

Ciudad cuerpo a cuerpo

Sol Astrid Giraldo Escobar

En Medellín hay más de quinientos monumentos escultóricos que de alguna manera nos arreglamos para no ver. Sin embargo, quizá mudos, quizá sepultados por capas de moho, polvo o insensibilidad visual, están allí. Ante el atiborramiento de imágenes, ante la ráfaga de información de la ciudad contemporánea, es cada vez más difícil posar la mirada sobre los detalles, enfocar la atención. Pero ¿qué pasa si observamos con detenimiento lo que el hábito visual ya no nos deja, si nos detenemos frente a esos monumentos, estatuas o pinturas en el espacio público que, de tanto ver, nunca miramos? Para hacerlo, debemos cambiar la perspectiva. La propuesta aquí es hacerles otra pregunta que nos permita conjurar la “naturalización” que hemos hecho de ellos al convertirlos en parte del paisaje: ¿qué secretas y nuevas destilaciones surgen de estos ídolos gastados si interrogamos, por ejemplo, su decisión de representar cuerpos? ¿Por qué lo hacen? ¿Cómo lo hacen?

El punto de partida para esta excursión es reconocer que ellos encarnan una historia del cuerpo en Antioquia. Entenderemos aquí el cuerpo no como un dato biológico, sino precisamente como una construcción histórica, cultural, social y política. Cada sociedad y cada época piensa, vive e imagina el cuerpo de una manera diferente, simbolizando a través de él diferentes concepciones del mundo. A su vez, las obras de arte que pretenden recrearlo repiten, alimentan y difunden estas concepciones. Así, representar un cuerpo es representar un orden social por un lado, pero también es una forma de afirmarlo e imponerlo.

Hagamos pues una lectura urbana a partir de estos cuerpos monumentales, sus historias, sus emplazamientos, sus auges y sus decadencias, sus significaciones, sus relaciones y sus maneras de construir corporalidades, identidades y territorios. O de deshacerlos. Si las ciudades están cartografiadas por estos cuerpos, como mojoneros

de su geografía, se podría intentar visibilizar esta “corpografía”, estos cuerpos matriciales alrededor de los cuales nos hemos construido como comunidad y los cuales a la vez han sido la horma de nuestros propios cuerpos.

Miremos entonces estos “cuerpos públicos”, indagemos por los ideales y los discursos que los han hecho posibles. Miremos el sistema de exclusiones y jerarquías, los mundos que instauran y los que niegan. Miremos el conjunto, con sus actores protagónicos y sus actores de reparto, como un organismo vivo, matriz de los cuerpos de Medellín. Pongamos a hablar al monumento restableciendo posibles lazos entre él y nosotros, entre su historia y nuestros días, entre su pasado y nuestro porvenir.

Aunque estos cuestionamientos se le pueden hacer a todo el conjunto monumental de la ciudad, nos enfocaremos en este texto en la “corpografía” del parque Berrío, por su carácter de centro fundacional de Medellín. Todo este parque es un monumento si nos atenemos a la definición que da Régis Debray (1989): “Monumentalizar en el sentido cultural es privilegiar, proyectar, invertir de sentido y de afectividad un objeto o un lugar cualquiera, transformado en un particular monumento conmemorativo”. Así, este sería un parque fetichizado y todo lo que sucede en él se hipersignifica. Allí los discursos invisibles se transmutan en materia y sus monumentos se nos proponen con significados directos e inmediatos. Se han instalado en un lugar específico y hablan en una lengua simbólica sobre el significado de este lugar, siguiendo una lógica de la representación y el señalamiento por medio de esculturas figurativas y verticales (Krauss, 1985).

Aterricemos entonces en el caótico o si se quiere complejo parque y conversemos con algunos de sus habitantes de oro, de bronce o de cemento. Cada uno de ellos ha sido emplazado acá por alguna razón, así esta se haya perdido en una que otra espiral de la peste del olvido. Y al instaurarse físicamente han creado este lugar, porque el espacio, como dice José Luis Pardo (1992), es la relación que se crea entre los objetos que lo constituyen, en este caso entre estos cuerpos monumentalizados:

“El espacio siempre está lleno, siempre es una determinada organización o distribución del espacio, una determinada disposición de las cosas”.

Así, este parque no sería este parque sin ellos. Con cada nuevo monumento que ha llegado (en el siglo XVIII, a finales del XIX, en la década de los ochenta del siglo XX, en los albores del siglo XXI) a cada una de sus coordenadas (la sagrada esquina nororiental, el centro del centro, los bursátiles costados suroriental o suroccidental, el atrio de la iglesia), con cada desplazamiento, el conjunto total se transforma y se resignifica. Y con él, el espacio público. Porque no se trata solo de cada monumento en particular, sino de la manera como entra a dialogar con lo que lo rodea, llega y cambia. Es a partir de todas estas presencias, ausencias, construcciones y deconstrucciones que este parque se ha hecho y se resignifica permanentemente.

¿Cuál es la naturaleza de los habitantes que vamos a analizar? Son pinturas y esculturas antropomórficas, figurativas, que replican cuerpos humanos. Y no de cualquier clase. Estas obras quieren proponernos miméticamente ciertos cuerpos, los considerados por alguna época como ejemplares, es decir, concentrados de perfección y dignos de imitación.

Se ha dicho que el bronce es la plastilina del poder (Ballesteros, 2006), ya que este requiere ser materializado y escenografiado para incidir concretamente sobre la realidad. Idea que también se encuentra en Sennet (1997) cuando afirma “el poder necesita de la piedra”, es decir de un soporte material donde se visibilicen y se hagan efectivos sus discursos. En el parque Berrío nos encontramos con monumentos en los cuales se quiso difundir una forma corporal aprobada e impuesta como mandato para mirar, creer y obedecer. Solo que los poderes suelen ser más efímeros que la piedra, el mármol o el bronce. Por eso, este parque hoy se nos muestra muchas veces como cementerio de ideales, sembrado de cadáveres simbólicos, de reliquias que permanecen tozudamente así su razón de ser ya no continúe vigente: un gobernante que pocos recuerdan, una virgen que ya no protege, unos mitos que no funcionan, un caballo que desafía fantasmas, una diosa madre de pubis manoseado. ¿Estas figuras cojas han muerto realmente? ¿Todo en ellas es pasado?

O, quizá su muerte solo es aparente y estas ruinas antropomórficas seguirían ejerciendo fuertes discursos y controles sobre nuestros propios cuerpos contemporáneos, urbanos, amnésicos, insensibles. Octavio Paz ha hablado de ciertas cosas del pasado que pasan sin que pasen nunca del todo como un perpetuo presente en rotación (citado en Xibillé, 1997). Acaso, en pleno tercer milenio nuestras ideas del cuerpo, nuestras representaciones de él, nuestras percepciones y controles corporales, siguen enredadas en atávicos imaginarios como los enquistados en algunas de las esculturas de nuestro parque fundacional.

Mirémoslos entonces para preguntar por sus narraciones particulares, sus diálogos entre ellos mismos. ¿Cómo funcionan? ¿Qué puede decirse del proceso de edición, que no es tan planeado o racional como pareciera, que los crea como un conjunto: el conjunto de monumentos del parque Berrío, el espacio fundacional de Medellín?

¿Cómo se seleccionaron los cuerpos que aquí se despliegan: la Virgen de la Candelaria, el cuerpo de bronce de Pedro Justo Berrío, los cazadores de jaguares y las barequeras de Pedro Nel Gómez, el jinete inflamado de Arenas Betancourt, La Gorda sin nombre de Botero y, recientemente, las Madres de la Candelaria, nuevas y desgarradas esculturas vivas “para no olvidar” del lugar? ¿En este parque está planteado el espectro de los cuerpos que nos han constituido históricamente?

Comienzo virginal: el pecado de ser demasiado cuerpo

Para explorar el parque Berrío primero que todo hay que entender su naturaleza de crisol. Debemos acercarnos como geólogos con diversos martillos que nos permitan acceder a las múltiples capas sino geológicas sí de memorias y olvidos. Desde la fundación de Medellín este lugar se escogió simbólicamente como el espacio generador de la ciudad. Allí se construyó su primer edificio sacro, allí se instauró el primer cabildo, allí se implantó la morada de sus personajes más ilustres, allí se hicieron sus primeras redes comerciales. Y sus habitantes no han dejado de resimbolizarlo en más de trescientos años de historia.

Espacio sacro-político instaurado por la iglesia de La Candelaria, espacio cívico cuando es bautizado con nombre de un héroe civil, espacio de celebración de sí mismos de los antioqueños, espacio de materialización del caos contemporáneo. Y como fósiles de cada una de estas capas simbólicas se han erigido, a la manera de marcas territoriales, cuerpos de bronce, o de colores, o de carne. No han llegado en orden ni siguiendo un método. Por eso entre ellos se establecen tensiones, incompatibilidades, pugnas y montajes irredimibles.

El primer cuerpo simbólico que llegó fue el de la Virgen de la Candelaria. Es ella la figura religiosa que presidió el establecimiento de la ciudad, con cuya historia, desde sus más tempranos orígenes, siempre estuvo mezclada. Tanto que desde 1675, año en que fue fundada la Villa de Medellín por Miguel de Aguinaga, quedó oficializado su culto. (Londoño, 1989). Con este acto ritual, la provincia se adhería simbólicamente al cielo pero también al suelo, es decir a los dominios políticos del imperio español.

Poner un territorio bajo la protección de una figura divina fue un procedimiento seguido durante todo el transcurso de la Colonia. Y especialmente la imagen de la Madre de Dios fue la gran estrategia territorializante de América. La Virgen de Guadalupe descansó sus pies sobre un cerro del centro de Nueva España y creó este virreinato para la Corona. La Apocalíptica repitió su estrategia pedestre en Quito, y se tiene así otro imperio rescatado del paganismo para usufructo del dios católico y de su representante en la tierra, el rey español. En una tierra cubierta por niebla de la Nueva Granada, hizo su aparición la de Chiquinquirá y nació nuestra Nueva Granada (Giraldo, 2011).

A Medellín, por su parte, la parió el icono de la Virgen de la Candelaria, traído desde España. Una imagen religiosa. Una imagen política. Un cuerpo de mujer, también. Porque los iconos religiosos eran modelos ejemplares que expresaban en sus cuerpos, con sus gestualidades y características físicas, las virtudes que se debían imitar y los vicios que se debían evitar en un código visual, legible y directo destinado a poblaciones heterogéneas como las indígenas y afrodescendientes

(Borja, 2002). Esta virgen es entonces además un mandato visual y aleccionador sobre la feminidad, la raza deseable y las estructuras jerárquicas y monárquicas que dieron a luz a la población antioqueña. Esta imagen impone orden en un mundo, desde el punto de vista del conquistador, para quien las tierras americanas estaban sumidas en el caos de lo desconocido, siempre al borde de la civilización. Es a partir de su cuerpo controlado que se funda una geometría del poder, en la que ella está en el centro y arriba, como queda expresado visualmente en el escudo de armas de la ciudad.

El relato de La Candelaria está atravesado por una narrativa particular. Según la ley mosaica, la corporalidad femenina queda contaminada después de parir a sus hijos (Londoño, 1989). Por eso, las mujeres deben retirarse, esconderse y apartarse durante cuarenta días de la comunidad para purificarse (¿o para expiar su pecado de ser demasiado corporales?). Después de ese acto, deben visitar el templo y en un acto de contrición ofrecer pichones a la divinidad y encender el fuego purificador. (¿De qué se arrepienten? ¿De haber dado a luz, de ser demasiado carnales, de ser sangre, vísceras y fábricas de vida?).

Los elementos de esta narrativa son los que recoge la iconografía de la Virgen de la Candelaria. El fuego que lleva en su mano, una candela, es el que alumbra el paganismo de la tierra recién conquistada de Aburrá, y es el que guiará a sus habitantes por el camino puro del cielo y la civilización. Nuestra fundación está pues marcada por este relato, por esta sangre impura, por su redención. Es este cuerpo territorializado de mujer el que territorializa el país que habrá de crearse en estas tierras bárbaras. Un cuerpo domesticado, del que solo emerge un rostro blanco, bondadoso, de mirada baja, una delicada mano para sostener al hijo (principal y única función de todo su cuerpo) y otra para portar la luz de la fe y la civilización.

Hoy este cuerpo canónico, ejemplarizante, compendio visual de instrucciones cívicas y religiosas, está adentro de la iglesia a la que le da su nombre. No pertenece al espacio totalmente público de la plaza, pero sí al del culto público de la iglesia. Desde sus alturas ordena a esos otros cuerpos que la adoran. Está en el atrio, bajo un arco. Domina con

su mirada a los fieles mientras estos a su vez la miran con la ansiedad del creyente.

Esta simbolización espacial, esta geometría del poder, se repite en el escudo de armas concedido a la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria (figura 2). Allí, la ciudad aparece protegida por su cuerpo monumental. Ella se posa con la promesa de luz que llega en el sol que arrastra y en la candela que lleva en sus manos. La Virgen conjura la oscuridad con los pies descalzos que pisotean la luna portadora de las sombras. Es la claridad sobre lo ignoto, el pacto a través de un cuerpo —que es todo espíritu y poder—, con la estructura monárquica, patriarcal y jerárquica recién establecida.

Por su doble carácter de figura sacra y política, se celebraban el 2 de febrero tanto las festividades de la Virgen de la Candelaria como la conmemoración de la fundación de Medellín. Esta era una fiesta multitudinaria que muchas veces duraba hasta tres días. Además de una procesión cívica, donde la sociedad se escenificaba a sí misma, el pequeño poblado se transformaba con disfraces, bailes y carreras de caballos, entre otras actividades colectivas (Toro y Villa, 1995). Esta fecha conmemorativa sigue celebrándose en la actualidad, y todavía hoy la iglesia y la imagen por esta época son visitadas por centenares de creyentes.

Muy seguramente las mujeres embarazadas que allí llegan el día de La Candelaria nada saben de leyes mosaicas ni de interdictos patriarcales a los cuerpos posparturientos. Sin embargo hay una memoria más subterránea que las arrastra a confiarle a la Mujer de los Pichones y la Candela, expiada de su pecado de ser cuerpo, la suerte de sus propios partos. La Candelaria es la patrona del buen nacer y estas mujeres se acogen en su seno, llegando a sus pies con sus velas encendidas, dispuestas a emular los mandatos de feminidad de la Madre de Dios. Con la persistencia de esta tradición, el orden colonial se re-escenifica, se teatraliza, se afirma en este espacio atiborrado de cuerpos obedientes que buscan renovarse allí año tras año y se pliegan a los mandatos sobre los cuerpos femeninos ejercidos desde su altivo nicho por la imperecedera y tirana imagen ancestral.

Berrío: la gravedad hecha cuerpo

Pedro Justo Berrío llegó mucho después, en 1895. Casi con dos siglos de diferencia. Habían pasado ya las fanfarrias de las conquistas y de muchas guerras más como la que el mismo coronel Berrío había emprendido contra Pascual Bravo y el liberalismo. Cuando aterrizó su escultura, el espacio de la plaza estaba ya conquistado, colonizado y marcado. Era el centro político e histórico y la Plaza Mayor de la ciudad. Pero ahora estaba dispuesto a urbanizarse y modernizarse. Cuando la ciudad quiso celebrar sus doscientos años de independencia fue más que lógico que se encomendara a un renovado patrón, solo que ahora los tiempos modernos exigían un tótem cívico. Entonces se dio un proceso alquímico, al revés: si La Candelaria había sido un símbolo sacro transmutado en político, Berrío, un símbolo político, fue respetado y adorado como un santo. Se le instaló entonces en todo el centro, en la calle 50 con carrera 50, en el ombligo del ombligo de Medellín. La sociedad que allí lo erigió tenía todos sus motivos: se consideraba entonces que en las últimas décadas la historia de la ciudad y de Pedro Justo Berrío eran la misma (Botero, 1975).

Aunque instaurar al héroe tutelar en el centro de la plaza tutelar ha sido una práctica común en el urbanismo de las ciudades latinoamericanas y colombianas, hay sin embargo algunas diferencias con el emplazamiento monumental que se hace en Medellín. No se escogió en este caso al héroe militar y a caballo de Bolívar, sino a un personaje que no obstante haber sido también un guerrero, se prefirió inmortalizar por sus valores cívicos. Así, esta es una escultura pedestre, con ánimo realista, menos idealista, basada en una fotografía, sin la retórica inflamada de los prohombres republicanos. Si la Virgen de la Candelaria no tiene ninguna historia particular además de haber sido la madre de Dios, Pedro Justo tiene una muy clara en el relato fundacional paisa que se resume en la placa que lo acompaña: “Magistrado incorruptible y modesto ciudadano”.

Sin embargo el modesto ciudadano ha sido encumbrado aquí en un pedestal de mármol de varios niveles que definitivamente le

sacraliza. A pesar de la insistencia en su sencillez, con estas estrategias monumentalizantes se le ha sacado del registro del común de los mortales. Es él también un cuerpo ejemplar que se quiere conmemorar y que se decide recordar. Es un actor protagónico de lo que Xibillé (1997) ha denominado la ciudad ecléctica: un espacio teatralizado, marcado simbólicamente por monumentos que representan personajes ejemplares que actúan en un drama cuyo escenario son las calles y plazas urbanas. Pedro Justo debe encarnar visualmente estos valores con toda la gestualidad de su cuerpo.

Aparece allí entonces este hombre de edad mediana, erigido verticalmente como una extensión del pedestal. Su cuerpo como el de la Virgen María está cubierto, pero no con mantos ni colores, ni oro. Se enfatiza su naturaleza humana gracias a un vestido severo, adusto, sin adornos. Su cabello está recortado, sus brazos cruzados, sus manos ocultas. La gravedad se posa sobre su rostro. Nada en él denota gracia, levedad, vuelo como en el ámbito hiperfeminizado mariano. Una fuerza centrípeta y austera lo conecta con la tierra. Es un héroe aunque ya no cabalque sobre caballos encabritados en la búsqueda del destino histórico. Es un cuerpo estable, masculino, aristocrático, frente a la variedad del lugar poblado de otros cuerpos, aquellos mestizos, limítrofes, ambiguos, populares que un fotógrafo contemporáneo suyo como Benjamín de la Calle registró en su estudio de patologías sociales, al este del Edén de esta imagen ejemplar e impoluta.

La escultura de Pedro Justo Berrío representa en toda la extensión de la palabra lo que se esperaba de un cuerpo universal, al que se acomodó con todos los recursos posibles. Su rostro mestizo es empaquetado en unos vestidos, gestos y poses llegados de Europa que dramatizan y materializan al ciudadano ejemplar concebido desde la Revolución francesa. Nos mira desde arriba con su discurso patriarcal de líneas rectas, contención, sin rasgo alguno de emoción, sentimiento o carnalidad. Es un semidios con pantalones rectos, al que solo hay que adorar. Al hablar de esta y otras de sus representaciones en varias calles

de Medellín, como su busto en La Playa, los cronistas alaban “su cabeza varonil” (Botero, 1975). La situación de las vírgenes y las imágenes de las mujeres en el conjunto monumental de la ciudad es diferente. El exceso de figuras alegóricas femeninas da cuenta de ello. No tienen historia, por lo general tampoco rostro, no se les reconoce tampoco ideas, mientras sus cabellos largos se enredan en florituras. Es el lugar que se le tiene asignado a los cuerpos femeninos en la estatuaria de Medellín: ellas adornan al héroe y lo acompañan en silencio. Así, un personaje elegido por el destino y conductor de pueblos no podía tener otro tipo de cabeza que una muy varonil (cabellos cortos, ideas largas, ya se sabe). El éxito de la estatua esculpida por Anderlini que replica una foto de Berrío tomada por Pastor Restrepo en este sentido es total: este indudablemente parece ser un hombre preparado para acudir a citas históricas.

Pedro Nel Gómez: los cuerpos que no importan

Las personas que colocaron a Pedro Justo en el centro, en el umbilicus de la ciudad, no consideraron que a las citas con la historia pudieran ir las mujeres, ni los pobres, ni los indígenas, ni las poblaciones afro. El cuerpo erguido, aislado y ceñudo del héroe nos lo hace saber. A estos encuentros trascendentales iba solo el espíritu universal y el cuerpo patriarcal que podía encarnarlo. El ciudadano que representa Pedro Justo Berrío es pues heredero del ciudadano imaginado por la Revolución francesa. Este, como lo recuerda Sennet (1997), debía ser:

... un individuo neutral, capaz de someter las pasiones y los intereses individuales al gobierno de la razón. Solo los cuerpos masculinos reunían los requisitos ideales de esa forma de subjetividad [...] Incluso a una feminista tan ardiente de aquella época como Olimpia de Gouges le parecía que la fisiología emocional de las mujeres las predisponía al orden emocional y paternal del pasado, más que a la nueva maquinaria del futuro.



Virgen de la Candelaria, Anónimo
Óleo, siglo XVII



Torso femenino, Fernando Botero
Escultura en bronce, 1986



Pedro Justo Berrío
Giovanni Anderlini
Escultura, bronce y
mármol de Carrara
1895



Fragments de *Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia*, Pedro Nel Gómez, 1956



Bajo la sombrilla de lo universal tampoco cabían otras etnias además de la europea. El ciudadano universal, cuya concepción permea las constituciones e imaginarios de los nuevos países latinoamericanos, de ninguna manera podía ser oriental, semítico ni mucho menos indígena ni afro.

Por esto fue muy grande la algarabía que provocó el desfile de cuerpos híbridos, impuros, contaminados que salieron del taller del muralista Pedro Nel Gómez desde la década de los treinta. Hubo un desmadre de cuerpos en particular que se asentó retadoramente cerca de la escultura central del parque. Durante el año de 1956, Gómez realizó al interior del edificio del Banco Popular el fresco *Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia*. Desde allí cuenta la historia de Antioquia en otros tonos y colores. Gómez invita a su versión del pasado a otros protagonistas, gestualidades, proxémicas, géneros y etnias. Es decir a otros cuerpos. De su mural emerge una multitud cobriza, que suda, trabaja, se agacha, se ensucia, se mueve, sufre, se esfuerza. Una multitud que usa el cuerpo entero además de las cabezas (las cuales no siempre son “varoniles”), que depende de sus manos y ya no las esconde como el héroe tutelar del parque, una multitud en interrelación con su entorno y paisaje, que teje lazos carnales con su prójimo, que se fricciona con sus compañeros en el remolino que generará el progreso.

Cuando el edificio donde estaba el mural debió demolerse a finales de la década de los ochenta como consecuencia de la construcción de la estación del Metro, la obra de Gómez por poco fue destruida. Sin embargo, una gran polémica ciudadana lo impidió (Cañas, 2008). Esta defensa de la pintura por parte de varios estamentos de la ciudad demuestra la manera en que los antioqueños se veían reflejados allí. Finalmente, en 1997 el mural emigró del espacio privado bancario a un pasaje abierto ubicado a un costado del parque Berrío. Desde entonces se integró a su espacialidad, y sus masas corales y diversas comenzaron a dialogar con el silencio y la corrección de aquel héroe totémico aislado en su soberbio pedestal de mármol.

Sin embargo, aunque en su versión de la epopeya local, Gómez enriquece la paleta de los cuerpos que han construido la región —y ello debe reconocérsele en un ambiente cerrado, racista y androcéntrico como era el antioqueño en el momento en que realiza el mural—, en el fondo no termina de transgredir la estructura mental contra la que parece rebelarse. La historia relatada tan democráticamente, sin embargo, encarna una versión paternalista del pueblo que pareciera, a pesar de su fuerza, necesitar al final de hombres adustos que lo conduzcan por el camino del progreso. Entre unos y otros establece diferencias jerárquicas y visuales, los indígenas y afrodescendientes siempre están desnudos, las mujeres están subordinadas y su mayor valor sigue siendo su capacidad de parir hijos. Sus invitados populares, sus barequeras, sus campesinos, no son redefinidos ni asumen el timón de la sociedad. Son la masa (si bien ahora visible, porque antes ni siquiera era mencionada) sobre la que se paran los dirigentes (estos sí, siempre vestidos y siempre masculinos), gobernantes, científicos, artistas (como él), quien se incluye en la vanguardia de sus carnavales y comparsas progresistas.

La Gorda: cuando el cielo es la carne

Después de este paréntesis, volvamos a los dominios de Pedro Justo y continuemos analizando la espacialidad que generó. Cuando su escultura se erigió en el centro de la plaza, sus artífices usaron las estrategias monumentalizantes ortodoxas: su figura rompía la escala, su altura lo sacaba del contexto cotidiano, jerarquizaba el espacio, rompía un continuum, se ponía en un punto de mira. Era un volumen en un espacio horizontal en el que irrumpía verticalmente, estrategias a las que se ha acudido tradicionalmente para generar los monumentos occidentales (Debray, 1989). Esta disposición, sin embargo, ha cambiado radicalmente. En el parque Berrío en sus tres siglos de historia ha habido una guerra de mundos que se ha traducido en una pugna cósmica de proporciones en las que nuestro héroe ha caído: ya no será más una masa realizada por el vacío, como lo exige la tradición.

Si un monumento debe dominar visualmente el espacio donde es instalado, este principio se respetaba en sus primeros tiempos como lo demuestra una fotografía de 1910 tomada por Melitón Rodríguez. En ella Pedro Justo es el rey imponente del parque. Está protegido por setos circulares, y separado simbólicamente del mundo de los humanos. Las casas del marco de la plaza, de uno o dos pisos, tampoco compiten con su declaración de verticalidad.

Sin embargo, este horizonte desde entonces no ha dejado de romperse una y otra vez. Las casas coloniales fueron reemplazadas primero por construcciones republicanas y poco después comenzarían a llegar los altos edificios. Al frente de uno de ellos, el del Banco de la República, se emplazó en 1986 además otra figura que en sí es toda una refutación a los principios de las esculturas conmemorativas.

Esta, nada celebra, nada recuerda, nada exige, a nadie se parece. Sin embargo, le robó el papel protagónico a Pedro Justo, le burló su talla, le extravió el sentido. Aunque no está en el centro, se volvió el centro. Se trataba del *Torso femenino* de Fernando Botero al que no podremos sino llamar por el nombre con el que la han bautizado las multitudes que la aman: *La Gorda*. Esa extraña que es todo lo que el héroe tutelar no es, a la que le sobra todo lo que a él le falta, que carece de lo que él tiene, pero que demuestra que no se necesita nada de esto para ser la emperatriz del lugar (figura 4).

Si Pedro Justo es historia, contención, gravedad, virtudes cívicas y políticas que se erigen a cambio de sacrificar su cuerpo de carne y hueso, *La Gorda* sin historia, es sobre todo carne y nada más que carne. Exceso de feminidad biológica frente al exceso de masculinidad cívica del héroe. No representa la ciudadanía que inventó la Revolución francesa y que tan bien encarnaba Pedro Justo. Ante la retórica grave de los gestos faciales del héroe, ella no tiene rostro. Tampoco brazos para portar candelarios o bebés como la Virgen de las Candelas, ni pies para territorializar, para diferenciar el mundo de los buenos y los malos.

Ella, en cambio, es un monumento a sí misma. Aunque sigue parada sobre un pedestal este se ha minimizado. No hay ninguna barrera ente

el transeúnte y este monumento a la carne. Con ella, el parque dejó de ser el terreno por excelencia de los valores sacros, cívicos, históricos y conservadores. Y se convirtió simplemente en su territorio, el monumento público más amado y palpado por los medellinenses que usurpó los espacios donde antes solo había héroes independentistas o santos.

La Gorda no establece matrimonios ni con el cielo como La Candelaria ni con la tierra como Pedro Justo. Si la Virgen es castigada por su corporalidad, *La Gorda* tiene en ella su único premio. Una es el negativo de la otra. La Virgen, siguiendo los preceptos de la iconografía sagrada, solo es rostro y brazos, su cuerpo está en fuga. *La Gorda*, al contrario, como lo dice su nombre oficial, es un torso. Un torso gigante, un pubis gigante, unas mamas gigantes. Y no más. No hay en ella memorias, trazas o mensajes. El parque que comenzó feminizado en el territorio mariano que había establecido La Candelaria, se había masculinizado con el cuerpo envarado de Pedro Justo. Ahora, sin embargo, vuelve a ser mujer. Solo que de otra manera.

Si aquella primera mujer era inaccesible y pertenecía al cielo, la nueva visitante es un poco Eva, un poco María Magdalena antes de arrepentirse, un poco matrona precolombina de la fertilidad. Mientras la madre de Dios y el padre de la antioqueñidad debían ser devorados por la mirada, esta es sobre todo consumida con las manos. Escultura táctil que se vuelve más dorada donde ha sido frotada, ofreciendo así un palpómetro irrefutable de sus miembros más apetecidos, aceptados y gustados por las multitudes. Son pues las manos de los transeúntes los que territorializan su cuerpo, los que lo marcan y lo resimbolizan. Los que deciden cuáles son sus partes más importantes. El pubis, por supuesto, los senos también han sido reiteradamente enfatizados, antes de que las doradas huellas de los contactos corporales con los transeúntes sean borradas por sus cuidadores oficiales que la bañan de tanto en tanto. *La Gorda* como la Marianne de la Revolución francesa se ofrece como una madre, popular, dispuesta, ya no santa, sino prosaica y para todos. Ya no está resguardada en el silencio de la gruta divina, sino expuesta en la estruendosa y pública barahúnda urbana.

Para entender las dimensiones de su magnetismo habría que recordar un torso de igual talla y altura, pero masculino, que Fernando Botero también instaló en el parque San Antonio. A nadie se le ocurre, sin embargo, arrojarse debajo de sus fibrosos músculos. Los transeúntes se deciden siempre por la figura de *La Gorda*, silenciosa porque no tiene boca, anónima porque no tiene cara, indiferente porque no tiene pasado. Nada pide y da todo lo que tiene. Parece el refugio perfecto para el transeúnte que ha perdido su lugar en este parque que ya no es para quedarse como en la Colonia o a finales del siglo XIX, sino para atravesar rápidamente en medio del caos de la calle.

No hay que pedirle milagros, ni portarse bien frente a ella. Su mayor atractivo es quizá su absoluta democracia. A todos se ofrece y tal vez por ello genera una sensación de pertenencia física que nunca podría ofrecer el racional y cercado monumento de Pedro Justo. *La Gorda* ya no representa el lado masculino del Estado como aquel, sino el femenino de la ciudad, ya no es el deber sino el consuelo, ya no es la historia sino la prehistoria, ya no es la conciencia sino el inconsciente, ya no la razón sino lo puramente pulsional.

Es un cuerpo que convoca, pero no desde lo político ni lo divino. Su ámbito quizá sea el plutocrático. No hay que olvidar que fue instaurada por un banco, como lo fueron también el mural de Pedro Nel Gómez o el jinete de Arenas Betancourt unos metros más arriba. Así la memoria del parque que en un principio fue dirigida y manipulada por los poderes sagrados y por los cívicos, ahora parece moldeada por los financieros. *La Gorda*, por su parte, y siguiendo una estricta lógica bancaria, no quiere significar ni convencer. Solo aspira a ser consumida. Y lo logra.

Las madres de los cuerpos ausentes

Si *La Gorda* es un exceso de presencia corporal que se celebra con una fiesta de roces, hay en el parque actual una ausencia de cuerpos que se conmemora con un desfile de fantasmas. Se trata de la reunión semanal de las Madres de la Candelaria, quienes desde hace quince años han

reclamado su lugar en el parque de los rituales ciudadanos al lado de la Virgen, de Pedro Justo, del jinete optimista de Arenas Betancourt, de *La Gorda*, buscando que el Estado, la ciudad, el país no olviden a sus hijos desaparecidos en un conflicto que se traga a los cuerpos y ni siquiera escupe sus huesos. Ellas no son esculturas, no son de piedra, no son la plastilina de ningún poder, nadie las inventó, no adornan.

Debray ha dicho del monumento que “nace de la muerte y contra ella, materializa la ausencia con el fin de tornarla visible y significativa, atrapa lo fluido en lo duro” (1989). Pues a su manera estas madres que se paran en el atrio de La Candelaria con las fotos de sus hijos desaparecidos sobre el pecho también han nacido de la muerte y pelean contra ella. Buscan materializar la ausencia de unos hijos que solo a ellas les duele. Quieren atrapar entre sus manos a un ser que se ha evaporado. Y si los de sus hijos no están, tienen sus propios cuerpos para concretar sus presencias. A falta de piedra, bronce, mármol, tienen su carne como soporte material para hablar de la que ya no está. Por todo ello, estas madres son en sí mismas unos cuerpos-monumentos.

Sus ceremonias en el atrio dialogan a través de la historia y de los símbolos con esa otra mujer con su hijo en brazos que se agazapa en el interior de la iglesia. Si a la Virgen de la Candelaria se le ha pedido ancestralmente que sea la patrona de los buenos partos, ellas la han convertido en la garante de las buenas muertes. Porque tal vez no aspiran más a la vida, sino al derecho a enterrar un cuerpo que ya no está. Mientras esto sucede, se instauran a sí mismas como mujeres-recuerdo, como cuerpos-memoriales. Medio vivas en el lugar de las inertes piedras monumentales, medio muertas en el lugar de los vivos que pasan afanados sin tiempo para la memoria. No son cuerpos ejemplares propuestos por los poderes de ningún tipo, sino cuerpos periféricos que se levantan precisamente contra esos poderes.

Las Madres de la Candelaria encarnan el ideal de la Virgen tutelar, pero aunque han sido hechas a su imagen y semejanza han transgredido su mandato de ser pura carne y útero. Se han convertido en figuras políticas, aun cuando su lugar asignado por la mitología mariana haya sido el

doméstico. Ocupan el espacio público como *La Gorda*, pero a diferencia de ella, tienen voz, manos y memoria. Han convertido su historia privada en una colectiva. Se han opuesto al poder que decidió borrar los cuerpos de sus hijos, y después las quiso moldear como pasivas figuras plañideras. Si todavía les falta rescatar el cuerpo de sus hijos, han recuperado el propio en cuanto se han apropiado de su destino y sus actuaciones. No se han dejado congelar en el formato de una escultura de piedra para ser olvidadas. En cambio, se proponen ellas como esculturas de carne emplazadas en el centro de los debates ciudadanos. Han constituido en sus cuerpos parlantes la figura inédita de una maternidad política.

Las estatuas, monumentos, murales e iconos en el espacio público han sido pues un discurso de poder, raza, clase y género. Desde ellos, se ha formado tanto nuestra identidad como sociedad y cultura, como nuestras percepciones corporales. En ellos nos hemos reflejado, desde ellos nos hemos construido. Nos han ofrecido la inspiración, nos han señalado los límites.

Al final de esta narración, el parque Berrío se presenta hoy como un tejido urbano roto, donde no hay lógicas sino acumulaciones de símbolos caducos, que sin embargo persisten y conviven. Los distintos ideales de cuerpo que como fósiles yacen allí se aparecen como las matrices fallidas de este espacio fragmentado. A través de su observación se puede hacer esta arqueología de modelos, de cadáveres, de expectativas. Si en algún momento fueron la superficie para materializar unos ideales urbanos y sociales, si se desplegaron para enfatizar la continuidad de la ciudad, ahora solo nos hablan de sus bordes y quiebres. Los preside hoy otro enfático monumento: la estación del Metro que finalmente con sus desmesuradas magnitudes y expansionismo, gigantesca y quebrada columna vertebral del cuerpo urbano, terminó por aplastarlos a todos. Combate de mundos que habla de la esencia de una ciudad cuyo credo es y ha sido el palimpsesto, la acumulación, el collage. Ciudad despedazada y rehecha como un fragmentado y contemporáneo Frankenstein.





Sol Astrid Giraldo

Filóloga Clásica de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Periodista cultural y crítica de *El Tiempo*, *Semana* y *El Espectador*, y colaboradora de medios nacionales y latinoamericanos. Ha participado en proyectos curatoriales y editoriales para el Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Centro de Artes de EAFIT. Ha obtenido Becas de investigación de la Alcaldía de Medellín, el Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA), país donde realizó una residencia de investigación. Obtuvo el Premio Pluma de Oro al Periodismo Literario en la Feria Centroamericana del Libro (Ciudad de Panamá) y mención de honor en el Premio Nacional de Ensayo Crítico sobre el arte colombiano de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Autora de los libros *Cuerpo de Mujer: Modelo para armar*, *Liliana Angulo: Retratos en Blanco y Afro* y de diversos catálogos de arte. Coautora de *La instalación en Antioquia*, *Antioquia Imaginada* y *Medellín en Primavera*. Investigadora y curadora independiente.

Bibliografía

“Esquina de las esculturas”, *Banco del conocimiento. El Colombiano*, consulta: septiembre de 2014. http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/A/a_las_mujeres/a_las_mujeres.asp.

“Historia escultura Pedro Justo Berrío”, *Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual*, Banco de la República, consulta: septiembre de 2014. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/dos/dos18e.htm>.

“La ruta de los bustos en Medellín”, consulta: julio de 2014. <http://www.medellincultura.gov.co/bicentenario/Paginas/LarutadelosbustosenMedell%C3%ADn.aspx>

Ballesteros, Héctor (2006), Puntosb. “Nunca suficientemente enterrado”. Entrevista a Fernando Sánchez Castillo, consulta: octubre de 2014. <http://interregno.org/sites/default/files/fanzine/cara-externa-low.pdf>

Una ciudad en seis miradas

Borja, Jaime (2002), "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino", *Revista Jardín de Freud*, N.º 2.

Cañas, Fernanda (2008), "Que no pasen a la historia, que sean la historia", *Aprende en línea*, consulta: septiembre de 2015. file:///C:/Users/Principal/Downloads/7331-21012-1-PB%20(3).pdf

Cárdenas, Jorge y Tulia Ramírez de Cárdenas (1986). *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Museo de Antioquia.

Colmenares, Germán, (1987). "La invención del héroe", en: *Las convenciones contra la cultura*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Corbin et al. (2005), *Historia del Cuerpo* (Tomos I, II, III), Madrid: Taurus.

Debray, Régis (1989), "Traza, forma o mensaje". *Cahiers de médiologie*. N.º 7, disponible en: http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/debray.pdf, consultado: agosto de 2014. Traducción Jairo Montoya.

Duque, Félix (2001), *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal.

Garcés, Ángela (2006), "La modernidad emergente. Entre cuerpos, imágenes y gestos femeninos/masculinos en la ciudad", en: *Retrato de Mujer. De la Colonia a Débora Arango*, Medellín: Catálogo exposición Sala Suramericana de Seguros, agosto-octubre.

Giraldo, Sol Astrid (2011), "Mujeres de piedra, Mujeres de Carne", en: *ConTextos de memorias de Mujeres y ciudad*, Medellín: Secretaría de las Mujeres y Alcaldía de Medellín.

Jiménez, Carlos (1986), Pedro Nel Gómez, Bogotá: Villegas Editores.

Jursich, Mario (1997), *La Virgen. Fe y aventura en Colombia*, Bogotá: Ediciones Alfred Wild.

Krauss, Rosalind (1996), "La escultura en el campo expandido", en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma.

Londoño Vélez, Santiago (1995), *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín: Universidad de Antioquia.

Loures, María Luisa (2001), "Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural", *Revista de Ciencias Sociales (San José)*, N.º 094, oct.-dic., p. 141-15.

Medina, Álvaro (1995), *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Premios Nacionales de Cultura.

Melo, Jorge Orlando, "Medellín: historia y representaciones imaginadas", *Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual*, Banco de la república, consulta: octubre de 2014. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/histcolom/medellin.htm>

Pardo, José Luis. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-Textos. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/histcolom/medellin.htm>

Sandoval, Armando, *El indio: entre el racismo, la nación y la nacionalidad colombiana*, consulta: junio de 2014. <http://www.naya.org.ar/congreso/ponencia1-13.htm>.

Sennet, Richard (1977), *Carne y Piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial.

Toro, Constanza y Marta Villa (1995), *Medellín Transformación y memoria*, Medellín: Suramericana.

Xibillé, Jaime et al. (1997), *De la Villa a la Metrópolis: un recorrido por el arte urbano de Medellín*, Medellín: Colina.