

# CRÍTICA POLÍTICA Y SOCIAL EN LOS GRABADOS DE CARLOS CORREA

Por Julián A. Llanos J.\*

ISSN 1909-5929

La diversidad de la obra de Carlos Correa, representada en acuarelas, pinturas al óleo, decoración sobre cerámica, estudios para murales, grabados, caricatura y dibujos, puede entenderse como la constante experimentación técnica desarrollada por el artista en aras de encontrar la manera más eficaz de plasmar aquellas temáticas en que se enfrascaba durante etapas determinadas de su carrera. El arte se convirtió, desde muy temprano, en un elemento esencial, a tal punto que en alguna ocasión expresó que no vivía del arte, sino para el arte. Pero más allá de una pura divagación estética era, sustancialmente, el conducto mediante el cual leía, escrutaba y enjuiciaba la realidad que le circundaba. Esto es perceptible en sus grabados, que constituyen, en general, una denuncia palmaria de fastos significativos del contexto social y político nacional -además de algunas aproximaciones al orden internacional- de mediados del siglo XX. El presente texto efectúa un acercamiento a las motivaciones e influencias que le llevaron a trabajar contenidos de carácter crítico acudiendo a dicha técnica; así mismo, reseña los episodios reflejados en algunas de las obras. De tal forma se pretende, específicamente, evidenciar su propósito primario de fiscalización socio-política, motivado en las convicciones políticas y en la posición crítica de Correa frente a las dinámicas sociales que debió vivir.

## Artista ante todo

Correa nació en Medellín el 7 de enero de 1912. A los trece años ingresó al Instituto de Bellas Artes de esa ciudad para estudiar canto y solfeo, pero un año después pasó a dibujo y pintura hasta que en 1929 abandonó su formación y se dedicó a trabajar en un taller de fotografía como retocador de negativos. Su espíritu artístico lo llevó a reingresar en 1930, cuando el Instituto se encontraba bajo la dirección de su coterráneo, el maestro Pedro Nel Gómez, quien ejercería sobre él, entonces joven aprendiz, una notoria influencia. Hasta 1935 realizó cuadros de contenido social, posteriormente, en lo que se considera su segunda etapa, se dedicó a pintar maternidades y desnudos. De tales trabajos se valió para su primera exposición, efectuada en 1936, en el Palacio de Bellas Artes de la capital antioqueña, constituyéndose ésta en la primera de numerosas muestras, tanto individuales como colectivas, efectuadas a lo largo de cerca de 60 años de trayectoria. Aunque su formación musical académica fue incipiente, siempre preservó el interés por conocer este arte, y logró así una sensibilidad que le permitía evaluar con suficiente criterio diversas composiciones. La literatura representó otra de sus pasiones mayúsculas y le sirvió como sustento y referencia para algunos de sus trabajos plásticos. Incursionó en los terrenos de la escritura con *Conversaciones con Pedro Nel*, libro en el que recoge las charlas sostenidas con su maestro a lo largo de 18 años, y que fue editado luego de su muerte, ocurrida en 1985.



Este recorrido puntual por la vida artística de Correa, permite reconocer una dimensión humanística que le servía como insumo creativo. Esa extensa cultura, sumada a un carácter férreo y en oportunidades radical, resultaron determinantes en su proceso creativo, del cual era factible que emergieran obras que, como los grabados, bien pueden generar controversia debido a la manera como registran acontecimientos o situaciones. Claro está que la polémica en torno a sus obras no era algo que le resultara ajeno<sup>1</sup>.

## Los grabados y las motivaciones creativas

Los grabados se dividen en tres series. La primera, elaborada entre 1952 y 1954, se denomina “Las trece pesadillas”, mientras que la segunda, “El mundo es libre”, fue realizada entre 1958 y 1960. Ambas están conformadas por 13 obras. Por su parte, “Martirologio”, de 1980, consta de tres láminas en las que el artista tributa un homenaje a quienes considera figuras sobresalientes de la revolución en América (Camilo Torres, Salvador Allende y el “Che” Guevara).

Para la década del 50, cuando se producen las series mayores, el grabado contaba con antecedentes representativos en el país, como el caso del *Papel Periódico Ilustrado* que circuló a finales del siglo XIX, en el que los textos se acompañaban de impresiones logradas mediante esta técnica. En Antioquia, donde se formó Correa, existieron algunas publicaciones que, en sus contenidos gráficos, insinuaban un distanciamiento de lo tradicional y esbozaban aquellas temáticas que serían abarcadas por el artista:

“en la última década del siglo XIX, surgieron las primeras revistas ilustradas [...] fueron impulsoras del desarrollo del grabado como técnica de ilustración artística. El fotograbado, la xilografía y la litografía, ofrecieron a los lectores imágenes que enriquecieron los textos y contribuyeron dentro de sus propios límites a la fundamentación de una cultura visual ya no centrada en la imaginaria religiosa o en el elogio de los héroes, sino en los retratos civiles de personajes urbanos, en las escenas rurales [...]”<sup>2</sup>.

¿Qué indujo a Correa a recurrir a esta técnica? Tal parece que, por una parte, fue toda una exploración en torno a las posibilidades ofrecidas por el método escogido -el aguafuerte- para desarrollar temáticas dotadas de altas dosis de sátira y mofa, enjuiciando -y atacando- el orden político e institucional del país. De acuerdo con los apuntes contenidos en el cuaderno de notas que el artista llevó entre 1951 y 1981, se intuye que su realización significó un proceso experimental en el que se utilizaron diferentes barnices, concentraciones de ácido disímiles e instrumentos poco convencionales para rayar los metales. El buril fue, tal vez, la única herramienta tradicional incorporada.

Independientemente de la aprobación o reprobación que recibiera su trabajo, pretendía presentar sin ambages una realidad que le resultaba descarnada. Las siguientes palabras, pronunciadas durante la inauguración de una exposición suya en Ecuador, ilustran el impacto que podía generar: “en sus grabados -conseguidos dentro de la gran tradición del género- acentúa los hechos que por tan reales pasan a lo sobrenatural formando una delirante y caótica galería de locos, ebrios, malvados e ignorantes, apoderados de



cuanto digno y bondadoso puede existir. Aquí Correa fustiga con todo su vigor y valentía de hombre a la injusticia y a todas esas fuerzas negativas que han aniquilado, o tratan de aniquilar, esa dulce alegría del vivir [...]”<sup>3</sup>.

El grabado se le ofreció, entonces, como un recurso atractivo que confería amplios caminos para la expresión plástica, de manera semejante a lo que había sucedido con la pintura en la primera mitad de los años 30, cuando acudió a ella para plasmar episodios luctuosos de nuestra historia como la masacre de las bananeras<sup>4</sup>. Así mismo, la posibilidad de obtener múltiples copias a partir de una lámina pudo constituir un valor agregado, y planeó que las obras accedieran a numerosos ámbitos: “El nobilísimo arte del grabado es, con la pintura mural, uno de los vehículos más directos de contacto con el público. Sus muchas aplicaciones, entre ellas la ilustración de libros, lo hacen insustituible. Su temática misma, diferente de la pictórica, permite tratar temas vedados a la pintura, siendo su verdadera razón de ser la multiplicidad de copias que se pueden obtener de una misma plancha”<sup>5</sup>.

La influencia de los grabados históricos de Francisco de Goya es decisiva. Entre 1797 y 1799, el maestro español grabó al aguafuerte la primera de sus grandes series, *Los caprichos*, en la que, con profunda ironía, satiriza los defectos sociales y las supersticiones de la época. En trabajos posteriores como *Los desastres de la guerra (Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte [sic] y otros caprichos enfáticos)* de 1810 y *Los disparates* (1820-1823), patentiza impresiones aun más cáusticas sobre los males y locuras de la humanidad. “Asalta al recuerdo en seguida la obra de Goya como aguafuertista al examinar estas estampas satíricas de Correa. También el aragonés en sus series “Los caprichos” y “Los desastres de la guerra”, atacó violentamente con el arma del sarcasmo a mucho de aquello que sus contemporáneos y compatriotas tenían por corriente, cuando no por motivo de orgullo”<sup>6</sup>.

“[...] Correa se nos presenta siempre en su obra deseoso de avanzar por sus propios caminos, de trasladar a sus lienzos, a sus grabados y acuarelas, los problemas vitales del hombre contemporáneo [...] en donde más afirma [...] su permanente inquietud y su honda comprensión de los grandes males que azotan nuestro país y al mundo contemporáneo, es en su extraordinaria serie de grabados al aguafuerte. En estos grabados, impresos a mano por el propio artista y que nos recuerdan, por su contenido y sus valores formales, los célebres de Goya sobre los desastres de la guerra y sus caprichos, se ve con entera claridad y sin reservas el gran artista que es [...]”<sup>7</sup>

Darío Ruiz Gómez encuentra, además de Goya, conexiones con la pintura del lituano emigrado a Estados Unidos Ben Shahn (1898-1969), quien maneja temas realistas o poseedores de un mensaje político o social, los cuales reflejan las dificultades padecidas por inmigrantes y pobres. Igualmente, retrata de manera poco halagüeña a los políticos, siendo éste un componente explícito de varios grabados de Correa:

“Únicamente la serie de grabados, mezcla de Goya y Solana, buscaba abiertamente la denuncia social y política en un mundo donde la sensibilidad de Correa detectaba con dolor el proceso de despojo a que era sometida nuestra cultura por la agresión imperialista, por la renovada



intolerancia de ciertas instituciones. Sensibilidad que le permite acreditar en el grabado aquella fuerza satírica tan propia además de ciertos realistas norteamericanos como Ben Shahn [...] donde el argumento de la protesta no se ahoga en la imprecación sino que desde la fuerza expresiva del dibujo, las posibilidades de la distorsión, alcanzan un valor en la denuncia [...]"<sup>8</sup>

El compromiso social del arte fue una premisa que acogió desde sus primeros años de trabajo, durante los cuales, la dureza misma de la vida cotidiana y el entorno matizado por la lucha de clases, lo inclinaron hacia el radicalismo. Su época anárquico-comunista (1934-1935) se entrecruza con momentos significativos de un movimiento obrero que adquiría visibilidad, reconocimiento y lograba prerrogativas a sus peticiones, ofreciendo así la imagen de cuerpo sólido, consciente y repuesto de heridas tan hondas como la misma masacre de las bananeras. A expensas de las especificidades que cada lucha en particular involucraba, la idea de que tras ellas latía una causa común, se amparaba bajo figuras como la líder María Cano. Entre tanto, las movilizaciones de los obreros del petróleo en Barrancabermeja, corroboraban el carácter determinante consolidado por esta clase emergente. Tal panorama marcó al joven Correa, quien sin llegar a ser militante del Partido Comunista simpatizó con sus ideales, e incluso, desempeñó por un corto tiempo la secretaría del sindicato de zapateros de Medellín. Juan Fride, en un libro de 1945 sobre el artista, aludía así a las condiciones que veía cumplirse en su proceso creativo: "[...] Para compenetrarse de lleno con una obra, entregarse a ella, sentir las emociones que de ella emanan, es necesario comprender su concatenación con la sociedad que la determinó y las pulsaciones sociales que la provocaron [...] Con su incorporación en las pulsaciones sociales, acrece la importancia de la obra: recibe una base sólida, una razón de existencia, una columna vertebral; porque emana de la vida [...]"<sup>9</sup>

Pedro Nel Gómez, para Correa todo un paradigma tanto artístico como humano, resulta decisivo. Es él quien le lleva a comprender que tras un conglomerado humano bullente de tensiones se esconden valores plásticos, revelándole que en los huelguistas, mineros y estudiantes, existe una fuerza telúrica que la sensibilidad del artista puede transformar en belleza testimonial. "Pedro Nel creó escuela en lo social, inició un revolcón estético que concitó el primer gran debate nacional sobre el arte, su función social, sus temas y su utilidad, y dejó una escuela en la que se destacan Débora Arango, Carlos Correa y las primeras preocupaciones sociales de Botero, entre otros"<sup>10</sup>. De tal forma que la política, las problemáticas de la sociedad a la que pertenecían y el orden geopolítico mundial, fueron la base de múltiples reflexiones compartidas durante años de dilatada y leal amistad.

En 1952, el maestro Gómez visitó al muralista mejicano Diego Rivera, y se convirtió en un admirador no sólo de su prodigiosidad plástica sino también de la manera como incluía en sus monumentales frescos la historia y las dificultades sociales de su país. Fue gracias a la mediación de su maestro y amigo que Correa conoció con mayor profundidad esa dimensión definida por Rivera y sus coterráneos cofrades contemporáneos, consistente en abordar el arte desde una relación estrecha con la historia y la sociedad. Ese descubrimiento le prodigó nuevos referentes para la resolución plástica de sus propias inquietudes.



Así pues, Correa planteó en sus series de grabados un arte comprometido con el examen y la denuncia social. De ahí su oposición absoluta frente al abstraccionismo, que en los años cincuenta del siglo pasado se abría paso como el gran movimiento del arte moderno en Colombia. Cuanto producían estos artistas le resultaba decorativo y burgués, matriz de la alienación y preservador del *status quo*, a tal punto que llegó a decir: “produce vómito contemplar tanta estupidez”<sup>11</sup>. Un comentario crítico suyo referente a tal forma de expresión, ejemplifica esa postura: “están usando la pintura abstracta como un medio para prolongar los días del sistema capitalista y lograr que las masas no se ocupen de problemas como la desocupación, el armamentismo, el analfabetismo y otros ‘ismos’ por el estilo”<sup>12</sup>.

### La denuncia en los grabados

Debe precisarse que algunas de las obras no corresponden en plenitud a un propósito explícito de crítica política y social, pues se remiten a tópicos concernientes a la literatura o propician connotaciones que indagan sobre la condición humana<sup>13</sup>. La introducción de argumentos distanciados del propósito capital de las series, encuentra su justificación en la ya referida condición humanística de Correa: “Su vasta cultura musical, humanística y literaria le permitió abordar muchos temas pictóricos con la plena seguridad de saber qué decir [...]”<sup>14</sup>. Y el propio artista le confesó a su biógrafo Walter Engel: “Mis impulsos son muy contradictorios. El primero es el impulso místico. La mística me atrae y la quiero. Pero hay ese otro impulso opuesto, el anárquico, que implica la tendencia de destruir lo existente para construir el futuro sobre las cenizas del pasado. Hay, en fin, una tercera tendencia que me mueve, y es la tendencia humana. El deseo de expresar los problemas del hombre [...]”<sup>15</sup>

Ahora bien, aunque algunos grabados ofrezcan temáticas diferentes, es preciso recalcar que la denuncia social y política constituye su objetivo primordial. Por lo tanto, desde la perspectiva actual, es posible emplearlos como referentes para efectuar una lectura sobre determinados momentos del acontecer sociopolítico siglo XX. Sin embargo, no debe desconocerse que por tratarse de la visión personal del artista, albergan una inexcusable dosis de subjetividad -producto de la posición asumida frente a cuanto sucedía en el entorno- condición concomitante, de por sí, a toda creación plástica empleada con este propósito. Entonces, resulta pertinente revisar la manera como algunas de las obras aluden a determinados episodios que hoy se consideran históricos. Las presentadas a continuación han sido escogidas puesto que resultan evidentemente ilustrativas sobre este particular.

## Serie "las trece pesadillas"

### La res pública

Aparecen cuatro personajes con cuerpo de gallinazo y cabeza humana. De derecha a izquierda: Roberto Urdaneta Arbeláez, designado encargado de sustituir en la presidencia a Laureano Gómez entre 1951 y 1953; Carlos Lleras Restrepo, quien sólo llegó a ser presidente hasta 1966, pero había participado activamente en la vida política del país desde los años 30; Mariano Ospina Pérez, mandatario entre 1946 y 1950 (debió afrontar la crisis del "Bogotazo") y Darío Echandía, ministro de Educación y gobierno en la primera administración de Alfonso López Pumarejo, quien también asumió la presidencia en calidad de designado luego del frustrado golpe de Estado contra López durante su segundo periodo. Además, el propio Laureano Gómez es representado con cuerpo de gusano y cabeza humana. El artista anota que "El motivo del grabado reúne a los principales protagonistas de la tragedia colombiana entre las fechas del 9 de abril de 1948 y el 13 de junio de 1953"<sup>16</sup>. Se destaca también el serrucho en la esquina inferior derecha, referencia a la corrupción y al robo de las finanzas públicas que propiciaron la ruina fiscal y la violencia nacional, plasmadas en la osamenta de la res.



Imagen 1  
*La res pública*  
1952  
Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5759



### *Atajarasme las mulas que se entran a la Universidad y me las gradúan*

En 1960, Correa expuso en Pasto y un año después lo hizo en Popayán. En estas visitas y en ocasiones posteriores, tuvo conocimiento de algunos relatos que le sirvieron para el desarrollo de este grabado: "El tema tiene por origen un cuento popular que muestra la rivalidad entre Pasto y Popayán. Es una

Imagen 2  
*Atajarasme las mulas que se entran a la Universidad y me las gradúan*  
1952  
Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5762



de las mejores críticas hechas no sólo a la Universidad del Cauca sino a todas las del país, verdaderos semilleros de la tradición clerical y reaccionaria<sup>17</sup>. Aprovechando el caso específico de la Universidad del Cauca, que se enorgullecía de brindar una educación humanística defensora de los valores y pregonaba su oposición frente a lo que sucedía en otras regiones del país donde -según decía de la capital nariñense- la moral tradicional se venía perdiendo, el artista presenta su visión sobre estas instituciones: escenarios en los que, como mulas limitadas a seguir el camino que les señalen, quienes ingresan pueden ser instruidos para acogerse a las doctrinas establecidas y, de esta forma, obtener un título profesional.

### ***Put a la madre, puta la hija, puta la manta que las cobija***



Imagen 3  
*Put a la madre, puta la hija, puta la manta que las cobija*  
1952  
38,4 x 56,1 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5765

En este grabado, Correa reunió los que entendía como ejes nodales del caos nacional: “El tema se refiere a la Trilogía: Guerra, Politiquería y Religión.”<sup>18</sup> El título mismo, con-

tundente y visceral, respalda la forma cruda en que son presentadas la política y la guerra: como dos prostitutas. La primera tiene un libro bajo su brazo, mientras que la segunda está acompañada de numerosas espadas, una de las cuales porta en su mano. Adicionalmente, “la manta que las cobija”, tiene sobre sí la cruz, incluyéndose así a la religión como la otra prostituta que complementa esa nefasta trilogía, causante, según el artista, de haber sumido al país en el abismo.

Imagen 4  
*Vía - crucis*  
1952  
Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de  
cobre 38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5757

### ***Vía - crucis***

De nuevo, Correa denuncia a la institucionalidad católica como una de las causantes de la difícil situación que debe padecer el pueblo colombiano, representándola esta vez en un obeso ministro de la iglesia quien, henchido





y risueño, aparece en lo más alto de la cruz cargada por el pueblo. A su lado, una figura esquelética alusiva al poder castrense, complementa el pesado lastre. Para el artista, más que un cuerpo encargado de salvaguardar la integridad y la soberanía nacional, el ejército constituía la forma como los diferentes regímenes subyugaban y oprimían a todo aquel que se atreviera a cuestionar las políticas oficiales. Durante los años de realización de esta serie, el gobierno de Alberto Lleras Camargo invertía cuantiosas cantidades en un gasto militar destinado a enfrentar la desbordada violencia bipartidista; entre tanto, el clero ejercía una poderosa influencia determinante sobre las grandes masas. "El tema de este grabado tiene por finalidad mostrar el doble yugo (religioso y militar) a que está sometido el pueblo"<sup>19</sup>.

Imagen 5  
*El 13 de junio*  
1952  
Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de cobre  
38 x 56,1 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5766

### ***El 13 de junio***

Como antesala del arribo de Gustavo Rojas Pinilla al poder, aparece aquí Laureano Gómez (la figura más alta), quien, a pesar de haber sido elegido para el cuatrienio presidencial comprendido entre 1950 y 1954, se retiró en 1951 argumentando problemas de salud, y fue reemplazado por el designado Roberto Urdaneta Arbeláez (a su lado). No obstante, el 13 de junio de 1953, Gómez acudió al palacio y retomó su dignidad, separando de su cargo a Rojas, por entonces comandante de las Fuerzas Armadas. Tan pronto fue notificado de la medida, el general tomó el poder en nombre de dichas Fuerzas. Los rostros tanto del presidente como del designado se dibujan sobre máscaras y sus trajes no visten cuerpo alguno, aludiendo a una jerarquía de la que sólo quedaba la fachada, pues ya se daba paso al gobierno militar. Correa glosó así al respecto: "Se refiere este grabado al 13 de junio de 1953, cuando la República de Colombia se cambió el traje civil, por el militar. Figuran en este sainete, los 'doctores' Laureano Gómez y Roberto Urdaneta Arbeláez con sus respectivas caretas... En esta forma se verificó un 'cambio' de Gobierno, pero no un cambio de 'Sistema de Gobierno'"<sup>20</sup>.



### El rebuzno a competencia

Para Correa, la Organización de Estados Americanos -OEA- (fundada por 21 países en 1948) no llegó a consolidarse como un organismo que cumpliera efectivamente con su misión de propiciar y defender el entendimiento y la cooperación entre los pueblos del continente. Esta impresión se tornó más aguda cuando en 1962 se decidió la expulsión de Cuba, tras la revolución que implantó en la isla caribeña un modelo comunista que él veía con aceptación. Así, al plasmar su apreciación sobre las reuniones del ente, concibió a los dignatarios de cada nación como burros incapaces de tomar decisiones ecuanímenes y acertadas, que sólo obraban siguiendo intereses dispares.



Imagen 6  
*El rebuzno a competencia*  
1958

Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm.  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5774

Imagen 7  
*El buen vecino*  
1958  
Aguafuerte, Punta seca y buril sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5773



### El buen vecino

La figura del Tío Sam, referente inequívoco de Estados Unidos, se apodera de Colombia, desprendiendo con su mano derecha el istmo de Panamá, mientras que con la izquierda sostiene un racimo de bananos, ante un grupo de cuerpos yertos que se tiende a sus pies. Correa fue simpatizante e incluso defensor de las luchas sociales, entre tanto, guardaba desconfianza y antipatía frente a la política exterior del país norteamericano. "El tema se refiere a dos episodios del Imperialismo en Colombia: La pérdida de Panamá y la matanza de las bananeras"<sup>21</sup>. El primero ocurrió en 1903, cuando un movimiento separatista declaró la independencia del entonces departamento colombiano, con el apoyo del presidente Teodoro Roosevelt, quien reconoció con prontitud a la nueva república como una estrategia para hacerse al control del canal interoceánico, por entonces en plena construcción. Por su parte, la

masacre de las bananeras (1928) consistió en el asesinato -con la anuencia y participación del ejército colombiano- de un número indeterminado de obreros que se había declarado en huelga contra la compañía estadounidense *United Fruit Company*.



Imagen 8  
*Paz justicia y libertad*  
1958

Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de cobre  
38 x 56 cm.  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5769

### ***Paz justicia y libertad***

El gobierno del general Rojas tenía por lema “Paz, justicia y libertad”, que es el título de este grabado. Aquí es presentado como un ser bizarro, ataviado con el quepis militar, elevado sobre un pedestal y portando en una de sus manos un saco con dinero (la corrupción en el manejo de las finanzas públicas fue otra de las máculas que le fueron señaladas). Abajo, entre tanto, varias figuras que recuerdan a las tradicionales campesinas colombianas permanecen en una actitud de presumible pasividad y resignación. Refiriéndose a la caótica situación nacional reflejada en la obra, el artista anotó: “Sobre los despojos e impotencia del pueblo se yergue el monumento a la dictadura de Rojas Pinilla”<sup>22</sup>.



Imagen 9  
*La Prostituyente*  
1958

Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de cobre  
38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5767

### ***La Prostituyente***

La continuidad de Rojas Pinilla fue aprobada en 1954 por liberales y conservadores reunidos en una Asamblea



Nacional Constituyente. Pero cuando algunas determinaciones de su gobierno le granjearon una imagen de dictador, se generó una animadversión generalizada en su contra. Se gestó entonces su caída, la cual se produjo con su renuncia el 10 de mayo de 1957, quedando deteriorado no sólo su propio nombre, sino también el de la Asamblea que le había apoyado, lo cual llevó a una irónica y corrosiva transformación de su denominación de “constituyente” pasó a “prostituyente”. Correa recrea este capítulo final del General situándolo sobre un gran animal que porta el quepis militar -alusión al poder centrado en la fuerza de las armas-, a un lado suyo, se aprecia una edificación semejante al capitolio, en referencia a la Asamblea, mientras que un grupo de perros y otro de monos (posiblemente señalando a los integrantes de ésta) complementan una escena que se desenvuelve en medio de las llamas, indicando la debacle nacional y la del mismo presidente.



Imagen 10  
*Sálvese quien pueda*  
1958  
Aguafuerte, punta seca y buril  
sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5775

### ***Sálvese quien pueda***

El distanciamiento de Correa con la religión católica y sus instituciones fue una constante durante su vida, a tal punto que consideró al cristianismo como una institución a la deriva y sin alternativas de salvación. En este grabado, la disposición de las figuras que aluden al clero, ubicadas en una porción del mundo

que se desprende del resto -en donde los humanos se preocupan más por las pasiones terrenales- y la imagen cadavérica en la cruz, testimonian la intención del artista: "El tema trata la ineficacia y crisis en que agoniza el cristianismo de nuestros días"<sup>23</sup>.

### ***Libertinaje y desorden***

Cuando Correa realizó esta serie de grabados, Colombia se encontraba bajo la primera presidencia del Frente Nacional correspondiente a Alberto Lleras Camargo, figura por la que experimentaba poca credibilidad. A pesar de que este sistema de gobierno (en el cual los dos partidos políticos tradicionales se alternarían en la presidencia hasta 1974) buscaba atenuar la violencia desmesurada, el país siguió padeciendo este yugo. Ante tan agobiante estado, el artista planteó su nueva visión del escudo patrio: "El tema se refiere a nuestro Escudo nacional, la serpiente militarista; la violencia; la mutilación de Panamá; la Mitra clerical y el Terrorismo en que se encuentra agonizante el país"<sup>24</sup>. En efecto, en lugar del cóndor aparece una serpiente con quepis, representación de unas fuerzas militares que recibían un cuantioso presupuesto oficial. La violencia se manifiesta en la 'granada' (artefacto explosivo) y las lanzas, que han desplazado a la 'granada' (fruta) y los cuernos de la abundancia, como también en los cuerpos cadavéricos. La mitra en el centro ha sustituido al gorro frigio, en referencia al papel predominante ocupado por el clero. En la parte inferior, una figura femenina con el brazo amputado recuerda la separación panameña de Colombia. Así mismo, la leyenda "libertad y orden" ha sido reemplazada contundentemente por "libertinaje y desorden".



Imagen 11  
*Libertinaje y desorden*  
1958  
Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de zinc  
38 x 56 cm.  
Museo Nacional de Colombia  
Reg. 5777



## Consideración final

La ponderación realizada a Carlos Correa y sus grabados ejemplifica como las fuerzas vitales que conmueven a las civilizaciones, una vez alcanzan un punto de saturación, propician que mentalidades capaces de captarlas y moldearlas con criterios estéticos, desplieguen su sensibilidad y acudan a sus propias convicciones para condensar, de manera plástica, su percepción ante esas pulsaciones sociales, intelectuales y emocionales latentes en un pueblo o en un grupo en particular. Por supuesto, queda planteado el interrogante sobre si estas obras nacieron, exclusivamente, de las convicciones políticas del artista o si, junto a ellas, tuvo la plena lucidez y convicción de estar desplegando un ejercicio de reflexión histórica mediante el cual proporcionaría un testimonio de su tiempo a generaciones futuras. Esto último no resulta descabellado, pues de alguien con tan extensa formación humanística podría esperarse tal forma de actuar, como también que fuese consecuente y se anticipara a comprender que la suya sería una entre numerosas lecturas posibles sobre un mismo hecho.

Pero algo cierto es que durante los años de realización de las series -y podría afirmarse que, en general, a lo largo de su vida- el arte significó para Correa un vehículo por cuyo conducto la realidad social no sólo quedaba plasmada, sino escrutada y enjuiciada: “[...] la obra pictórica es el mejor retrato de una época y en ella se encuentra el espíritu unas veces religioso, otras profano o despreocupado de las sociedades”<sup>25</sup>. De ahí que ante los cambios políticos de su época, el rediseño de un orden geopolítico mundial signado por la Guerra Fría, la violencia incontenible extendida por el país y las controvertidas actuaciones de la clase dirigente, hayan sido estos grabados el espejo en que reflejó su descontento y cuestionó a la institucionalidad misma.

Una vez encontró en esta técnica el medio que le permitía multiplicar sus críticas apreciaciones para hacerlas llegar a numerosos destinos, los temas escogidos fueron aquéllos que se mostraron ante él, asimilándolos y convirtiéndolos en acto estético con un sello personal. Más aún, quizás el valor primordial radica en que ese “diagnóstico” que hizo de su entorno, genera puentes con el presente, posibilita la realización de paralelos entre lo que él percibió y lo que se ha modificado, conservado, superado o deteriorado, propulsando así un verdadero trabajo de reflexión histórica. Por lo tanto, estas obras conservan su vigencia, plantean preguntas todavía abiertas, proporcionan semblanzas de cuestiones que en la actualidad siguen sin resolver.

Naturalmente, el resultado final de cuanto se aprecia en estas series puede ofrecerse agradable o incómodo, patriótico o antipatriótico, atinado o grosero, razonable o desproporcionado, pues se trata de un mensaje personal y por ende subjetivo, en el que se ponen de manifiesto posiciones fuertes e incluso irredimibles ante la oficialidad, los políticos y hasta el mismo escudo nacional. Su actitud contraria a la iglesia ejemplifica lo drástico que podía llegar a ser (tal y como se observa en los grabados referentes a esta temática) pues una vez consideró que era el misterio, el misticismo de los rituales católicos -y no la práctica- lo único que le atraía de esta institución, no vaciló en afianzar



un distanciamiento irreversible, llegando a expresar: “pueden reunirse en un solo bloque los restos del naufragio de todas las iglesias de origen cristiano ¡Pero será tarde! porque el mundo ya no necesita iglesias”<sup>26</sup>.

En conclusión, le era casi que inconcebible abarcar el arte dentro de la sociedad moderna desde una tribuna alejada de la evaluación social: “Son tantos y tan complejos los problemas que abruman a nuestro país y su solución está tan distante, que no queda lugar para la ‘placidez’. La miseria, la ignorancia, la prostitución, el juego, el crimen y la violencia en general, golpean violentamente en la conciencia de los pintores que tratamos de salvar la nacionalidad”<sup>27</sup>.

El arte en este caso -al igual que en muchos otros- adquiere un rol de actor político, engendrando diversos puntos de análisis que ayudan a trascender y cuestionar los límites del orden “normal”, esbozando a través de sus enunciados tanto los faltantes como los excesos del sistema en que se sitúa. Correa fue un observador del mundo que lo rodeó y que asumió a conciencia -independientemente de los cuestionamientos que puedan apuntarse sobre sus puntos de vista y su calidad artística-, la misión de representar aquellos conflictos que de manera incesante se vierten sobre la existencia humana.

## Notas

<sup>1</sup> Uno de los episodios más resonantes de su carrera se dio tras la presentación de su cuadro “La Anunciación” en el II Salón Nacional de Artistas (1942), el cual fue considerado como afrenta a la fe, y propició el malestar de la Iglesia Católica y la desaprobación de diversos sectores. Al año siguiente fue inscrito de nuevo en el Salón, esta vez con el título de “Desnudo”, pero sólo permaneció exhibido por cuatro días, ante nuevos ataques.

<sup>2</sup> Santiago Londoño, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996, pp. 116 y 118.

<sup>3</sup> Palabras de Eduardo Kingman durante la inauguración de la exposición de pintura y grabados realizada en el Museo Nacional de Quito. Citado en de Zulátegi, Libe, *Vida y Obra de Carlos Correa*. Medellín: Museo de Antioquia, 1988, p. 154.

<sup>4</sup> La vida de Correa ofrece momentos aparentemente inextricables y contradictorios. A pesar de su continua preocupación por emplear el arte como un medio para denunciar las inequidades sociales, él mismo se encargó de destruir algunas obras en las que acudía a esta dinámica. Así ocurrió precisamente con “Masacre de las bananeras”.

<sup>5</sup> Respuesta de Correa a Eugenio Barney en el espacio radial Artes y Artistas, emitido el domingo 15 de septiembre de 1957. Apartes de esta entrevista aparecen en de Zulátegi, Ob. cit., p.110.

<sup>6</sup> Francisco Gil Tovar, “El arte y su crítica”, en de Zulátegi, Ob. cit., p. 81.

<sup>7</sup> Luis Mejía García, “A propósito de una exposición. Vigencia de lo nacional. Una entrevista con el maestro Carlos Correa”, en *El Colombiano*, Medellín, agosto 27, 1961, año 48, p. 15B.

<sup>8</sup> Darío Ruiz Gómez, “Carlos Correa: el arte como itinerario de vida”, en de Zulátegi, Ob. cit., p. 10.

<sup>9</sup> Juan Fride, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá: Espiral, 1945, p. 9.

<sup>10</sup> Concepto del investigador Diego Arango en: Catálogo. *Pedro Nel Gómez y su época*. Medellín: Museo de Antioquia, 2006. Texto de Álvaro Morales Ríos, p. 13.

<sup>11</sup> Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*. Medellín: Imprenta Departamental, 1998, p. 68.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>13</sup> Las obras cuya temática puede corresponder a esta condición, son: de la serie “Las trece pesadillas”: “...y nada hay nuevo debajo del sol”; “Mejor es la buena fama que el buen ungüento y el día de la muerte que el día del nacimiento” y “Colombia es una tierra de leones”. Por su parte, en “El mundo libre” se encuentra “La Escala de Barba Jacob”. Éstas se encuentran como diapositivas en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, mientras que en su sección de libros raros y manuscritos, hay copias impresas de las series completas. Así mismo, existe material impreso



de las series en el Museo de la Universidad de Antioquia (propietario también de las láminas originales), el Museo de Antioquia y la Universidad EAFIT de Medellín. En el libro *Obra gráfica de Carlos Correa*, editado por el Museo Rayo (disponible en la Biblioteca Nacional de Bogotá), aparecen algunos de los grabados.

<sup>14</sup> de Zulátegi, Ob. cit., p. 21.

<sup>15</sup> Walter Engel, "Carlos Correa", en de Zulátegi, Ob. cit., p. 29.

<sup>16</sup> Este comentario, en que el artista se refiere a la temática del grabado, ha sido tomado de su cuaderno de notas (p. 30, según la foliación asignada por él mismo) cuyo original se encuentra en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Hasta la fecha, no ha sido editado ni publicado.

<sup>17</sup> Ibid., p. 31.

<sup>18</sup> Ibid., p. 33.

<sup>19</sup> Ibid., p. 28.

<sup>20</sup> Ibid., p. 34.

<sup>21</sup> Ibid., p. 60.

<sup>22</sup> Ibid., p. 58.

<sup>23</sup> Ibid., p. 62.

<sup>24</sup> Ibid., p. 63.

<sup>25</sup> Respuesta de Correa durante una entrevista. Restrepo, Héctor, "Carlos Correa: un pintor colombiano", en *El País*, Cali, diciembre 12, 1953, año 4, p. 5C.

<sup>26</sup> Correa, Ob. cit., p. 82.

<sup>27</sup> Mejía García, Ob. cit., p. 15B.

## Bibliografía

Correa, Carlos, *Conversaciones con Pedro Nel*, Medellín: Imprenta Departamental, 1998.

Fride, Juan, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá: Espiral, 1945.

González, Miguel, "Carlos Correa como grabador", en: *El País*, Cali, julio 1, 1978.

Hurtado, Amparo, "Cuarenta años de pintura presentará en exposición Carlos Correa en Bogotá", en: *El Espectador*, Bogotá, agosto 4, 1967.

Londoño, Santiago, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1996.

\_\_\_\_\_, *El grabado en Antioquia*, Medellín: Banco de la República – Museo de Arte Moderno de Medellín, 1993.

Mejía García, Luis, "A Propósito de una exposición. Vigencia de lo nacional. Una entrevista con el maestro Carlos Correa", en: *El Colombiano*, Medellín, agosto 27, 1961.

Morales Ríos, Álvaro, *Pedro Nel Gómez y su época*, Medellín: Museo de Antioquia, 2006.

Museo Rayo, *Obra gráfica. Carlos Correa*, Roldanillo: Ediciones del Museo Rayo, 1987.

Restrepo, Héctor, "Carlos Correa: un pintor colombiano", en: *El País*, Cali, diciembre 12, 1953.

De Zulategi, Libe, *Vida y Obra de Carlos Correa*, Medellín: Museo de Antioquia, 1988.



## Créditos fotográficos

Imágenes 1-11: Fotos © Museo Nacional de Colombia/Ernesto Monsalve

## Julián A. Llanos J.

Comunicador social. Especialización en Comunicación y Educación, Universidad Central, Bogotá. Periodista cultural. Investigador - Docente de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad de Boyacá. Monitor - Investigador de la División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia.

## ¿Cómo citar este artículo?

Llanos J., Julián A., "Crítica política y social en los grabados de Carlos Correa" en *Cuadernos de Curaduría*, núm. 7, julio-diciembre 2008, en: <http://www.museonacional.gov.co/cuadernos/7/correa.pdf>