirlo, criticarlo, recrearlo, engendrarlo, memorizarlo. Ahora que tenía al frente algo humano de ese monstruo que había tenido como compañero de vida, era como humanizar al demonio, era como humanizar su alter ego. Pablo era su zona oscura y la mejor excusa para no verse las propias.

Ella tenía la misma mirada, la misma nariz y la misma papada de su padre y suponía que la misma ternura, de la que era capaz el capo. Le mostró nuevamente las fotos de sus cuadros y su reacción fue más que condescendiente. La sintió amando que alguien estuviera representando a su padre por fuera de los estereotipos acostumbrados de capo, mafia, etc., y lo situara en roles religiosos o políticos. La sintió viéndolos con mucha ternura como viendo un álbum fotográfico familiar. Se rió y hasta se carcajeó con cosas que Caldero le contaba, como presencias de su padre acompañando este proyecto. – Seguramente él está con nosotros. Él siempre está con nosotros, añoró con amor la mujer a media luz.

Su anfitrión, un hombre pálido, calvo y barbado, no se había ocupado de ellos más que en los menesteres logísticos y de acomodación para la dormida. Lo había dejado en la amplia sala, al lado de la chimenea. Solo un tiempo después se acercó con una botella de wiski, sin preguntar nada, simplemente adivinando que eso era lo que necesitaban sus invitados. No refirió palabra, solo sonreía y alcanzaba las copas.

– Salud. Dijo con una alegre solemnidad.

Luego solo hablaron del arroyo, de la casa y de una extraña vida que este anfitrión no sabía por dónde exponer y era cómo un modelo para armar, que al final ni Manuela ni Germán, supieron en qué orden de los hechos este hombre había terminado en esta casa. Tampoco se esforzaron mucho, pero todo aquello fue tan oportuno, su amabilidad, sus gestos, sus tragos

y su desorden biográfico, para disipar todo lo que estaba pasando, que ellos lo agradecieron.

Por último el anfitrión sacó una pipa hindú; ninguno la rechazó. Este hombre era embrujador, nada de lo que hacía estaba fuera de lugar y todo parecía justo lo que se necesitaba en la vida en ese momento. Fueron fumando en intervalos cortos, pero todo fue tan apacible, suave y fluido, que no supieron en que momento pasó a ese estado de lucidez y claridad. El invitado desapareció y solo quedaron Caldero y Manuela uno frente al otro, en postura de loto, que en estado de sobriedad sería imposible físicamente para ambos. No pesaban y estaban desdoblándose.

Caldero dejó de estar en aquella habitación, en aquella casa, en aquella ciudad y en aquel tiempo. Ahora está en las calles de Medellín a las tres de la tarde, rumbo al cementerio Jardines de Monte Sacro. En ropa fresca dirigiéndose a una cita con un amigo que lo estaba esperando en una de las tumbas. Su camino fue seguro, sin duda, como quien conoce la dirección de la tumba por haberla visitado muchas veces. Se tapó el sol con la mano para poder ver la silueta que estaba sentada a lo lejos. Le pareció tan familiar que le recordó un tierno afecto, le puso la mano en el hombro con la alegría de volverlo a ver.

Pablo Escobar estaba sentado frente a su tumba y sintió la mano de German en el hombro sin sorpresa, se volteó a saludarlo con una cara radiante y fresca. Se hicieron una mueca, que entre amigos es un código de complicidad y camaradería. Se sentó a su lado y comprobó que Pablo y él eran del mismo tamaño. No lo quiso interrumpir en su rutina de oración y limpieza. Sus manos eran regordetas pero finas y ágiles, su ropa estaba limpia y olía bien. La tarea de limpiar su tumba la asumía con sumo cariño, pues comprendía que sus familiares y allegados ya no tuvieran tiempo para esos menesteres y que el mismo se daba a la tarea de desenmatar y limpiar de barro las letras de su nombre en la lápida. Le pidió que le alcanzara un trapo para acabar de darle brillo al mármol. Caldero se echó para atrás, recostado en sus manos, a disfrutar la tarde y a esperar que Pablo terminara con su oficio.

Cuando Pablo terminó de persignarse, golpeo tres veces con sus nudillos en su lápida y se ordenó un poco su melena, para secarse el sudor; terminó de amarrar un zapato y se volteó. Destapó un tarro de agua y le ofreció a Caldero que tomó con sed pausada.

-Viejo que bueno verte. Hacía rato que nos debíamos este parche. ¿Vos nunca habías venido a mi tumba cierto?

- No, nada. Dijo Caldero con confianza.

- Te agradezco mucho lo que estás haciendo, pintarme, preguntar, investigar, acompañar a mi hija, no dejemos esto a medio camino. Yo ya quiero descansar pero no quiero irme así, dejando el rancho ardiendo.

- Pablo, uno no elige en que creer, las cosas lo eligen a uno; vos me elegiste y aquí estoy.

- Mira viejo, la tarea no es fácil. Y es que tenemos que apagar un incendio que se prendió hace mucho, mucho. Aquí hay fuerzas que te superan a vos y a mí y a nosotros los

antioqueños, que no supimos cuando se nos salieron de las manos, de nuestro control y se convirtieron en nuestro destino de vida.

Darme cuenta de esto no fue fácil, sobre todo por mi ego. Yo, que me creía el todo poderoso, que todo lo controlaba, la vida, la muerte, la política, el honor y hasta la naturaleza. Darme cuenta que estaba metido en un juego mayor del cual yo simplemente era una mera pieza, un espacio de tiempo, minúsculo y provisional. Una bisagra, un piñón en esta máquina de muerte. Yo que me creía la máquina, simplemente soy una tuerca. Yo simplemente soy una máscara que sirve de distractor para que esta máquina continúe su camino, su ensamble. Yo soy el opio del pueblo que la gran maquina reparte a la sociedad para que produzca violencia sin pensar.

- Entiendo de lo que estás hablando. Yo también tengo miedo de no detener esta máquina. Palabreo Caldero sin la intención de continuar.

- Hermano y la única forma de hacerlo es con la pintura, con el arte, con la música, con un conjuro... Rió Pablo, tienen que despedirme, mandarme a descansar; enterrarme bien enterradito, donde no pueda volver a salir. Esto es un ritual que tiene que hacer esta ciudad para despedirme a mí y a mis muertos. Esa es la única forma de detener esta máquina, que no solo se va a comer a Antioquia sino a Colombia.

Pero ojo, que esta máquina quiere continuar, y no le interesa que se cierre este ciclo y va a evitar por todos los medios que me despidan, que esta ciudad cierre el mito. Por eso es necesario hacerlo con mucho cuidado, con mucho sigilo. Vos has ido cogiendo la vuelta - . Pablo se volvió a acomodar la melena y encendió un cigarrillo. Caldero espero que le invitara uno, pero no lo hizo. Le pidió un pitazo del que él estaba fumando y Pablo se lo pasó.

- Mira, Medellín es mi carta astral, desde Niquía hasta la Estrella y más allá. Ya han encontrado el mapa. En cada uno de esos puntos hay que colocar los cuadros y al lado de cada uno de ellos vamos a contar como es que funciona la máquina, la trampa de la máquina. Si entierran esta tuerca, este piñón, esa máquina deja de funcionar. La desactivamos.

Necesito que todo Medellín pase por la ruta de mi carta astral, que vea los cuadros, que lea la máquina, para que la acabe, para que la dañe, para que no funcione más. Esa es la tarea viejo, hacer que esta ciudad haga este Pablo tour pictórico, jajaja. – Rió de nuevo - En ese acto, esta ciudad me reunificará y se reunificará, ya no alrededor de los cuentos que les echa esta máquina y que esta ciudad repite como loros !no!, alrededor de una nueva trama, que cuente la otra historia, no la que la máquina quiere. Reparta el mapa de la carta astral, reparta la ruta. Ese será el ritual de cierre, de despedida, para despedir a Pablo Escobar y que renazca una nueva ciudad. Y que suene, que suene la música de esta ciudad en una última serenata de despedida. Pero ojo, tiene que hacerse este año, el día de mi cumpleaños, porque así lo dice la carta astral. Y a algo que si le creo y le tengo miedo es a esa hijueputa. Rió Pablo.

- Excelente Pablo. Pero el rollo es que los cuadros están perdidos y si no los encontramos no vamos a poder hacer el ritual y menos para tu cumpleaños. Rió Caldero.

- Tranquilo marica. Manuela sabe, dígame que están en la casa de Palo Verde. Que Luis tiene todo muy bien guardado.

- ¿Y el otro cuadro, el de la catedral, ese que no pinte yo? Indago Caldero

- Ese está en una caleta en la casa de la Estrella, junto a Comfama. Por detrás de la cocina yo lo encalete. Manuela sabe dónde queda. Límpielo y expóngalo. Ese tiene que ser visto ahí, esa casa es uno de los puntos del mapa, de la carta Astral.

Pablo desdobló un trozo de papel sobre su mármol funerario. Era su carta astral, era su Medellín. Allí había pintado la ruta, con un marcador, con líneas torcidas. Punto 1, punto 2, punto 3, como un mapa del tesoro. Era su último juego y gozaba como un niño.

- Aquí se tiene que cerrar el tour. Aquí debe ser el concierto hijueputa. Rió Pablo pensando en su última rumba antes de despedirse de Medellín. Pablo le echó el brazo por encima de los hombros. Caldero lo empujó y juntos se quedaron tirados en la manga, disfrutando del atardecer sin buscarle ninguna forma a las nubes del cementerio. Pablo terminó tarareando un tango, que luego acompañó Caldero, que no sabía que se lo sabía. Pablo se levantó y lo miró, - marica, quiero un tango en mi último concierto!

Capítulo XXIII

Manuela y Caldero bajaron temprano de La Calera a la universidad Javeriana. Los recogió Jefferson; tomaron un café cargado para empezar el día. El equipo había continuado trabajando hasta muy tarde

-... y tienen cosas para contarnos. Dijo Jefferson.

Caldero no recordaba cómo había terminado la noche. Se sintió más liviano, menos confundido, pero no sabía por qué. Con Manuela solo recordaban la última conversación con el anfitrión, tratando de contarles su vida sin lógralo, ya sea por falta de capacidad de ellos o de elocuencia de él. Vieron algunas noticias en el café donde desayunaban. Hablaban de la difícil situación de orden público de Medellín, el enfrentamiento de las bandas, la crisis de un pacto secreto de no agresión, la captura del secretario de seguridad por hacer parte de las estructuras delincuenciales de la ciudad. Allí estaba Pablo y la institucionalización del narcotráfico y la narcotraficación de la institucionalidad, pensó Caldero.

Se dirigieron a la sala de reuniones. El día estaba fresco, tibio y el sol de la mañana sabía bien con olor a tierra mojada. En la sala se respiraba olor a café recién hecho y conversaciones amenas entre los pocos que habían llegado a esa hora. Gordillo los recibió con un abrazo cálido.

- Creo que se van aclarando las cosas. Ayer hicimos algunos hallazgos que queremos compartir con ustedes, a ver qué piensan.

En ese instante llegó Mauricio Puerta, descargó la maleta y mientras saludaba iba instalando los equipos. Ya tengo tu carta astral German. Tenemos que cuidarte, no te nos puedes morir tan joven. Lo dijo en un tono que Caldero no supo descifrar, pues sonó entre una preocupación a la que había que ponerle atención, pero no para alarmarse o una broma que exageraba una afirmación falsa.

- Pablo sabía que lo matarían, (la carta astral lo decía) y aunque trató de detener su destino astral, sabía que al final no podría. Así que buscó la forma de cumplir la profecía para denunciarla, para contársela a Medellín. Dijo Puerta. Creo que Pablo tenía planeado que lo invocaran después de muerto. Invocar el sacrificio, al dios desmembrado, si tenemos en cuenta que Pablo representa el mito dionisiaco y este dios fue desmembrado y diseminado por el mundo hasta volver a ser reunificado en sus ritos de invocación. Este destino lo escribió la ciudad en su propio cuerpo. Pablo escribió su carta astral en Medellín. Cada punto escogido por Pablo en la ciudad: el edificio Mónaco, la virgen de Envigado, el santuario de Sabaneta, las Minas de Itagüí, La iglesia del Niño de Atocha en el Barrio Medellín sin tugurios, la plaza de toros, la casa de la Estrella, hacienda Nápoles, Museo casa de la Memoria, Cementerio san Pedro, Edificio Monte Casino y la Universidad Autónoma, donde estudió Pablo Escobar: él volvería por medio de la pintura a ser reunificado, mediante un rito en el que participaría toda la ciudad. cuando desmembraron a Pablo fue a Medellín a quien desmembraron. Él sabía el mito que él representaba y que activaría. Y que ese mito saldría por algún artista y ese eres tu German. Lo miró señalándolo con el láser rojo.
- Ya vamos entendiendo el rito. Recapitulemos: 11 cuadros, 11 estaciones de San Pablo Escobar, puestos en 11 puntos de la ciudad el día de su cumpleaños y muerte. Ese día Pablo se reunificará con la peregrinación de su pueblo, que hará la ruta del calvario, pasión y muerte de San Pablo Escobar. Afirmó Puerta con una molesta petulancia.
- Ese será el ritual en el que podemos despedir a mi padre y a los muertos que ha dejado esta guerra y esta empresa absurda de Antioquia Federal. Enfatizó Manuela.
- La guerra entre combos y carteles es eso, es el control territorial para que no se cumpla la profecía o para que sí se cumpla. Las fronteras invisibles son muros de contención al mito. Retomó Puerta. – Las bandas y combos, son los guardianes de la Carta Astral de Pablo.

Jefferson tomó la Palabra.

- Mira German, los mitos pueden ser activados y su activación van en dos sentidos, el narrarlos: el que sean narrados de nuevo con su activación y volver a activar el estado místico del que cree en ellos. La forma correcta de contar un mito, es cuando se cree en ellos. Eso lo podríamos llamar memoria mítica, muy diferente a la memoria histórica. Con este rito esta sociedad no rememora su devenir histórico, sino su devenir mítico. Para ello es necesario abandonar el análisis moral del mito; abandonar la memoria histórica para introducirnos en narrar el mito. Cuando narro el mito, narro mi devenir mítico. Cuando entienda mi devenir mítico podré entender mi devenir histórico. Eso es lo que está pasando con tu pintura y con la carta astral

en este rito: está narrando el mito, se está narrando míticamente. El fenómeno consiste en eso, activamos el mito en esta sociedad, mediante signos (tus pinturas) que activan símbolos: las profecías astrales (Cartas Astrales de Medellín y de Pablo Escobar) sobre un territorio histórica y míticamente construido (Medellín y su Área Metropolitana, cultura y región antioqueña). Esta será una sociedad míticamente activada por medio del rito y mediante la identificación de su héroe trágico Pablo Escobar, podrá develar la ruta trágica mítica como cultura y como sociedad. Solo en este estado místico de conciencia mítica, se podrá tomar decisiones sobre sus rumbos históricos.

A medida que el equipo hacia presentación de los hallazgos de la noche, se fueron aclarando los recuerdos de Caldero. Entonces rememoró su paseo al cementerio, su encuentro con Pablo y las recomendaciones que recibió para poder despedirlo. Su recuerdo iba más allá de los recuerdos de un sueño. Era el recuerdo de un encuentro cierto, pues no era confuso, ni vago. Era preciso, claro. Recordaba absolutamente todo, hasta las nubes que junto a Pablo vieron en el cielo, tirados en el cementerio al lado de su tumba. La misma tumba que nunca había visitado.

Empezaron con la presentación del mapa astral en la ciudad de Medellín. Aún había dudas con uno o dos lugares, coordenadas, pero estaba completo. Caldero recordó el Mapa que le mostró Pablo y los corrigió. Recordó con total claridad las líneas torcidas y la letra con mala ortografía de Pablo. Y señaló el lugar exacto donde se cerraba el recorrido. - Aquí hay que hacer el concierto. Dijo Caldero señalando el punto. La sala quedo desconcertada ¿concierto? ¿De qué estaba hablando?

- Esta exposición va a llevar banda sonora, una sinfonía llamada La Pasión de San Pablo Escobar, que la van a tocar diferentes grupos de Medellín, que están componiendo una pieza por cada uno de los cuadros, de las 10 estaciones. Hasta va a haber un Tango en la sinfonía. Expuso emocionado Caldero.

Hoy veían a un Caldero entusiasta, clarividente, en derroche de dicha, sin duda. Muy diferente al ser confuso del día anterior. Todos rieron. No vieron a un hombre amenazado y perseguido, con los cuadros perdidos y un cliente desaparecido. Vieron a alguien con la claridad de lo que se tenía que hacer. Se miraron a los ojos con Manuela y ella le envió un mensaje de conexión total: - Estuviste con mi padre anoche, ¿cierto?,- Caldero afirmó con la cabeza.

- Nuestra tarea es encontrar los cuadros y ponerlos en el mapa. No es nuestro asunto la seguridad de Luis. Nuestro asunto es Medellín y su devenir mítico. Aclaró para todos Caldero.

Puerta tomó la palabra para hablar de la carta astral de Caldero, que proyectó en la pared.

- Aquí apareces en la carta astral de Pablo y cuando la cruzo con la tuya coincide con las fechas del ritual German. Se tiene que hacer este año, el mismo día que nació y murió Pablo.

Caldero recordó la insistencia del Osito de hacer la exposición en el barrio Medellín sin turgurios ese mismo día. También recordó cómo había rememorado uno a uno los signos que tenían en común la muerte de Cristo con la muerte de Pablo. Cristo 33 años, Pablo 44 años. Ahora caía en cuenta, el osito fue el primero que habló del ritual. Y en su encuentro con Pablo en el cementerio también había advertido sobre este año como la fecha para hacerlo.

- Hay que encontrar los cuadros, antes de que los encuentren las bandas. ¿Dónde crees que los tenga guardados Luis? Le pregunto Gordillo a Caldero. German volteo a mirar a Manuela, para preguntarle
- ¿Sabes dónde queda la Casa de Palo Verde?, Manuela quedó de una sola pieza. Caldero si había estado con su padre y le había enviado más de un mensaje a ella.
 - Sí Claro, se dónde queda. Es por la vía a la Danta, unos cuantos kilómetros antes de La Nápoles, por el río Caño Cristales.
 - Esa es la única pista que tengo. Dijo Caldero.
 - Bueno si es así, ya tendríamos todo listo: el mapa y los puntos para montar la exposición, los cuadros. Pero sigue faltando el cuadro número 11, el que aparece en la fotografía. Intervino Puerta. De nuevo Caldero buscó a Manuela
 - ¿Sabes cuál es la casa de La Estrella, vía a Comfama? Manuela afirmó con la cabeza.
 - Hay que buscarlo allá. Afirmó Caldero.

Capítulo XXIV

El viaje a Medellín lo hicieron por tierra y lo emprendieron ese mismo día. Fueron dos camionetas para un total de 6 personas.

- Sabes que creo que había que sacrificar a mi padre para lograr todo el poder. Ahora estoy entendiendo todo. Mi padre era de izquierda y se negó a que todo su dinero y toda su ingeniería mafiosa terminara al servicio del proyecto de la derecha terrateniente antioqueña. Entonces ellos arremetieron contra mi padre y mi padre les declaró la guerra. Entonces la derecha antioqueña se une con la derecha bogotana juntan ejércitos paramilitares, más el cartel de Cali. Matando a mi padre se desmonopolizaba el negocio del narcotráfico. Dijo Manuela mientras pasaban por el alto de minas.
- Se institucionalizaba el negocio, se fortalecía el mito antioqueño y se cumplía la ruta trágica- dijo Caldero. Manuela le tomó la mano a Caldero y le dio las gracias.
- Gracias por todo lo que estás haciendo. - La misma fraternidad de sus palabras era la que le había transmitido Pablo en la conversación del cementerio.
- Te voy a responder lo que le dije a tu Padre anoche: Pablo, uno no elige en que creer, las cosas lo eligen a uno. Vos me elegiste y aquí estoy

Manuela le miró a los ojos y le confesó – Mauricio Puerta miente. Él sí se entrevistó con mi padre en la Catedral, allá llegó con el viceministro y allá hablaron de su carta astral. Mi padre estaba perdido, así que su última negociación fue sobre su Carta Astral. Si seguía en la Catedral el Cartel lo bombardearía. Exigían que él se presentara a un juicio que le haría el mismo Cartel por lo que había hecho. Puerta fue vocero del gobierno y del Cartel. Mi padre no tiene salida. - O te extraditan o te bombardean o vas a un juicio con el Cartel. Le dijo Puerta. Mi padre opta por la última. Todo aparecería como una fuga para no ser extraditado. Pero así era que mi padre se entregaba y se rendía ante el Cartel. En el juicio que le hacen, la sentencia es la muerte. Él logra negociar su muerte. Quiere morir en Medellín, el día de su cumpleaños, muy diferente a lo que decía la Carta Astral de Puerta, pero quiere hacerlo él mismo, no quiere morir en manos de nadie, ni del cartel ni del estado. Así logra cambiar su carta Astral y morir como un héroe. Escoge el barrio los Olivos por hacer parte de la Carta Astral Metropolitana. Mi padre recibe el arma como un Sócrates que recibe la cicuta. Y que por su máximo honor a su ciudad, a su historia y a los principios que la reinaban y que él había traicionado, merecía este castigo. Su único garante era el Limón, que estaría allí hasta asegurar que su más ínfimo deseo fuera cumplido. Limón coordinó todo el montaje, la casa, ya estaba preparada, el cuerpo sería colocado en el tejado. Allí mismo el Cartel ultimó a Limón, quien sería el único testigo de la muerte de mi padre. Allí estaba preparado para que el Bloque de Búsqueda llegara y rematara los cuerpos muertos de mi padre y Limón y diera la gran noticia nacional de que dieron de baja al patrón, al capo de capos.

Rafael entendió que las 3 muertes habían ocurrido, la que se atribuía el Cartel, la que se atribuía el Bloque de búsqueda y la del suicidio de Pablo. Allí entendió el énfasis que había hecho el Osito sobre los signos que coincidían entre la muerte de Pablo y la de Cristo. El admitió su crimen. Pero imploró que su castigo le sirviera de algún modo a la patria, a la ciudad. En circunstancias deliberadamente dramáticas que se grabaran en la imaginación popular. Pablo de un balazo traspasó su sien de traidor e inauguro su sien del héroe.

Demasiadas coincidencias y errores habían llevado a German a pensar en un montaje y no en un operativo real. Pero nunca que había sido un montaje acordado entre Pablo, el cartel de Medellín, el DAS y la CIA. Pablo fue asesinado en el teatro de la ciudad. Medellín fue su gran escenario. Todos fueron actores y la ciudad escenografía preparada para el gran acto de la muerte del héroe. Y el drama coronado abarcó muchos días y muchas muertes.

Capítulo XXV

Manuela pidió que a la Casa de Palo Verde la dejaran ir sola con Caldero. Se fueron en una de las camionetas. Caldero condujo. El camino estaba muy bien tenido y las antiguas carreteras no habían desaparecido. Luego de unos cuantos kilómetros Manuela le señaló la casa.

– Mírala, esa es Palo Verde. Abrieron una reja de madera. Allí el tiempo cambió. En esta casa transcurría un tiempo propio. Como un tiempo que contuviera otro tiempo, un tiempo mítico, como una lámpara de Aladino.

German se acercó a la mansión. No pudo identificar el color de la casa bajo el crepúsculo y extrañamente no se lo preguntó, ni se esforzó en reconocerlo. Estaba extasiado. No se compadecía con el gusto que le había atribuido al cliente, a don Luis. Era sobria con un halo misterioso que le había formado el tiempo y la brisa que la empolvaba cándidamente.

Sus cuadros y decoración, enseres, pisos y diseños de espacios, eran predecibles con esa primera impresión que le dejaba al visitante ajeno y distante en su existencia sin belleza. Solo podía pensarse en el hábitat de un sultán, un príncipe, con espacios ideales para sostener un éxtasis místico y de belleza digno de la majestad. Cada planta, cada tetera, cada pliegue de cortina y cada libro tenían el equilibrio perfecto. Los tonos de las paredes, sus lámparas y su olor parecían diseñados con el color del atardecer y su brisa lenta, cálida, acariciadora. Este sitio parecía diseñado inconfundiblemente por otro German, más culto, más místico, más viajado. Un German pleno, que si había logrado concebir un lugar ideal sería este. Sus alfombras, tapetes, tapices, incluso descubrió el no silencio. Varios artefactos musicales estaban ubicados estratégicamente en el diseño de la casa para que ráfagas de viento o pausas de brisas o la inercia del tiempo los activara. Así que era un amplia melodía que sonaba, desde los diferentes niveles de la casa y dependiendo de donde estaba ubicado el espectador escuchaba melodías diferentes en el mismo instante: gongs, claves, triángulos, pianos de piñones, eternas cajas de bailarinas, relojes de péndulos, pájaros y aves que inundaban sus ventanas y cocinas, activaban la respiración musical de la casa, casa viva que retoza. Incluso las secciones de madera y guadua rechinaban al compás de la sonata.

Cuando German atravesó la sala central y el suelo crujió bajo los pasos, entendió que incluso su presencia estaba prevista en la tonada. Nada estaba roto, todo está previsto. Sus ojos se acostumbraron como oídos y sus oídos como ojos y su nariz como piel, entonces vio el sonido azul, color trino de ave. Olió el blanco del topacio y olió el crujir del rojo madera. Entonces olió como el espacio de la casa le abría un espacio a su presencia, a su pachuli que le hacía falta para hacer perfecto ese momento. Recordó a Catalina y entendió que ella existía para entrar como recuerdo y añoranza en ese momento. Su pelo rojo, sus labios pálidos y sus dientes separados que le daban ese tono de voz perfecto para pronunciar su nombre: German.

Se preguntó dónde podrían estar los cuadros, la bodega, si no veía una gruta que rompiera la perfección de espacio, tiempo, forma, belleza, música, recuerdos. Sirvió un vino que esperaba por él en una mesa larga y gruesa. No había moscas, solo abejas que delataban la dulzura de las flores que se habían colado en las enredaderas por la casa.

Se asomó por la ventana, descubriendo un aire fresco con olor a canela seca. De inmediato sus ojos se colaron por una construcción en el ala derecha de la casa. Descubrió a Manuela atravesando la verja y subiendo los escalones. Solo entonces tuvo conciencia que desde que había entrado a la casa Manuela había desaparecido y él no se había preguntado por ella, o la había visto en todo momento, solo que ella hacia parte de este tiempo, de esa belleza. Este santuario era un santuario familiar de Pablo. Manuela lo volteó a mirar con una sonrisa cálida y lo llamó con la ternura de niña que invita a su cuarto de juegos. German no tuvo esfuerzo en encontrar la salida. Caminó flotando sobre piedras almendradas que no emitían sonido a sus pasos. Manuela extendía su mano y él supo que pedía la llave, mientras se husmeaba por la ventana asomándose a sus recuerdos de infancia.

Manuela estaba asombrada: - Luis lo ha mantenido todo intacto. Todo está igual- Dijo Manuela con esa voz de niña en la que se había transformado. Parecía no tener prisa, disfrutar cada instante de ese momento. Casi que quería tropezar como niña y caer sentada sobre el jardín y el césped que crecía frente la casa. Sus ademanes ahora de infanta que añoraba una muñeca, sus sentimientos no transitaban a la tristeza, sino al existir infantil de quien vuelve a encontrar un juguete extraviado y extrañado. German no quería acelerar nada en ese instante, así que se tiró al césped como si ella ya lo hubiera hecho, pero no, ella se tiró después.

Ella habló y recordó. German estaba tan extasiado que no le prestaba atención. Sintió que había nacido para disfrutar de ese instante, de esta epifanía. Había nacido para ser arrojado allí, a ese instante poético, a ese existir poéticamente. No había grieta, no había imperfección. La perfección era la grieta, todo el resto del mundo estaba roto.

Cuando abrieron el cuarto, la luz perfecta en el momento perfecto. Esa escena llega a los ojos, como miel en el paladar de la pupila. No parpadearon, acariciaron la belleza. Las paredes eran altas y blancas. Tardó en empezar a reconocer las imágenes. Aunque todo era familiar: todo era ajeno, como si sus cuadros se hubieran colado en otro tiempo o como si ellos se estuvieran colando en el tiempo de los cuadros. Allí estaba pintada una epopeya del pueblo antioqueño y estaban cuadros de otros pintores: Cano, Huertas, Chávez, Múnera, Botero, Pedro Nel. Había manuscritos firmados de Cisneros, Diego Echavarría, Carlos E Restrepo, Fernando González, Héctor Abad Gómez, Carlos Castaño, Vallejo, Tomas Carrasquilla, Víctor Gaviria. Estaba el cuadro de Chorros blancos que había hecho el Maestro Juan Múnera como boceto.

Allí estaban todos los cuadros hechos sobre Pablo Escobar. Estaba el primer cuadro de Camilo Noreña que lo había visto hace más de 20 años en la Universidad Nacional de Bogotá. Estaban todos los bocetos y cuadros que él mismo había pintado, sobre Pablo para concursos y exposiciones.

Solo cuando entraron en la segunda sala descubrieron los cuadros de la Pasión de san Pablo Escobar. Allí estaban ordenados con iluminación propia. Era una sala exclusiva para la serie. Ni siquiera Caldero los había visto todos reunidos y ahora que los apreciaba conectados entre sí, entendió su lenguaje propio, su trama, más allá de la que él les había impreso individualmente. En conjunto se activaban otros códigos, otros símbolos, como lo había dicho Jefferson. Solo pudo pensar en que pasaría cuando fueran colocados en la gran carta astral de Pablo llamada Medellín, sobre el mapa del área metropolitana. Ahora entendía todo. Sus cuadros eran piezas parte de un gran engranaje, de una gran profecía hasta ahora partida, fragmentada. Ahora tenían la ruta para su ensamble. Tenían las piezas, tenían el mapa, tenían la ciudad y solo faltaba el conjuro. Por eso la ciudad estaba alborotada, porque no quieren que se sepa el secreto mejor guardado de la muerte de Pablo, y evitar el ritual que sella la victoria de Pablo, morir como héroe antioqueño.

Ahora que Caldero volvía a ver el cuadro de la batalla de Chorros blancos, del héroe antioqueño José María Córdoba, entendía cómo se repite el ciclo histórico con Córdoba y Escobar: sus muertes una mentira histórica y se convierte a Pablo y a Córdoba en héroes. Si Córdoba hubiera muerto en su convalecencia, habría muerto en el campo de batalla, en una batalla que nunca peleó y nunca sucedió. German entendió que una sociedad que miente

para crear héroes y heroizarse a sí misma está destinada al eterno sacrificio y a crear ficciones. German habría descubierto una farsa histórica que repetía la sociedad antioqueña. La provincia nuevamente triunfaría ante el centro. Córdoba había fundado el acto independentista frente a la corona española, ahora Pablo había realizado el primer y único acto de independencia ante el imperio norteamericano. Su muerte era un acto de independencia. No había sido extraditado. La provincia había cazado al héroe, no el centralismo al criminal. Si era capturado y extraditado era el criminal. Si era muerto suicidado, era el héroe. Así como Córdoba que nunca tuvo que levantarse de su lecho convaleciente para ser un héroe, Pablo también fue héroe desde su lecho de muerte en el barrio los Olivos. El paralelismo de las historias le hacía pensar en el ciclo que se repite en esta sociedad Antioqueña. Así como había existido montaje, escenográfico, histórico y cronológico del hecho la Batalla de Chorros Blancos que había visto nacer a Córdoba como héroe, de hechos que debieron suceder: que si no fueron verdad como hechos si debían ser como símbolos, el mismo montaje esta sociedad antioqueña había hecho para la muerte de Pablo. Escobar y Córdoba tenían que ser verdad como héroes para luego ser verdad como símbolos. Córdoba y Escobar son los mismos héroes mancillados. Ulises es una sumatoria de Ulises, Edipo es una sumatoria de Edipos, una sumatoria de héroes, que en su conjunto suman esta curva cultural de su héroe trágico griego. El destino trágico de los héroes en Antioquia, es lo trágico de su curva cultura mítico trágica. ¿En qué consiste su tragedia?

German entendió que esta verdad revelada no le correspondía a él entregarla a la luz pública. Primero porque no sería aceptada por venir de quien venía y segundo porque debería ser hallada por la misma sociedad antioqueña. Así que sería su obra la forma en que Pablo quería contar la verdad de su muerte a su ciudad. En que su héroe quería contar la verdad a su pueblo Antioqueño. Solo si es descubierta por la misma sociedad esta podrá digerirla. Al cabo de tenaces cavilaciones German resolvió silenciar el descubrimiento y dejarlo secretamente develado en sus pinturas, para que sea la sociedad quien las revele a la opinión y a la historia pública. Los héroes antioqueños Córdoba y Pablo, falsearon su historia para salvar la nación y la antioqueñidad.

German leyó en las pinturas la verdad. La pintura de Juan Múnera traiciona la verdad para crear y reforzar el héroe y fundar la historia nacional, para completar la mentira creada hace 200 años. La serie La Pasión de San pablo escobar delata al héroe para salvar la verdad. A Rafael le lleva a suponer una secreta forma de tiempo, un dibujo de líneas que se repite. Que la historia hubiera copiado la historia, ya era suficientemente pasmoso. Que la historia copie la literatura es inconcebible, que la verdad pase en la pintura para salvar la memoria histórica es un deber con la curva cultural de esta sociedad antioqueña.

Capítulo XXVI

Los cuadros retornaron a la Bodega del Chagualo. Caldero recibió apoyo para limpiarlos, retocarlos y barnizarlos. Todos sus amigos pintores convocados para la gran empresa se unieron en total solidaridad. Él les explico el mapa, les señaló los puntos.

Nadie en la ciudad sería avisado sobre el montaje de los cuadros. Solo hasta que estuvieran todos instalados se enviarían comunicados de prensa y se pagaría un gran obituario en donde Familia y amigos de Pablo Escobar Gaviria invitan a una homilía en conmemoración de su nacimiento y muerte y se publicaría el mapa, la gran carta astral de Pablo, es decir Medellín, señalando los puntos del recorrido, invitando a toda la ciudad y agradeciendo su acompañamiento. Ya no sería un secreto, se haría el mito público. Como un no retorno.

La instalación de los cuadros se programó para hacerla en un solo día. Se dividieron los equipos encargados de instalar de dos a tres cuadros. A media noche ya estaba la exposición instalada en todo Medellín y su área metropolitana. El obituario se pagó durante una semana en la página central de El Colombiano, el Mundo y El Qhubo. Los cuadros no tenían firma eran totalmente anónimos, solo tenían una leyenda al lado donde se explicaba la Maquina de la guerra, la violencia como lo nombró Pablo, el mito y su ruta trágica.

Ahora solo queda esperar. Todo estaba hecho y puesto en su lugar. El mapa, la carta astral, los cuadros, Medellín su héroe trágico y sus habitantes. Solo ellos podían activar el conjuro.

Caldero quiso apersonarse de la instalación del único cuadro que no había sido pintado por él. Ya lo había visto en la fotografía del libro. La casa de la Estrella estaba totalmente destruida, desmantelada, solo quedaban algunos muros y columnas en pie. Estaba totalmente tomada por la maleza. Manuela al igual que en la casa de Palo Verde, lo guio, y caminó por los laberintos con la familiaridad de sus juegos de infancia.

-Tu padre dijo que estaba en la caleta...

-Sí, sí, sí. En la caleta de la cocina. Lo interrumpió Manuela.

-Pero la verdad dudo que no lo hayan encontrado. Sentenció Caldero ante el espectáculo de saqueo.

Ello lo guio hasta lo que fue una cocina, y atravesó el muro que ya no existía de una zancada. Había una chimenea en piedra. Manuela saco escombros que había en su interior. Del fondo del piso de la chimenea levanto una puerta. No era una chimenea, era la entrada a un pequeño sótano, que por lo visto no lo habían descubierto los cientos de saqueadores, de estas tumbas de este Tutanc Amon Paisa. Manuela dejó que fuera Caldero quien se aventurara al fondo. Era una caleta pequeña, apenas para un hombre acostado, de unos dos metros por un metro. Tenía unas pequeñas rendijas donde encontró el lienzo enrollado, con mucho polvo pero intacto.

Cuando lo extendieron para examinarlo, sorprendentemente no había sufrido ningún daño, salvo algunas telarañas, pero nada grave. De inmediato lo montaron en bastidor, lo limpiaron y lo templaron. Fue montado sobre Caballetes de hierro clavados en el suelo. Por fin podían verlo en toda su extensión. No fue difícil descubrir de qué se trataba: era un Pablo Escobar desnudo, flotando como una anemona, en un extraño mar de tiempo detenido. Era la última estación del mapa. Allí se cerraba el periplo, la procesión de San Pablo Escobar y su Carta Astral. Allí estaba este Pablo esperando esta ciudad para donde decidía mandarlo: si lo enterraba definitivamente y lo mandaba a descansar y descansaba de la guerra, la violencia y fundaba una nueva historia, o, decidía reencarnarlo, mantener vivo el mito por unas cuantas generaciones más.

Capítulo XXVII

Manuela y German Caldero tres días después hicieron nuevamente el recorrido para comprobar el estado de los cuadros. Todos estaban en muy buen estado. Cerraron el recorrido en la casa de La Estrella frente al Pablo desnudo. El cuadro estaba en medio de la maleza, al lado derecho de la casa derruida. Le habían acumulado basura a los pies del caballete. Los transeúntes a duras penas se percataban de la presencia del lienzo. Solo una manada de cerdos se acercó al cuadro para husmear en la basura y los desperdicios. Los dos se quedaron mirando la escena, aquella escena que lo resumía todo. Uno de los cerdos volteó para mirarlos, necesitó solo unos segundos para chillar y volver a clavar su hocico en la basura debajo del Pablo desnudo.

Epilogo

Soy German Caldero, el pintor – Judas. Algún día un amigo al conocer la propuesta de la Pasión de san Pablo Escobar como una forma de movilizar la ciudad, a Medellín, para la construcción de otra versión de los hechos, de hacer memoria histórica trágica a partir del arte, me había dicho - “Esto es una revolución”. La ciudad no quiere pensar, no quiere dudar, quiere repetir una mentira. Ya que no hay verdad a la que tenga que recurrir, por falsa que sea, con tal que alimente y legitime el mito.

Mi tarea era traicionar a Pablo, traicionar a Medellín, denunciarlos, ponerlos en escarnio público para develar el verdadero monstruo de la violencia que les carcome. Mi tarea era poner estos cuadros, esta novela, este mapa, esta carta astral y este rito, para activar la curva cultural de una sociedad antioqueña, que se empeña en convertirla en su destino, como un perro ciego ladrándole a la muerte y que necesita la muerte para ver.

Solo ahora que llegué al final de estas líneas y de estas pinceladas, entiendo la revolución a la que se refería mi amigo. El poder del arte está en gestar revoluciones culturales, simbólicas, históricas, políticas y míticas. Sociedades que han dado giros gracias a una obra de arte, llámese teatro, literatura, escultura, pintura o fotografía. Sociedades que se han salvado, de la vida, de la muerte, del olvido o de la injusticia gracias una obra de arte.

El rito de despedida está en sus manos lector - espectador. Tiene el mapa, la ruta y los símbolos del mito. El dios será reunificado, será sanado, calmado y despedido. Solo hasta que se tome conciencia de lo sucedido en esta ciudad, en esta región y en esta sociedad, podrá asumir las riendas de su destino. Pueden decidir continuar con el sino trágico de la violencia, de la muerte y de la guerra o pueden dar un cierre, despedir a sus muertos, acabar con los sacrificios, cerrar el devenir de un mito que se alimenta de la guerra y de la muerte para sobrevivir.

Ahora suelto mis pinceles y mis cuadernos de notas. Hasta suelto esta ciudad, porque ya no tengo nada más que dar. Pero ustedes tienen todo por dar. Bienvenidos al rito.

Medellín, 2018.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES:

Una de las conclusiones que emerge al terminar este proyecto de investigación, está asociada a la técnica y a la posibilidad que abre para abordar el tema de memoria histórica en un contexto como Colombia y particularmente, Medellín. La técnica ha sido trazada desde el arte; la creación pictórica y literaria como una estrategia de problematizar la forma en que se ha producido memoria histórica y al mismo tiempo una nueva forma de producir memoria histórica. Acompañada de una técnica de interpretación histórica, mítica y simbólica literaria, en este caso una novela, como una herramienta ficcional para la recreación de una nueva trama narrativa que busca dejar propuesto e instalado un proceso de movilización social de construcción de un nuevo relato colectivo de memoria histórica a partir del relacionamiento con las obras de arte pictórica y narrativa. Entonces, es pues el arte como escenario de activadores de símbolos culturales, míticos, religiosos, sociales y políticos de una sociedad que los ha ido introduciendo e introyectando como parte de su identidad sin cuestionarlos. Estos símbolos son activados para ser cuestionados, interrogados y controvertirlos como una sociedad que se cuestiona a si misma sus símbolos identitarios, en este caso los instalados a partir de la figura de Pablo Escobar, que refuerza los valores y estereotipos de guerra, violencia y delincuencia.

Esta técnica tiene como novedad que sea el arte el escenario de producción de conocimiento y procesos de producción cultural, política y social de una sociedad, de una ciudad, para la reflexión profunda sobre sus hechos, sus actos, su personalidad colectiva como grupo territorial e identitario. El arte como escenario cuestionador de los relatos históricos hegemónicamente construidos e impuestos por la diferentes instituciones educativas, religiosas, de comunicación y control social, que han sido reproducidos por el colectivo, asumiéndolo como identidad social y cultural.

El arte como detonante de procesos cuestionadores de la memoria histórica, de la historia y de la cultura. Detonantes de nuevos relatos sobre las historias sociales. Para ello echa mano de figuras como la Curva cultural, cimentada en una lectura desde el mito y su relación con el tiempo histórico y los acontecimientos culturales. Trasciende la del círculo mimético de Ricoeur, ya que recurre a la misma mimesis para la interpretación del relato prefigurador, y siendo la ficción literaria el escenario de configuración de la trama simbólica. Ambas son los detonantes para la prefiguración del relato histórico y la memoria histórica en la sociedad a la que va dirigida. Esta desarrolla como técnica investigativa la Mitodología y el mitoanálisis, como corriente ecléctica, al igual que el arte literario como producción académica y la pintura narración visual. Se hace una meta reflexión sobre el pensamiento haciendo pensamiento, sobre la hermenéutica haciendo hermenéutica, sobre la memoria haciendo memoria. Trasciende a Ricoeur en cuanto este proyecto no hace hermenéutica sobre la memoria, sino que se hace análisis de la memoria histórica mientras se hace memoria histórica mítica. Se hace análisis simbólico mediante la gestación de un metalenguaje simbólico desde la pintura y la literatura. Se hace mimesis mediante la mimesis.

Este trabajo, propone una nueva forma de hacer memoria histórica, no como un recuento del paso y re memorización de las víctimas y su memoria, sino mediante una producción

artística, que apela a todos los símbolos que esta sociedad ha construido sobre sí misma, sobre su idiosincrasia, sus historia, sus valores y sus morales, para auto justificarse, depurarse, cuestionándolos, interrogándolos de forma crítica, su simbología y conceptos que la sostienen. Para ellos recurre a una dimensión más amplia de memoria histórica, llamada memoria histórico mítica, que recaba no solo en los hechos si no en la forma de rememorar, leer y justificar los episodios ocurridos colectivamente, mediante la identificación y análisis del mito o los mitos fundacionales de la sociedad antioqueña y que se proyectan en su devenir histórico, develando símbolos, conceptos y meta-relatos que mediante la memoria histórica tradicional no son posibles de decantar. Lo anterior por lo tanto se convierte en un meta relato mítico de la memoria histórica, mediante herramientas artísticas, que no busca cerrar, sino activar el fenómenos de la *memoria histórico mítica* y de la *curva cultural* antioqueña. Abandonando así las formas tradicionales y hegemónicas en que las sociedades han ido construyendo memoria histórica, para proponer no solo nuevas formas de hacer memoria, sino de ver y entender la memoria. La memoria como fenómeno: mítico, social, cultural y político. Aquí está el principal hallazgo de este trabajo.

Este no pretende ser el nuevo relato de memoria histórico mítica para sobreponerse sobre el relato de la memoria histórica, porque estaría cayendo en el mismo callejón sin salida de la memoria histórica, algo finiquitado, dado para su repetición y reproducción. Busca cuestionar la forma idealizada de la herramienta de la memoria histórica, la cosificación de la memoria, como algo llamado a gestar justicia, verdad, reparación y reivindicación de las víctimas y por lo tanto la memoria ya tienen un autor asignado desde este relato histórico hegemónico, perdiendo cualquier lectura crítica sobre este relato, pues es idealizada y blindada por ser “hecha por la víctimas y para las víctimas”. Por el contrario, este pretende ser el detonante, activador de la polisemia de relatos que puede desplegar, a partir de esta identificación de los mitos fundacionales de la sociedad antioqueña y su redefinición de lo simbólico e histórico en los episodios, hechos y tramas narrativas que han ocurrido en Antioquia y Medellín. Postular y perfilar el arte como principal escenario activador de relatos histórico míticos, meta relatos que están por ser develados y que solo mediante las dimensiones simbólicas del arte es posible contar y reconfigurar desde una lógica mimética ricoeuriana. Para ello recurre a crear dos nuevas categorías: como es la curva cultural y memoria mítico trágica. Estas dos categorías le permiten leer la memoria como fenómeno y no como categoría política, método o reivindicación política e histórica de las víctimas, sino como fenómeno humano, simbólico y mítico, el cual hay que analizar y develar para comprender los hechos históricos, políticos y culturales de las sociedades.

Identificar la figura de Pablo Escobar como una puerta de entrada para poder analizar y problematizar la forma hegemónica de hacer memoria histórica en la sociedad antioqueña y de Medellín, y que permite a través de una forma ético crítica cuestionar la cultura paisa y su forma de reconfigurarse, mediante la forma de hacer memoria histórica. Para ello se analiza la figura de Pablo Escobar como héroe trágico, en una lectura histórica y simbólica de como la antioqueñidad ha construido su curva trágica, su curva cultural alrededor de sus figuras heroicas como José María Córdoba y Pablo Escobar, en donde repite formas, símbolos y construcciones históricas sobre su historia y sobre sus héroes que los hace trágicos. Y esa es quizá su tragedia. Para victimizarse y heroizarse, esta cultura antioqueña ha falseado sus relatos históricos, para fortalecer principios y valores que como raza, cultura y nación quieren posicionar para justificar formas de hacer, habitar, actuar y decidir

en el devenir del territorio local, regional y nacional. Y es entonces a través del arte, que se logró proponer un personaje complejo como Pablo Escobar, desde las complejidades, los cuadros como una ventana a otra memoria, a la memoria oculta de esta sociedad Antioqueña, que se abre para hacer una memoria crítica por parte de la misma sociedad antioqueña, que se mira a sí misma y se descubre.

Sabemos las complejidades que este proyecto va a generar. No es un cierre a la interpretación, sino una apertura a la interpretación de este proyecto hermenéutico. Por qué plantea como método la apertura. No hay que hacer memoria, hay que hacer dispositivos detonadores de memoria, que la abran, no que la cierren a una versión terminada y finiquitada, sino que permita que las múltiples miradas y generaciones que participen de forma activa al acercarse al detonador, en este caso el arte, como una estrategia de hacerle el quiebre a la hegemonía histórica, institucional y metodológica impuesta ante el fenómeno de la memoria histórica. Por lo tanto este trabajo asume la no como un asunto metodológico, temático o político, sino como un asunto fenomenológico. No se puede idealizar la memoria, apropiarse la memoria asignándosela a un grupo específico de la sociedad, en este caso las víctimas, porque es la forma en que poder hegemónico hace el quite a su responsabilidad histórico – política, y convierte la memoria histórica como un herramienta para reparar a las víctimas y no para asumir responsabilidad histórico política como sociedad para la no repetición a partir de haber tomado conciencia.

Este trabajo permitió abrir un espacio de análisis sobre los efectos que ha tenido la forma de hacer memoria histórica y relato colectivo sobre la figura de Pablo Escobar, que la forma en que ha comprendido por parte de la sociedad Antioqueña el concepto de verdad y memoria, pues solo estarían como herramienta para justificar su proyecto histórico y cultural de la raza antioqueña y la hegemonía paisa. Esto lo podemos evidenciar en cómo esta ecuación no aplica a la búsqueda de verdad, reparación y no repetición. La forma en que se ha hecho memoria histórica sobre Pablo Escobar en esta sociedad no ha redundado en claridad histórica, verdad histórica y política de los hechos, ni ha generado decisiones como colectivo social de la no repetición. Si no por el contrario, este relato construido lo que ha hecho es generar un chivo expiatorio al cual atribuirle todas las culpas y responsabilidades, sin asumir ninguna responsabilidad como colectivo, como cultura antioqueña, ni en sus valores, ni en sus principios ni en la forma que ha tomado decisiones políticas en la región y en la ciudad; ha generado todo lo contrario, impunidad, repetición, idealización de unas formas de hacer y de actuar, y una proyección histórico cultural de sus chivos expiatorios y sus héroes trágicos. Este trabajo busca al mismo tiempo generar activadores críticos de leer la forma en que se ha hecho memoria en la ciudad y en la región por parte de la cultura antioqueña, busca generar activadores de análisis críticos sobre la misma cultura antioqueña a partir de la identificación, análisis y recreación de sus mitos fundacionales y su impacto en su devenir histórico cultural.

Finalmente y como recomendación, es importante señalar que no es suficiente el tiempo de una Maestría para desarrollar completamente una propuesta de esta envergadura. Es necesario que este proyecto cuente con una segunda etapa en donde se pueda implementar las etapas de publicación de novela, exposición de cuadros y trabajo de campo en la ciudad y sus públicos. Esta debe contemplar: creación de equipo de expertos desde diferentes disciplinas, con quienes desarrollar la técnica del mito análisis y se pueda activar las

múltiples interpretaciones que desde la academia, el arte, la simbología, el esoterismo, la sociedad etc., puedan surgir como nuevos meta relatos. Hacer publicación de la Novela y montaje de la exposición de pintura, en una puesta en escena de ciudad, donde se pueda escenificar la propuesta literaria del rito para despedir a los muertos y a Pablo Escobar como propuesta de movilización social de ciudad y de región para hacer cierre al ciclo. Desde allí poder hacer seguimiento a los escenarios que este ritual pictórico, literario y de movilización social genere en la sociedad y en sus diferentes círculos, académicos, literarios, artísticos, políticos, gubernamentales, medios de comunicación, social y comunitario, haciendo de esto la posibilidad de construir y recrear nuevos relatos sobre nuestra historia, nuestro devenir mítico, social, político y cultural.

Por lo anterior se podría estar hablando de crear un nuevo método, técnica y estrategia de gestación de memoria histórico mítica que conjugue la educación y los derechos humanos en torno a la memoria histórica que logre involucrar metodologías desde el arte y arte relacional. El arte no como escenarios de cierre, sino como escenario de apertura, activación y detonante de la polisemia de memorias históricas que habitan esta ciudad, esta región y este país. Que podría ser asumida como línea de investigación de la Maestría de Educación y DDHH y/o la Especialización de Cultura Política de esta universidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Blair, E. (2005). *Muertes Violentas La tarealizacion del exceso*. Medellin : Universidad de Antioquia.
- Budrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Calveiro, P. (2006). *Los usos políticos de la memoria*. Buenos Aires: Clacso.
- Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades*. Buenos Aires: Biblos.
- GustavoDuncan. (2006). *Los señores de la Guerra*. Bogota: Planeta.
- Hernández, M. J. (2014). La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología. *Intersticios Sociales*, 21.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires : Soglo XXI España Editores.
- Miller, A. G. (2008). La reconstrucción de Colombia. Escritos políticos . *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 340 - 344.
- Nietzsche, F. (1980). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Perez, G. (2004). *La estetica de Nietzsche*. Cali: Siglo del Hombre Editores - Universidad del Cauca.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. Mexico: Siglo xxi, editores s.a de c.v.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubiano, E. (2017). Las victimas, la memoria y el duelo: el arte contemporaneo en el escenario del posacuerdo. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/68304>.
- Uribe Restrepo, L. (2018). *El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano*. Medellin: Departamento de ciencias sociales Universidad de Antioquia.
- Vásquez, C. (2000). *El arte jovial: la duplicidad apolíneo-dionisiaco en el nacimiento de la tragedia de Nietzsche*. Medellín: Universidad de Antioquia, .