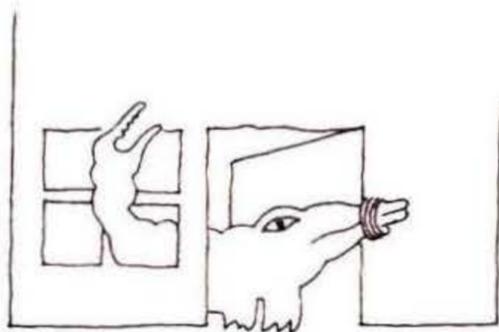


había una intención política y el deseo de transmitir un mensaje de contenido social —con olor de denuncia o, para más simpleza: descriptivo—.



Cabe decir que, en lo que respecta a aquella pintura de época, realizada en el marco del estilo de una generación, más que a partir de un discurso personal, hasta principios de la década de 1960, Lucy Tejada se cuenta entre los más destacados artistas de su momento. La factura de sus obras, desde el punto de vista técnico, es mejor que la de muchos de sus contemporáneos, y en sus óleos de la década de 1950 y principios de la de 1960 —exceptuando el campo del retrato, en el que se nota un gran esfuerzo para lograr cada cuadro— la facilidad de su pincelada y lo espontáneo de su composición le dan veracidad al universo creado en sus obras, tanto en las escenas narrativas de personajes laborando, como en sus bodegones cubistas donde los objetos pueden estar indistintamente colocados sobre una mesa o ser parte del fondo que la enmarca, en un juego de volúmenes, de secuencias con las que imprime una dinámica propia al cuadro.

Las cosas comienzan a fallar cuando a partir de mediados de la década de 1960 consolida un estilo donde aparecen niños y flores, pájaros y máquinas, obras como *Tiempo de ángel* (1964), *La mesa roja* (1964), *Noches del pasado* (1965), *El boquete infame* (1966), *Tablita-Flores* (1968), *Color de rosa* (1968), donde la presencia de unos y su mezcla con los otros le dan un carácter meramente ilustrativo a lo que antes fue una buena pintura. Lo que sigue, hasta hoy, es el desarrollo de ese mismo concepto ilustrativo. Las mismas figuras, todas con las mismas caras, la misma mirada, las mismas manitas, en una actitud narrativa cercana a la literatura infantil. Espacio habitado por muñecos-niños que poco a poco se

ven devorados por máquinas imaginarias —metáfora de los tiempos modernos— y pasan luego, en la década de 1990, cada vez más superficiales, a visitar paisajes *chagallesc*os, como de escuela, jardines de colores apastelados donde los muñecos —ahora convertidos en mujercitas fabulescas—, las plantas, las mariposas y las aves se presentan como conjunto armónico en una suerte de paraíso relamido y amanerado.

Se trata de un libro que contiene una narración autobiográfica de la artista, muestras de su trayectoria a través de los años, información de los lugares y fechas donde ha realizado exposiciones y amistosas apologías de una obra que tiene interés para la historia del arte colombiano por lo que realizó Lucy Tejada hasta mediados de la década de 1960.

JUAN CAMILO SIERRA

Carlos Jacanamijoy, o cómo pasar de la buena influencia de Claude Monet a una fórmula vacía

Jacanamijoy

Fausto Panesso y Álvaro Medina

Ediciones El Museo, Bogotá, 1999, 154 págs.

Un visitante del Museo Nacional de Colombia encuentra que, en la división temática por pisos, el primero está dedicado a la antropología y la etnografía del territorio colombiano y en parte del segundo están situados los pintores. El problema principal que tiene un crítico de la obra de Carlos Jacanamijoy —en caso de tener ante sí el problema de colgar uno de sus cuadros en dicho museo y sí contamos con los argumentos leídos en los textos que acompañan sus obras en el libro publicado por la galería El Museo—, es saber si lo sitúa en el piso de la antropología y la etnografía o en el piso de los artistas. El crítico, por un lado, recibe la argumenta-

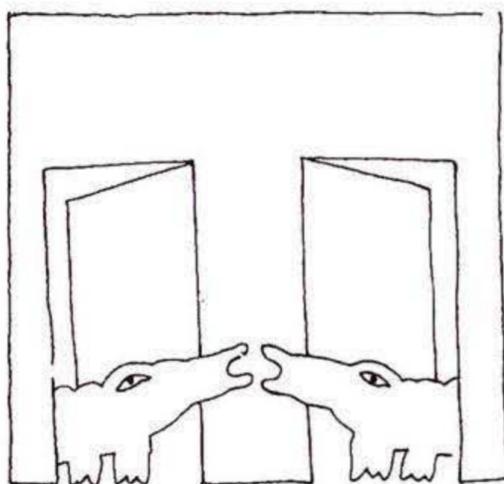
ción que acredita la calidad de su pintura por el hecho de que Jacanamijoy es indígena y de ahí se pretenda derivar una conclusión que pertenece al segundo piso —el de los pintores—, a saber, que con los parámetros de lo que conocemos como arte occidental, Jacanamijoy es considerado como un gran artista. Hay un gran salto en alguna parte y tiene el enorme inconveniente de que hace necesario conocer su biografía, y sobre todo su origen, para poder aceptar como bueno el arte que produce. Y esto en realidad no tiene nada que ver con los valores de los que se parte para analizar la obra de un pintor.

Es obvio que el artista refleja su origen y su biografía en la obra que pinta. Juan Antonio Roda, inclusive en sus obras no figurativas, pinta el arte español clásico y la sabana de Bogotá que le tocaron, y Luis Caballero, durante treinta años, retrató su mundo personal; pero lo que hace buenos artistas a Roda y Caballero no son ni su origen ni su intimidad, sino el hecho de que sus obras, vistas a través de una estética, que, para seguir haciendo uso del mismo lenguaje, podríamos llamar occidental, las coloca en el lugar al que pertenecen los buenos cuadros. Buenos, en la medida en que el primero, dedicado a componer con el color —me refiero a su arte no figurativo—, y el segundo, desde la figura humana, logran, más allá de su destreza técnica y su oficio, trasladar su emocionalidad al papel o a la tela, dejándola en el cuadro. Es decir, generando un contenido —más allá de las fronteras de la anécdota—, que es parte de la obra y que, en un ámbito que trasciende el del análisis puramente formal: composición, luz, técnica o color, les permite ser siempre los mismos, sin repetirse en sus obras. Son artistas que tienen *algo* que decir. Artistas con un discurso que perdura en sus obras. Y sus obras, aparte de ellos y con su biografía de pintores y dibujantes como información paralela —sin ser el centro—, por sí mismas, forman parte de un universo, son un mundo propio. Como lo comenta el pintor español Ramón Gaya, en su libro sobre Diego Velázquez:

Ante la presencia carnal de algunas obras he sentido siempre que existe un más allá natural del arte, un no-

arte, un no-arte ya; pero crecido, como tantos, en la moderna idolatría de un arte en sí, me resultaba muy difícil aceptar como otra materia lo que parece tan incontestablemente pintura, escultura y escritura. Me aventuraba, cuando mucho, a llamar arte-creación a eso que sentía desasirse, irse decididamente del arte, oponiéndolo a eso otro que con tanta complacencia se quedaba en él, se afincaba en él, y que llamaba entonces arte-artístico. Pero no hay más que un arte, ¡el Arte!; lo otro es... creación, no tanto creación pura, como absolutamente completa, y no del espíritu, sino de la carne viva, nacida, nacida natural, con animalidad natural y sagrada. Y continúa luego: Su alta vocación instintiva es otra [se refiere a Velázquez], como es otra, por ejemplo, la vocación de un Van Eyck o de un Tiziano, aunque suelen pasar por simples grandes pintores; ni el autor de Los esposos Arnolfini, ni el de la Pietà veneciana, ni el del Bobo de Coria tratan de gozarse en una tarea artística, ni de realizar una obra artística, válida y útil como belleza, como donativo de belleza a la sociedad; lo que buscan es ir creando unos seres vivos que poder darle, no a la sociedad—que no juega aquí— sino a la realidad, a la hambrienta y dura realidad. El artista-creador, de casta, fecundo, siente muy pronto esa tremenda diferencia entre su gusto y su instinto; poco a poco irá como renunciando a su acalorada actividad artística y dando paso a la naturaleza, a la subterránea naturaleza, es decir, entregándose a una especie de mansedumbre creadora, de pasividad creadora. No es empresa fácil, pues se trata nada menos que de pasar de la adolescencia a la madurez, de la adolescencia que es el arte, a la madurez que es la creación; se trata de pasar de la acción adolescente —el adolescente, que imita una idea preconcebida y artificial del hombre, se piensa más varonil cuanto más activo—; se trata de pasar a la inacción adulta, a la aceptación adulta de su quieto, intenso, esencial, original poder creador.

Lo singular con Jacanamijoy es que todo el montaje verbal que se hace alrededor de su pintura alude a su raza, lo cual resulta ser lo contrario exactamente de lo que predica, una forma de distinguir donde no caben las distinciones. En realidad, Carlos Jacanamijoy es un individuo perteneciente a un grupo de los muchos que hay discriminados en Colombia, por su raza, por su religión, por su clase social, por su lugar de nacimiento. Un individuo que estudió en la escuela de artes de la Universidad Nacional, lejos de su ancestral cultura de origen, y pinta unos cuadros que de seguro, de una manera u otra, reflejan su infancia y están destinados a circular bajo las condiciones del gusto y del mercado que “uniforman” a todos los que se someten a ellas para ser juzgados no por sus peculiaridades personales, sino por la calidad de su producto.



El libro que la galería El Museo le dedica a Jacanamijoy pertenece a la creciente avalancha de libros apologéticos publicados por los encargados de vender la obra del mismo pintor —en este caso, la galería El Museo—, libros que contienen la información básica sobre el respectivo artista —en esto radica su valor— y que no pueden permitirse ningún desliz con respecto a la calidad de la respectiva obra. Plumas ilustres son contratadas para el ditirambo inteligente.

En el caso de este libro, un escritor con éxito y prestigio, William Ospina, se embriaga de teorías en un prólogo escrito con su innegable elocuencia. Y de modo similar, Fausto Panesso se regodea en su texto:

Una sobrecogedora vocación lo saca [se refiere al artista] del entorno de una infancia bienaventurada,

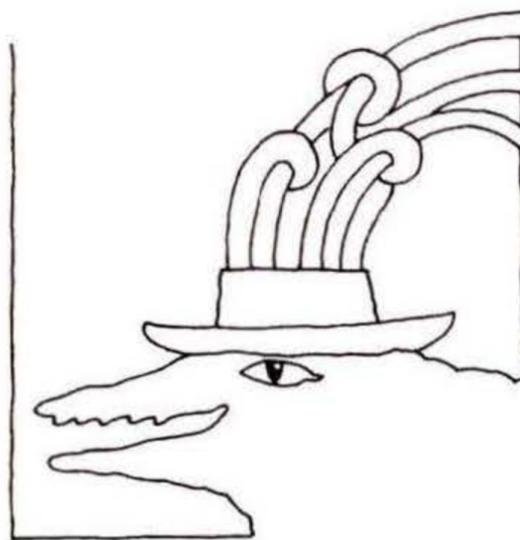
de la comunidad, de la familia y lo encamina a la capital del país. Lo extrae del orden, del rito, de aquellas ceremonias identificadas con la grandeza intangible de su linaje, para soportar la responsabilidad de ser un hombre distinto entre otros. Una responsabilidad que por momentos lo aplasta. Pero Jacanamijoy, el universitario, sabía y sabe ocultar muy bien sus sentimientos. Se diría que su corazón es de hierro, mientras que su recuerdo es tierno y dulce para aquellos a quienes dejaba a la zaga en una inevitable lejanía. [...] Cuando usted marca su teléfono, es su vocecita la que se oye a través del contestador, como el trino frágil de un ave de buen augurio. El Diario, cuyos fragmentos aparecen en este libro y que él lleva desde cuando salió de sus lares, está escrito también en esa lengua [quechua] antigua e independiente [...] Sin duda, este Diario es una radiografía escrita de él mismo y de todos los suyos como etnia. Una lucha incesante contra el olvido, contra el derrumbe de una cultura arcaica y proveniente de grandes guerreros, que se irá incorporando al clima de la modernidad, al idioma del progreso y de las comunicaciones masivas, con lo cual esta lengua imperial irá desintegrándose en el desuso. Su quechua es simplemente la lucha de un alma que no apostata. Que a pesar de ir hacia delante se echa en reversa en busca de esa lengua a la que sus oídos se abrieron, aunque a la hora de aprender a escribir en la escuela fue otro el idioma que se impuso: el español. Las palabras del blanco, del colono, del recién llegado. Y otros los modelos de pensamiento. Una perspectiva occidental que rompe vínculos porque sí, que desacomoda la relación mental de su comunidad con el mundo, como una intrusión monstruosa en un espacio peculiar y paradisiaco.

Luego, llegada la hora de referirse a la obra, el curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Álvaro Medina, hace el equivalente al estudio crítico que permite este tipo de libros: un

cuento profesionalmente contado sobre el arte de Jacanamijoy. Y en los tres casos, en Ospina, en Panesso y en Medina, un honesto entusiasmo que tiene la crueldad implícita de estar recordando que es un indígena el que pinta. Cito un aparte del texto de Álvaro Medina:

Aunque en la entrevista antes citada [Medina se refiere a una entrevista realizada para la escritura del texto] se quejó de que algunos no lo veían a él como pintor a secas sino como "pintor indígena", queja que sorprende, oportuno es anotar que el fundamento del arte occidental es la individualidad. En este sentido Jacanamijoy es un ser humano que tiene como usted o como yo, o como Marcel Duchamp y Joseph Beuys, experiencias vitales a las que no puede ni quiere renunciar. Las suyas vienen en lo fundamental de la cultura ancestral de la comunidad inga, asentada en las montañas donde nace el río Putumayo, al sur de Colombia, tal y como la que Andy Warhol deriva de la sociedad industrial que reflejan bien sus cuadros. Los ingas descienden de los incas que se establecieron a finales del siglo XV y comienzos del XVI, en la frontera norte del imperio que tenía por capital el Cuzco. La comunidad pertenece a la familia lingüística quechua, dato que precisa una ubicación geográfica, define una experiencia personal, identifica una cultura y determina una energía. Identificar a Jacanamijoy con los ingas es como identificar a Andy Warhol con los norteamericanos.

En el libro publicado por la galería El Museo, llegado el momento de las anécdotas extrapictóricas, a Medina se le puede ocurrir la mención de que Francisco Toledo y Rufino Tamayo son indígenas. Esto, sin embargo, ni iguala a Jacanamijoy con los dos artistas mexicanos, ni toma en cuenta los diferentes peros que tiene la cultura indígena en México y en Colombia, y tiende a confundir al lector en cuanto a lo que representan para la historia del arte los dos mexicanos por un lado y el colombiano por otro.

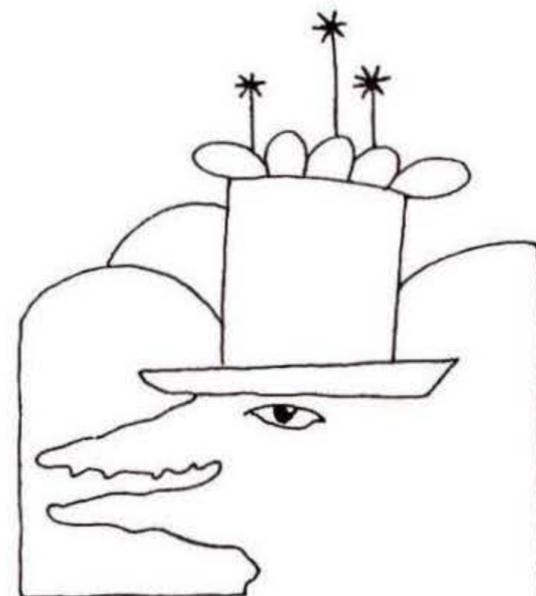


Indígena o no, lo que siempre cabe analizar es si Carlos Jacanamijoy ha pintado buenos cuadros. Como estudiante recién egresado de la Universidad Nacional (a principios de la década de 1990), en diferentes exposiciones colectivas mostró obras que denotaban cierta intensidad con el buen cálculo de una emoción contenida y un sentido del color que bien podía provenir de una infancia particular como lo son todas las infancias. Paisajes —tránsito entre el impresionismo y el expresionismo— en los que unos pocos elementos figurativos se sostienen sobre composiciones determinadas por contrastes de color. Un grupo de hojas, un par de frutos o un banco ceremonial indígena, rodeados de pinceladas color naranja, azul, amarillo, puestas sobre el lienzo con fuerza, con emotividad. Cuadros con una intensidad de luz y mucha libertad en su factura, que presagiaban un buen arte, entre lo figurativo y lo abstracto, influenciado —de la buena manera en que llegan las influencias a quien se inicia en un lenguaje propio— por la pintura de Claude Monet, por sus nenúfares, por sus paisajes del jardín de Giverny.

Pero a partir de 1995, Jacanamijoy mira hacia un universo con unas constantes que marcan su monotonía posterior. Desde entonces, sus cuadros están compuestos a partir de un núcleo que determina el resto de la obra según una composición concéntrica y, como en un remolino, aparecen y se repiten elementos: puntos ampliados, manchas deliberadamente involuntarias, formas de pez —que recuerdan la pintura de Alejandro Obregón—, en fin, fórmulas decorativas, dispuestas con terquedad en semicírculo. Y su interés por el color, la espontaneidad y la seguridad con que

descargaba pinceladas sobre el lienzo, se diluyeron en unos fondos difuminados, bañados, sobre los que se repiten, superpuestos, trazos y formas que no alcanzan a convertirse en símbolos —tal parece ser la voluntad del pintor—, cumpliendo una precaria función estética sin aportar nada trascendente al cuadro. Trazos y formas que aparecen y reaparecen en cada obra, en todos sus lienzos de este nuevo período. Trazos y formas mudos, que no dicen nada, que terminan sobrando y acentúan en cada conjunto de sus pinturas la apariencia de una fórmula vacía.

Después de un auspicioso comienzo, este joven pintor se ha estancado en un éxito prematuro, que a lo mejor le ha disminuido posibilidades de desarrollo posterior.



En suma, pues, se trata de un balance todavía temprano de un artista que ha obtenido cierta celebridad, en el ámbito nacional, por razones ajenas a la pintura. Un artista que demostró un talento inicial y, a estas alturas, cabe esperar que se manifieste de nuevo en el futuro, porque, y para citar de nuevo a Ramón Gaya:

Ese paso [el de la adolescencia a la vida adulta] —tanto en la vida física del hombre como en la vida espiritual del artista— no es fácil; veremos, pues, con demasiada frecuencia, que el adolescente, en vez de saltar con decisión a hombre, se encharca en un infantilismo senil, y que el artista da vueltas y vueltas regodeándose en un barro vicioso, enrarecido, sin salida. Pero el adulto real y verdadero, como el creador predestinado, sienten muy bien que necesitan irse, renunciar, so-

brepasar; irse de algo, de algo precioso, valioso; renunciar a algo muy suyo; sobrepasar algo que enamora, que aprisiona.

JUAN CAMILO SIERRA

Vuelva la vida a suceder completa

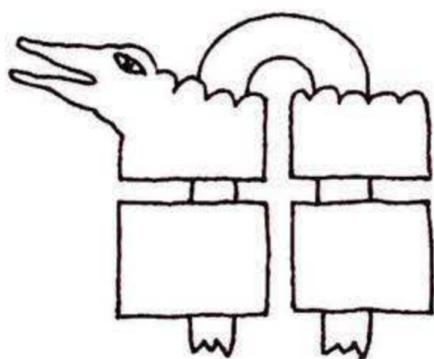
Y la vida revivirá

Augusto Pinilla

Sistemas y Computadores Ltda.,
Bucaramanga, 1997, 170 págs.

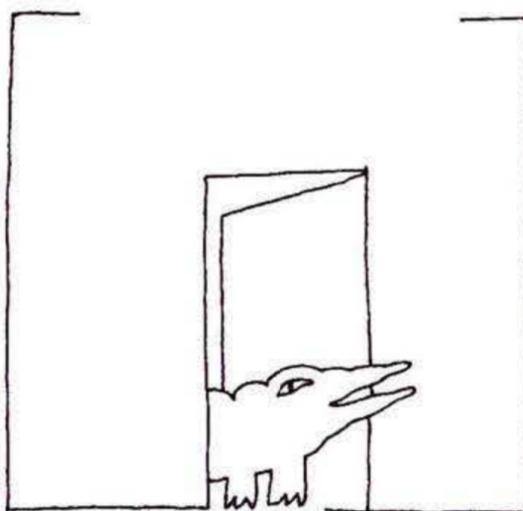
“Catedralicia”, así define su poesía Augusto Pinilla. Tres pilares sostienen esa catedral: un sentido poético de la existencia, un sentido crítico de la existencia, un sentido místico de la existencia. El hombre reflexiona sobre los tres vértices de esta tríada.

La poesía de Augusto Pinilla no ha necesitado de los sistemas de pensamiento positivistas, ni de los espasmódicos esfuerzos de cualquier poética de vanguardia, para conocer una clara verdad: la de que, a la hora de plantearse los grandes temas, la interrelación no es una, sino que es múltiple.



Y la vida revivirá, último poemario del profesor Pinilla, continúa ese ciclo iniciado diez años atrás con *Fábrica de sombras*. En el fondo de esta poética se asienta aquel principio clásico que reza: “Existe una verdad, pero también existen muchas verdades y, al mismo tiempo, no existe ninguna verdad”. Las palabras decisivas de Platón lo confirman: “Todo es uno y todo es diverso”. La sabiduría helénica —a la que se remonta el profesor

Pinilla— descansa sobre este principio de ‘unidad’. Cuando con Heráclito buscamos la unidad primordial y el movimiento de las cosas, no hacemos sino recordar el deseo que Lao-Tsé sentía en sus sentencias de fundir contrarios. Para el taoísmo, al igual que para los pitagóricos y presocráticos, esta lucha de contrarios, esta contraposición terrible de tendencias engendra la ‘armonía’.



Pensamiento y poesía aparecen unidos de nuevo en la medida en que la ‘armonía’ es condición que caracteriza a ambos, que ambos comparten. Así la vieja pugna entre tradición y vanguardia, entre lo popular y lo académico, entre filosofía y lírica se solucionan en la poesía de Augusto Pinilla: el pensamiento binario desaparece.

Cada texto de *Y la vida revivirá* tiene en el fondo la tranquilidad de una construcción clásica. Clásica por satisfacción, paciencia y terquedad. El *tour* por esta catedral incluye: visita a los imprescindibles (Mallarmé, Paul Eluard, Kafka, Dante), visita a los nuestros (Carta para Jorge Zalamea, Responso para José Asunción Silva y Jorge Gaitán Durán), en el centro —en el corazón del libro— una serie de “poemas de amor”.

COLIBRÍ

*Entre los pájaros eres tú
el consagrado amante de las flores
Siempre te veo con ellas entre
[besos y adioses
Escribiendo todo entero en sus
[corazones
el nombre del amor.
[pág. 39]*

El poeta de *Y la vida revivirá* no describe, ni divierte, ni testimonia. Aquí la palabra poética ‘revela’. Es vía de co-

nocimiento, como una profundización en aquel misterio de la propia realidad. La poesía sirve como hilo conductor que une la armonía del ser con la armonía del Todo. En esa prodigiosa analogía —el profesor Pinilla— va haciendo sus preguntas, que obtendrán —o no obtendrán— respuesta.

*¿De modo Dante
que nunca fue mentira
que estás entre los vivos de todas
[las épocas
[...]]?*

[Dante nuestro, pág. 43]

La respuesta la ofrece el poeta mexicano José Emilio Pacheco en su brevísimo texto titulado *Dante*:

*Al ver a Dante por la calle
la gente lo apedreaba Suponía
que de verdad estuvo en el infierno.*

Pero a un poeta como Augusto Pinilla una respuesta o una verdad le son indiferentes. Lo que importa en la vida es el destino que los hombres dan a su respuesta y a su verdad. ¿Para qué sirve la verdad? En poesía todas las verdades son iguales; ninguna es auténticamente verdadera; ninguna es efectivamente errónea; cualquiera puede servir.

*Vuelva la vida a suceder completa
Y con todo detalle sus trabajos
Todas las veces
[...]
El universo volverá a este punto
de su tiempo y su espacio
Y la vida revivirá
otra y otra vez...*

[Retorno eterno, pág. 53]

Ese tejer sobre el oficio que el profesor Pinilla intenta en su poesía nos deja vislumbrar a un escritor angustiado por la palabra. Por eso sus poemas nunca son “ligeros”, su voz es siempre tensa. Su literatura siempre tiene peso y hondura. Una imagen sencilla se encadena a otra hasta contar la leyenda.

*Quizá no sé explicarte
cómo yo también creo
que todos están vivos desde Adán
[...]
[Cuando leas la Biblia, pág. 145]*