



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Velázquez Sabogal, Paul Marcelo

LOS ROSTROS DE ANA: TRES COMENTARIOS SOBRE DARÍO MORALES

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, núm. 17, septiembre-
diciembre, 2015, pp. 142-152

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279044557012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LOS ROSTROS DE ANA: TRES COMENTARIOS SOBRE DARÍO MORALES

Artículo de reflexión

DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a12

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Paul Marcelo Velázquez Sabogal

Universidad Universidad del Cauca / marcelo_vsab@hotmail.com

Cursa noveno semestre de Artes Plásticas en la Universidad del Cauca; fundador y editor de la revista de arte Entre-Diálogos. Su trabajo como artista discurre como una reflexión sobre el cuerpo en relación con el tiempo y el espacio, de la mano de lenguajes plásticos como el dibujo, la fotografía y el video. Ha participado en exposiciones colectivas en Cali, Popayán, Bogotá y Medellín.

Velázquez, P. (2015) Los rostros de Ana: Tres comentarios sobre Darío Morales. Calle14, 10 (15) pp. 142 - 153

LOS ROSTROS DE ANA: TRES COMENTARIOS SOBRE DARÍO MORALES

RESUMEN

El presente escrito es una aproximación a la obra del artista colombiano Darío Morales desde la perspectiva dialéctica “vida-muerte”, alentada por el acontecimiento de lo ambiguo y sus implicaciones en la deconstrucción de una corporeidad estable regida por parámetros sociales, jurídicos y biológicos que desembocan en la caracterización de un “otro” en el cual se encuentran figuras como el anormal, el incorregible, el monstruo. Desde ellos pretendo trazar un punto de vista sobre aquellos *Rostros de Ana* donde se manifiestan figuras como el onanista y la vampira, para desembocar en un comentario que amplíe el espectro de sentido alrededor la obra del artista cartagenero.

PALABRAS CLAVES

Cuerpo ambiguo, vida-muerte, sagrado-profano, onanismo.

ÑAWEKUNA KAI WARMI ANA SUTIPA: KIMSA PARIKAI KSI RUNA DARÍO MORALES

SUGLLAPI

Kai killkai kame ñalla regcha kai tacha runa colombiano Darío Morales Killkakasina riman-gapa “kausai-wamui” aida chingapa kaikuna Mana allilla llugsichu tukuikunamanda ichari-chu llanga “sug manda” Kaipe turrerreme ; kauancheme man aillakaska, man allilla rurasla! Kirú. Kaipi pudenchi kauanga imasami kauacheca kai warme Ana paipa ñawekuna Kai ruraikuna sutikame onanista Chasallata vampira, Kaiwa munakume Allilla intendechengapa imasame parlaku sug iacha Cartagenero.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Cuerpo ambiguo, kausai, uañui, suma uakachika Kawangapa – mana suma kauador, jiru iui

THE FACES OF ANA: THREE COMMENTS ON DARÍO MORALES

ABSTRACT

This paper is an approach to the work of Colombian artist Darío Morales from the perspective of the dialectic of “life and death”, encouraged by the occurrence of the ambiguous and its implications for the deconstruction of a stable corporeality governed by social, legal and biological parameters that lead to the characterization of an “other”, in which figures such as the abnormal, the incorrigible, the monster are to be found. From them, I intend to plot a point of view on those faces of Ana where figures like the masturbator and the vampire make their appearance, in order, at last, to broaden the spectrum of meaning around the work of the Cartagena-born artist.

KEYWORDS

Ambiguous body, life-death, sacred-profane, onanism.

LES VISAGES D'ANA: TROIS COMMENTAIRES SUR DARIO MORALES

RÉSUMÉ

Cet essai est une approche de l'œuvre de l'artiste colombien Dario Morales à partir de la dialectique "vie et mort", encouragée par l'événement de l'ambigu et ses implications pour la déconstruction d'une corporéité stable régie par des paramètres sociaux, juridiques et biologiques qui conduisent à la caractérisation d'un «autre», dans laquelle des personnalités comme l'anormale, l'incorrigible et le monstre se révèlent. C'est de la main d'eux que j'ai l'intention de tracer un point de vue sur les visages d'Ana où des personnalités comme l'onaniste et la vampire se manifestent, pour enfin arriver à un commentaire qui puisse servir à élargir le spectre du sens autour de l'œuvre de l'artiste de Cartagena.

MOTS CLÉS

Corps ambigu, vie-mort, sacré-profane, onanisme.

OS ROSTOS DE ANA: TRÊS COMENTÁRIOS SOBRE DARÍO MORALES

RESUMO

O presente escrito é uma aproximação à obra do artista colombiano Darío Morales desde a perspectiva dialética "vida - morte", (Vida e morte) sadia pelo acontecimento do ambíguo e suas implicações na construção de uma corporeidade estabelecida, regida por parâmetros sociais, jurídicos e biológicos que desembocam na caracterização de um "otro" (outro) no qual se encontram figuras como o anormal, o incorrigível, o monstro. Desde eles pretendo traçar um ponto de vista sobre aqueles Rostos de Ana onde se manifestam figuras como o onanista e a "vampira", para desembocar em um comentário que amplie o espectro de sentido ao redor a obra do artista cartagenero.

PALAVRAS CHAVES

Corpo ambíguo, vida-mente, sagrado-profano, onanismo.

Recibido 10/06/2014
Aceptado 23/06/2015

"Algunas veces el amor, la muerte y el sueño nos parecen la misma cosa."
Darío Morales

La anécdota

Es famoso en el arte colombiano el relato del escándalo que tuvo lugar en la galería Pyramid de Washington en 1972¹. Algún espectador reclama por la inapropiada imagen fotográfica de una mujer desnuda en toda su extensión, a lo que el dueño de la galería responde, para sorpresa de las autoridades que estaban retirando la obra, que la pieza expuesta no era una fotografía, sino el dibujo de un artista colombiano que a muchos kilómetros en París observaba e imaginaba a Ana, su mujer. Lo importante de la anécdota es que nos advierte, primero, de la complejidad y calidad técnica del dibujo en Darío Morales y, segundo, de su capacidad por generar un choque que nos aparta de lo cotidiano. Esta característica de generar un impacto visual y emotivo, una fascinación que nos tienta a contemplar sus mujeres en detalle –a tal punto que nos hace dudar de su realidad como dibujo– desvela la carga de ambigüedad que existe en su trabajo, el cual oscila entre lo manual y lo mecánico: entre la capacidad de mimesis del artista y la del lente fotográfico que se disuelven en la indefinición. Todo esto nos lleva a pensar el trabajo de Darío Morales como un diálogo de opuestos. Un diálogo ambiguo.

1. Identificación de un cuerpo ambiguo

*

La dicotomía que se presenta podríamos entenderla desde la relación entre fotografía y dibujo (lo mecánico y lo manual). Existe en las fotografías algo ido, algo como un momento que se esfumó. Así, mientras la fotografía capta ese instante que se escapa y lo perpetúa como tiempo pasado que se diluye cada vez más², el dibujo lo sitúa en lo atemporal. Es, se podría decir, un juego entre lo que permanece sin necesidad de haber tenido una efectiva existencia y lo que desaparece a pesar de ser un registro documental de algo verídico, o de una construcción de la realidad. Elementos que nos hablan sobre la eterna dialéctica "Vida-Muerte" de la cual se han desprendido un sinnúmero de relaciones que culturalmente han edificado ideas en torno a lo bueno y lo malo, que a su vez nos moldean como seres sociales adscritos a parámetros jurídicos y biológicos. Este tipo de dicotomías sirve para establecer límites, nombrar lo normal y señalar lo anormal como un "Otro" peligroso para nuestra propia integridad física y moral.

Es curioso llegar, por ejemplo, al segundo piso del

Museo La Tertulia en Cali, y ver uno de los varios cuerpos desgonzados en sillas que a cierta distancia dan efectivamente la sensación de ser una fotografía, pero que al acercarse revelan la maestría de un hombre ante la materia. Al acercarse incluso más se puede percibir esos mismos cuerpos sobre mesas o colchones en extrañas posiciones, cuerpos que reposan y se entumen sobre los objetos cotidianos, cuerpos que, en determinado momento, han dado su último suspiro para dejarse fundir con ese objeto inanimado que les moldea, y presentir que la silla hace parte del cuerpo, o que más bien existe un cuerpo híbrido ante nosotros que no hace sino ratificar la conocida cita de Barthes: "Me constituí en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo" (1990). Al otorgar a ese otro cuerpo, en el que Ana ha dejado de existir, un aire de encantamiento donde las formas y límites se han desvanecido con la gracia de un dibujo en que curiosamente la minucia nos sobrecarga de una información que nos es dada a manera de acertijo cuando Ana se rehúsa a enseñarnos su rostro, alguna pierna o brazo, y se deja consumir por las luminosas tinieblas de un colchón o una sábana, mostrándonos en varios casos solo fragmentos, desplazamientos de su cuerpo a lugares impredecibles, en donde su origen y final parecen más bien fruto de una fragmentación en la cual se ha ensañado un anatomista de sueños, enredado siempre en la misma escena, cuya caracterización nos la puede aclarar un relato de García Márquez: "Dispersos por el suelo, en gran desorden, estaban los miembros descuartizados de la mujer del sueño: el torso sin corazón, la pierna helada, la mano muerta para siempre. Parecían los estragos de un accidente pavoroso, pero no tenían ni un rastro de sangre, como solo puede ocurrir en las catástrofes de las pesadillas" (Márquez, 2014).

Podemos percibir, además, que ese otro cuerpo ha sido alojado por una extraña presencia que se debate entre lo material y lo inmaterial, lo que permanece y aquello que es propenso a disolverse desde su propio interior, que emana una pálida luz. Ana deviene en cuerpo ambiguo, Ana está viva y muerta, quizás sea en esa incertidumbre que esos "lugares impredecibles" se sustentan. Para Darío Morales, su indefinición la convierte en el ser de sus obsesiones, y de las nuestras, como espectadores de la forma de un cuerpo que veneramos con extraño mirar. Morales nos presenta cuerpos que, a pesar de su

1. La anécdota corresponde a la narrada por Gabriel García Márquez en el escrito "El alquimista en su cubil" (1980).

2. Acá es necesaria la referencia a Roland Barthes cuando escribe en *La cámara lúcida*: "Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte: me convierto verdaderamente en espectro". (Barthes, 1990)

correcta y sobresaliente similitud con ese “fenómeno” que percibimos, no responden a la cuestión estable, reposada y normalizada de una imagen que se enmarcaría en los parámetros de lo jurídico y biológicamente aceptable. Por el contrario, en su oficio con el cuerpo logra transmitir algo que va más allá de la representación del cuerpo. Por medio de sutiles pistas nos sumerge en la duda. Existe en ellos algo que no alcanzamos a percibir en su totalidad, algo que se escabulle de nuestro entendimiento más inmediato, y nos invita a contemplar con cuidado y a ser ese mismo cuerpo que se funde en sí mismo o en su entorno, y en los que la forma deviene en algo como una excusa que nos acerca a alguna narrativa desconocida.

La labor de un artista como Morales es justamente la labor de un alquimista; en su caso, de un alquimista del cuerpo que es capaz de descifrar otro estado de su naturaleza, la cual no se nos muestra como una aparición extraña: la transmutación ha sido en su esencia, mientras que su apariencia, su delineamiento, están intactos, salvo esas pequeñas incógnitas que poco a poco van develando, más que pistas, invitaciones, es decir, cercanías. Quizás en esto persista lo verdaderamente inquietante: la necesidad de acercarse con la necia seguridad de que detrás de esa naturaleza aparentemente normalizada hay algo más. Una cuestión patética hacia la cual



insisto en dirigirme, pues en algunas de las obras de Morales creo que se han evaporado los límites entre lo normal y lo anormal, ocasionando un horizonte borroso en donde es imposible radicar un límite, incluso una interpretación. Es así como en Morales, la indefinición nos traslada a una “tras-escena”, en donde somos nosotros mismos los que significamos ese cuerpo ambiguo³, esos rostros de Ana.

* *

Lo que perturba, molesta o cuestiona está estrechamente ligado al concepto de lo ambiguo, un estado en que se disuelven o mezclan los límites de las formas para dar paso a lo monstruoso, lo irrecognocible. Un contravalor que nos hace enfrentarnos con la fragilidad de nuestro cuerpo tanto en el plano físico como en el moral. Y en el caso de Darío Morales podemos partir del hecho que “lo monstruoso es un discurso, y que su finalidad, su destino, vendrá dado por todo aquello que quiere decir” (Cortés, 1997). Todo aquello que podemos significar o llegar a entender sobre eso que se oculta en los cuerpos, esas cabezas que se desgonzan más allá de los límites de las clavículas y desaparecen de nuestra visión, de ese límite perceptible tras un asiento, una mesa, un colchón o su mismo cuerpo, y nos obligan a reclamar a nuestra imaginación por el desenlace de ese otro cuerpo incompleto, inestable, que ha sido mutilado y ha trasgredido las fronteras corporales de una manera tan sutil, que puede vulnerar nuestra propia cotidianeidad, pues acá los cuerpos nos inquietan, pero su entorno, su cuarto, sus sillas y mesas nos acoplan el ojo. Nos tranquiliza con su familiaridad.

Con estos cuerpos nos enfrentamos a una forma monstruosa que ha subvertido los términos en que se nos presenta⁴, en que los escenarios son otros. Ya no es la caverna, la jaula, el circo, sino el propio cuarto: los objetos más cercanos con que nosotros habitamos son los mismos con los que el monstruo convive. Así, en la completa cotidianeidad aquellos cuerpos que se han desprendido de Ana y aparecen y desaparecen en su entorno nos inducen a entenderlos a través de la imaginación. Al plantearnos la reconstrucción de un cuerpo inscrito en el caos del desplazamiento y del cual desconocemos sus límites físicos –sin los cuales el entendimiento a través de la razón queda truncado– no nos queda sino acudir

◀ Imagen 1. Desnudo en mecedora (1973)

3. “La monstruosidad depende de la mirada que se dirige a ella. No está tanto enraizada en el cuerpo del otro como oculta en la mirada del espectador”. (Courtine, 2006)

4. “Subvertir los contextos de su aparición, volver inestables los marcos de referencia de su presentación, son algunas propiedades del cuerpo monstruoso”. (Courtine, 2006)



▲ Imagen 2. Mujer acostada en colchón [1975]

al enmarañado repertorio de nuestra imaginación, en el cual cocinamos el temor a lo desconocido. De este modo, quedamos a medio camino entre lo real y lo irreal, entre los cuerpos que vemos y los que imaginamos, y en este punto la deriva nos hace “desplazarnos más allá de la conciencia y cuestionar nuestra integridad y seguridad” (Cortés, 1997) para replantear nuestra propia corporeidad como seres vulnerables y temerosos ante estos cuerpos incompletos que pudieron aparecer fruto de la materialización de algún deseo reprimido, un accidente o algún tipo de anomalía biológica, y reposan en un espacio como los nuestros. Presentados ante nosotros de una manera limpia, absolutamente estilizada y sensual, con minucia técnica, bajo la lupa de una obsesión por la re-presentación de estos cuerpos ambiguos, en los que “La monstruosidad ya no es un desorden ciego, sino otro orden igualmente regular, igualmente sometido a leyes: el monstruo obedece a la ley común que rige el orden de lo vivo” (Courtine, 2006).

2. La luz: experiencia de lo sagrado y lo profano

Como hemos notado, la luz en la obra de Darío Morales es un factor fundamental. La abordaré desde la cuestión religiosa, que se mezcla claramente con lo monstruoso. Pero quiero primero aludir a la luz como ente orgánico en el espacio, como órgano que muta constantemente entre las atmósferas que envuelven a los rostros de Ana, a partir de una declaración misma del artista que dice “Mis cuadros muestran escenas que transcurren en París

pero si te detienes descubres que la atmósfera es del Caribe. Y ya no se trata del Caribe que vivo si no del que recuerdo, ese que añoro” (Gómez, 2014). En él la luz es también un “cuerpo híbrido”, que surge de la mezcla entre lo que recuerda de la que entraba a los espacios de su casa en Barranquilla y los espacios que percibe y construye⁵ en su cuarto-estudio, que muy justamente García Márquez describió como un “taller de fabricar recuerdos”. Los espacios en Morales devienen también en hibridaciones, entre lo que puede observar “in situ” (el cuerpo de su esposa, los objetos de su cuarto-estudio en París) con lo que rememora (las calidades de la luz del Caribe). Siempre un conflicto permanente entre lo real y lo irreal, entre lo que tiene unos límites perceptibles y lo que se desparra bajo los influjos de esa extraña luz dispuesta a la orden de la imaginación en un espacio tangible, igualmente ambiguo que los cuerpos de Ana.

Ahora bien, eso que hemos empezado a llamar una “luz orgánica” parece desprenderse de las paredes y llenar el interior de algunos de los cuerpos de Ana, pues resulta particular encontrar en varias obras de Morales la tendencia a que los cuerpos, aun cuando estén inscritos en los límites de un espacio,

5. De igual modo, la estructura misma de los espacios son hibridaciones que Darío Morales realiza: “Las ventanas correspondían a las de otro piso en el mismo edificio, y las dimensiones de la habitación son del todo ficticias, hecho que, por supuesto, tampoco coincide con el calificativo de realista que se le adjudica con frecuencia” (Serrano et al., 1995).

posean su propia luz, un destello suave que moldea los contornos de manera precisa y sin desviaciones físicas desde su propio ser, lo cual está explícitamente relacionado con el concepto de “splendor Dei”, postulado en la Edad Media para referirse a lo que tenía belleza, es decir, a lo que había sido tocado por Dios, y estaba impregnado de su luz divina, como manera de purificación y expiación contra su antivital, la oscuridad⁶. Así, sus cuerpos, dispuestos en ambientes trastocados, nos invitan a contemplarlos, como dijo Morales, “con el sentimiento que uno tiene ante lo sagrado” (Serrano et al., 1995).

De igual modo percibimos que los temas religiosos tales como “el descendimiento de la cruz” empiezan a aparecer en su producción artística, sobre todo al final de su carrera, cuando está enterado ya de la enfermedad que poco tiempo después lo llevará a la muerte. En este periodo vemos surgir dibujos como *I don't want to leave you* (1988), donde aparece el mismo artista tendido con su cuerpo desnudo, rodeado de gente (probablemente Ana y sus hijas) que semejan las escenas de lamento y pena que vemos en obras religiosas del Renacimiento o el Barroco. Así mismo, trabajos como *Desnudo acostado en la cama con sábanas* (1977), en donde el encuadre, el elemento del cuerpo, tela, fondo y luz nos remiten a una obra como *La muerte de la Virgen* de Caravaggio, próxima tanto en recursos técnicos como en sensibilidad entre lo sagrado y lo profano.

En Morales y Caravaggio el contenido espiritual se desarrolla por medio de un conflicto con lo terrenal. En ellos el tratamiento y temas despuntan hacia una dialéctica entre la muerte y la vida, la luz y la sombra. Es decir, problemas de profundas raíces religiosas que están entre lo que “ha sido tocado por Dios” y aquello que se mantiene oculto, peligroso, propenso al pecado y al profano contacto con la carne. Morales rescata de *La muerte de la Virgen* el vacío que se desparrama desde arriba y promete sofocar la escena, que quizás sea el mismo vacío a modo de cuestionamiento que reclamaba a Caravaggio pintar un cadáver como el nuevo cuerpo a ser ascendido, y en Morales, a pintar a aquella mujer de sus obsesiones sometida a todo el peso de su deseo, a todo el peso de su contemplación, como el nuevo cuerpo en que descargamos la contemplación hacia lo sagrado y el sentimiento profano ante un cuerpo del deseo.

Así mismo, realiza autorretratos en donde yace sobre una mesa acompañado de objetos como frutas, vasos o telas, que nos remiten a uno de los géneros predilectos de sus referentes holandeses: el vanitas. Pero a diferencia de ellos, en Morales el cuerpo mismo se vuelve otro objeto del bodegón, igualmente efímero que una fruta que se pudrirá con el tiempo o un frágil cristal que se quiebra al palparlo. Igualmente emocional y sincero en el momento en que la enfermedad llamó a Morales y el cuerpo le respondió con la ofrenda de sí mismo cuerpo, con todo el sentido sagrado que tiene desnudarse y exponerse de la manera más vulnerable ante los fantasmas de la muerte, con la simple promesa de aquellas telas a manera de sudario.

Vemos entonces unos ambientes plenos de luz, una luz extrañamente vital que ha llegado del lejano Caribe para recorrer objetos de otras latitudes, e inundar los rincones donde discurren cuerpos que se purifican y alejan de sí toda sombra que entorpezca su aparición como cuerpos ensoñados e inteligibles al emanar su propia luz. Como si se tratara de vitrales que son traspasados por la luz que choca y descifra su forma. Sin embargo, existe en ellos una dialéctica (tal como la de la vida y la muerte) entre lo perceptible y lo imperceptible, lo sagrado y lo profano, para la concepción de sus corporeidades, que se asumen como individuos peligrosos y a la vez vulnerables, en espacios que provienen de la mezcla entre lo que se recuerda a manera de sensaciones fugaces como la luz y lo que se percibe en cada objeto que acompaña a Ana o al mismo Darío.

6. “Agreguemos que si el concepto de claritas (claridad) tuvo un papel significativo en la Edad Media fue porque designaba tanto el fenómeno físico de la luz como el ‘resplendor de la virtud’, el esplendor del alma que luce en el cuerpo. En este sentido, reconocía Tomás de Aquino que la claridad del cuerpo provenía de la claridad del alma” (Oliveras, 2005).



▲ Imagen 3. Desnudo acostado en la cama con sábanas (1977).



▲ Imagen 4. Estudio para un autorretrato (1977).

3. El sexo: aullidos de silencio

*

Hubo una época en la obra de Darío Morales en que la relación con el trabajo de expresionistas como Pedro Alcántara Herrán fue crucial para su producción plástica. En ella primaron los trazos gruesos y vigorosos, la deformación de la forma a favor de la expresión, tantas invocaciones a Francis Bacon. En esta etapa los cuerpos abordan lo monstruoso desde otra postura. La influencia del artista inglés es eminente, como también lo fue en artistas contemporáneos como Luis Caballero, quien a diferencia de Darío continúa explorando las posibilidades expresivas de una línea y una mancha violenta y sensual. Diría que Morales continúa haciendo lo mismo pero desde una sensualidad que no necesita de más materia que su presencia misma, donde la postura de sus cuerpos posteriores a 1970 es en sí misma lo suficientemente perturbadora como para hacernos detener un día cualquiera frente a una vitrina e insistir en su pronto desmonte. Creo que en Morales la intención de un cuerpo ambiguo continuó vigente, pero de manera distinta a la de sus contemporáneos, pues en Darío está la depuración, el silencio, la intimidad y complicidad con Ana, las intensas jornadas en que la vio desgonzarse y dejarse dormir (morir)⁷ en una mecedora. Rechazando con ello la idea de modernidad en el arte, mirando hacia atrás, hacia los clásicos, mirando con ello hacia una idea aún más vanguardista que la modernidad: la posmodernidad.

Francis Bacon aporta, a mi parecer, los dos elementos más significativos de la obra de Morales: el cuerpo y el espacio. Más específicamente, el cuerpo en relación al espacio que le contiene. ¿Cómo no notar que esos espacios claustrofóbicos que se cierran ante Ana con la promesa de no dejarla respirar son evidentemente el legado más importante que la vanguardia de su momento le alcanza a dejar a su necio alumno?

7. Recuerdo ahora el cuento "El retrato oval" de Edgar A. Poe, en que el pintor se concentra tanto en pintar a su modelo que le roba el alma: su pintura cobra vida, mientras la modelo deja de vivir: "El artista cifraba su gloria en su obra, que avanzaba de hora en hora, de día en día... Ella, no obstante, sonreía más y más, porque veía que el pintor, que disfrutaba de gran fama, experimentaba un vivo y ardiente placer en su tarea, y trabajaba noche y día para trasladar al lienzo la imagen de la que tanto amaba, la cual de día en día tornábase más débil y desanimada... no se permitió a nadie entrar en la torre; porque el pintor había llegado a enloquecer por el ardor con que tomaba su trabajo, y levantaba los ojos rara vez del lienzo, ni aun para mirar el rostro de su esposa. Y cuando muchas semanas hubieron transcurrido... el alma de la dama palpitó aún, como la llama de una lámpara que está próxima a extinguirse. Y entonces el pintor dio los toques, y durante un instante quedó en éxtasis ante el trabajo que había ejecutado. Pero un minuto después, estremeciéndose, palideció intensamente herido por el terror, y gritó con voz terrible: "¡En verdad, esta es *la vida* misma!" Se volvió bruscamente para mirar a su bien amada: *¡Estaba muerta!*". (2014)

Al igual que en Bacon, los cuerpos de Ana y el espacio que los circunda guardan un diálogo entre lo privado y lo público, lo que se esconde y lo que se deja ver, una relación de vigilancia y castigo sobre estos cuerpos incompletos y a la vez en comunión consigo mismos. Cuerpos que al estar contenidos en espacios esquemáticos y cerrados con lámparas que les apuntan, vigilan y condenan de manera violenta, adquieren el estatus de “cuerpos prohibidos”. Es decir, de corporeidades bajo la mirada atenta de las normas jurídicas y biológicas del sistema social, que ellos traspasan al manifestarse en los eventos más casuales, al presentarse en “...un espacio mucho más estrecho. Es el dormitorio, la cama, el cuerpo...”, y en donde “son los padres, los supervisores directos, los hermanos y hermanas; es el médico: toda una especie de microcélula alrededor del individuo y su cuerpo” (Foucault, 2001).

Es también ese sexo desnudo que se nos ofrece y cuyo propietario ha desaparecido entre un colchón o la baranda de una silla y nos insinúa nuestra propia sexualidad. El sexo femenino se vuelve como un comunicador que entabla con nosotros una relación personal de carácter develador. Nos confronta con nuestra propia sexualidad, nuestra intimidad también está re-presentada: en ello radica su caracterización como “cuerpo peligroso”. Es donde entra en escena el onanista como foco de desviaciones, debido a tabúes que solo hasta hace poco se desvanecieron o siguen en plena vigencia. Estas desviaciones giran en torno al onanismo como supuesta causa de la formación de enfermedades tanto físicas como mentales, que responden al revelamiento del “monstruo sexual”⁸ que habita latente, como un misterio Hyde, en cada uno de nosotros.

Es curioso pensar que si en los expresionistas la identidad del modelo tiende a disolverse, en gran parte de la obra de Morales sucede lo mismo. La mujer se nos presenta sin identidad. Es un ser cuyo rostro ha sido desplazado a las sombras de un dibujo pleno de luz; esa parte a la cual podemos asociar con una *alteridad* se nos escabulle entre los objetos que le rodean. Pero la presencia de su cuerpo es múltiple y apabullante; su pose y su disposición en el espacio nos deja una sola opción: la invitación. Primero, un espacio vacío en que se observa un piso de madera dibujado con especial detenimiento; segundo, las piernas reposando suspendidas como si no tuvieran intención de tocar el piso; luego, el sexo, uniéndose, con su poderosa presencia, las piernas al torso, que se va en escorzo hacia un lugar desconocido; por último, su cabeza imperceptible y susceptible a las más enconadas búsquedas. Entonces tal vez podemos captar la invitación a su intimidad, a la intimidad de Ana, su esposa, a su cuerpo vulnerable y peligroso, a un cuerpo cuya portadora conocemos pero no asociamos con ella, un cuerpo cuya identidad ha sido desplazada, un cuerpo que puede ser nuestra madre, hermana, hija o incluso nosotros mismos, y cuyo sexo advierte de su condición frágil y misteriosa, lejana y expuesta, ensoñada y verídica.

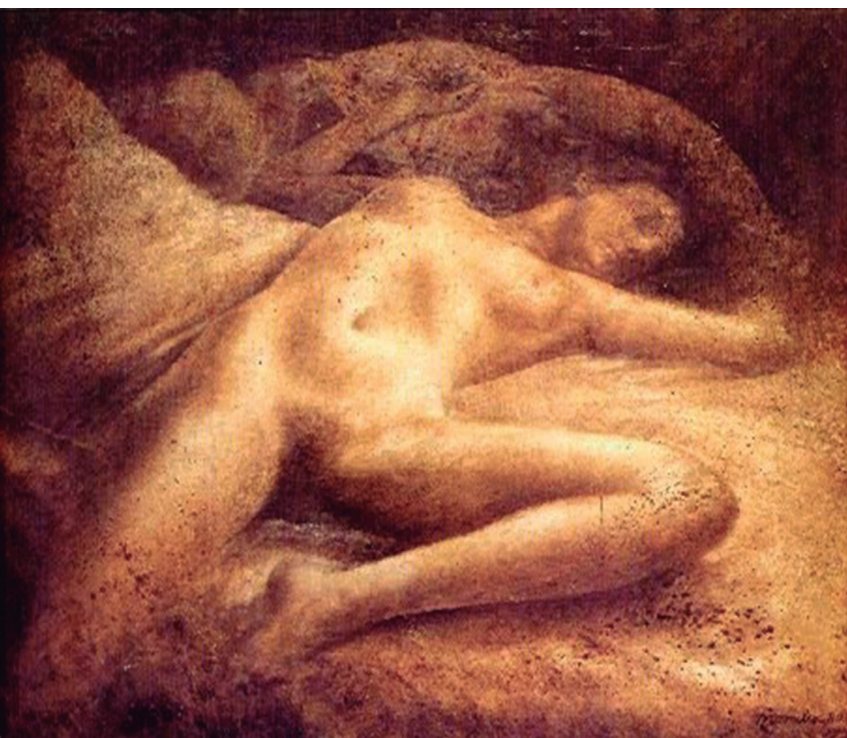
El énfasis en la representación y señalamiento del sexo femenino es aún más que latente. Su prioridad en la composición nos enfrenta a él como un órgano exagerado que nos *atrae* y *expulsa* de manera simultánea: es multipresencial. Se podría decir que Morales, consciente o inconscientemente, busca agotarlo dibujo tras dibujo, pero su naturaleza resulta insaciable: se configura como una vagina devoradora cuyos dientes son los que atrapan y conducen al artista a re-presentarla una y otra vez como un medio de catarsis de sus temores más primitivos, y, a nosotros los espectadores, a percibir en nuestra reacción cierta fascinación por ese ser que ha dejado a un lado su identidad para presentarse ante nosotros como un desdoblamiento de nuestros propios deseos y temores, ocultos bajo la luz de nuestra comodidad, como también lo están los rostros de Ana.

La visión de Ana se podría resumir en la concepción de “vampira”. Esta tiene en su imaginario las características que hemos abordado en el transcurso del escrito: lo monstruoso como producto de lo ambiguo, la indefinición entre vida-muerte y la imagen de la mujer castradora. En este caso Ana, la “vampira”, no nos induce a pensar en ella como chupadora de sangre, sino a interpretar esa función meramente oral como el acto de devorar que se puede presentar también en el orificio vaginal, dando como resultado la concepción de lo monstruoso como algo mucho más cercano, mucho más limpio de imaginarios. Pues con ella “la fealdad de los seres monstruosos será sustituida por una belleza hermosa y terrible, seductora y ambigua” (Cortés, 1997). No de otro modo se nos plantean los cuerpos de Morales, quien parece emparentarse con el Baudelaire que escribió los siguientes versos desde la perspectiva de una mujer: “Cuando sofoco a un hombre en mis brazos temidos,/ O cuando a los mordiscos abandono mi busto,/ Tímida y libertina y frágil y robusta,/ Que en esos cobertores que de emoción se rinden,/ Impotentes los ángeles se perdieran por mí.” (“La metamorfosis del vampiro”).

* *

Cabeza (1967) es una de esas obras realizadas durante el periodo en que las influencias de los expresionistas radicaban tanto en la forma como en el contenido. El segundo nos remite a un monstruo sexual, en el cual la boca se ha convertido en un agujero que brama en un estado de éxtasis tal que la cabeza empieza a disolver sus propios límites. La concepción de la boca no debemos limitarla al orificio que se encuentra en nuestro rostro. La boca también puede ser una vagina, cuya naturaleza se puede

8. En *Los anormales* Michel Foucault afirma con relación al monstruo sexual: “Vemos que se comunican entre sí la figura del individuo monstruoso y la del desviado sexual. Encontramos el tema recíproco de que la masturbación es capaz de provocar no solo las peores enfermedades sino también las peores deformidades del cuerpo y, finalmente, las peores monstruosidades del comportamiento”. (Foucault, 2001)



▲ Imagen 5. Mujer acostada (1980).

asociar a la naturaleza del engullir de la boca: la vagina también engulle y, como la boca, podría llegar a morder.

Acá la boca es un orificio devorador, peligroso, tiene una eminente prominencia y su delineamiento es el más preciso respecto a los ojos y la nariz. El personaje no remite a un sexo determinado, es un personaje sexualmente ambiguo, que podemos relacionar con las mujeres que Morales empezará a realizar a finales de los años 60, pero también con la figura de la mujer castradora, en la cual se ve el preludio de la carga simbólica de carácter sexual que el artista desarrollará en su obra posterior.

A manera de cierre

Según José M. Cortés existen dos maneras de representar el temor al sexo femenino, “o bien mediante su abominación o bien rodeándole del más estruendoso silencio” (1997). En el caso de Morales, las sutilezas de sus dibujos nos remiten al silencio, a un cuerpo que prefiere mantenerse en la reserva y desde allí indagarnos y decirnos al oído sus secretos más íntimos, los secretos que se alojan en cada objeto de su alcoba, en cada pose a la que se ha adaptado. Lo monstruoso en Morales no necesita de exorbitantes cantidades de manchas o barridos, ni de cuerpos destazados por una materia de abundante pigmento, a él le basta con contemplar a una joven que tiene por esposa y es madre de sus dos hijas, la misma de la cual reniega por tener dedos de artesana (por ello los reinventa o los desplaza por sus propios dedos,



▲ Imagen 6. Cabeza (1967).

que son más delicados); a la modelo que hace posar en extensas jornadas hasta hallar su esencia, tras lo cual empieza a trabajar con el recuerdo que le ha dejado esa contemplación, a elaborar desde la fabulación de ese cuerpo que meditó y del cual conformó un cajón de formas internas. Alguna vez declaró: “Soy de los que necesitan estar solos, para pintar porque es la forma en que entran en juego los sentimientos y los recuerdos. De todas maneras, también necesito ver a la modelo, sentirla respirar aunque solo sea durante 10 minutos y luego si, quedarme solo, solo pero con su recuerdo” (Serrano et al. 1995).

Este criterio de creación tiene una gran cuota de imaginación, en la cual se cocinan las formas de lo monstruoso a partir de una serie de relaciones cuyo sistema nos es ajeno, pues parte de asociaciones libres y azarosas, como que un cuerpo al ocultar la cabeza tras un colchón y ofrecernos solo el fragmento de sus piernas y genitales puede ser una mujer cuyo orificio bucal vaginal se ha desplazado a su orificio vaginal, o que el artista intenta retornar a la vida a manera de cuerpo sagrado. En su obra Morales plantea una visión sobre lo monstruoso que no cae en los lugares comunes en que se ha depositado gran parte de la producción plástica en torno el tema. Frente a sus contemporáneos dio un giro brusco hacia la diferencia, a la vez que trazó de la manera más sutil la relación entre lo sagrado y lo profano, en las sendas del desnudo que tratado de exponer aquí.

(20 de enero de 2014)

Referencias

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paris: Gallimard.

Baudelaire, Charles. "La metamorfosis del vampiro". Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/ baudelaire/metamorfosis.htm>

Cortés, J. (1997). *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama.

Courtine, J. (2006). "Desviaciones y peligros", en: *Historia del Cuerpo*. Madrid: Taurus.

Foucault, M. (2001). *Los Anormales*. México, D.F.: Fondo Nacional de Cultura Económica.

Gómez, O. (1983). "Cartagena flamenca pintada en París", en: Revista Cromos No. 3437, 29 de noviembre de 1983

Márquez, G. "El Alquimista en su cubil". 1980. Disponible en: http://elpais.com/diario/1980/11/04/opinion/342140413_850215.html

Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta.

Poe, Edgar Allan, "El retrato oval". Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/retrato.htm>,

Serrano, Giraldo, Stringer (1995). *Darío Morales*. Santafé de Bogotá: El Sello Editorial.

Referencias de las imágenes:

Imagen 1: Desnudo en mecedora (1973).
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: El arte del Caribe colombiano
Editor o Impresor: Panamericana Formas e Impresos
Gestor: Fondo mixto para promoción de cultura de Bolívar
Año: 2000
Comentarios: Libro 150 paginas

Imagen 2: Mujer acostada en colchón (1975)
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: Darío Morales
Editor o Impresor: El Sello Editorial
Contenido: Exclusivo Darío Morales
Gestor: El Sello Editorial
Año: 1995
Comentarios: Exclusivo Darío Morales, 250 páginas, 280 ilustraciones
Fotografía: Bruno Jarret, otros

Imagen 3: Desnudo acostado en la cama con sábanas (1977)
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: Darío Morales
Editor o Impresor: El Sello Editorial
Contenido: Exclusivo Darío Morales
Gestor: El Sello Editorial
Año: 1995
Comentarios: Exclusivo Darío Morales, 250 páginas, 280 ilustraciones
Fotografía: Bruno Jarret, otros

Imagen 4: Estudio para un autorretrato (1977)
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: Darío Morales
Editor o Impresor: El Sello Editorial
Contenido: Exclusivo Darío Morales
Gestor: El Sello Editorial
Año: 1995
Comentarios: Exclusivo Darío Morales, 250 páginas, 280 ilustraciones
Fotografía: Bruno Jarret, otros

Imagen 5: Mujer acostada (1980)
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: Darío Morales
Editor o Impresor: El Sello Editorial
Contenido: Exclusivo Darío Morales
Gestor: El Sello Editorial
Año: 1995
Comentarios: Exclusivo Darío Morales, 250 páginas, 280 ilustraciones
Fotografía: Bruno Jarret, otros

Imagen 6: Cabeza (1967)
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29>

Créditos:

Fuente: Darío Morales
Editor o Impresor: El Sello Editorial
Contenido: Exclusivo Darío Morales
Gestor: El Sello Editorial
Año: 1995
Comentarios: Exclusivo Darío Morales, 250 páginas, 280 ilustraciones
Fotografía: Bruno Jarret, otros

Diana. Marco Pinto. 2013 ►