

Probablemente las obras de ingeniería hidráulica destinadas al drenaje y riego de las sabanas son una de las manifestaciones tecnológicas más avanzadas de los antiguos habitantes de las sabanas. Según la autora, "estos cultivadores estacionales revolucionaron la agricultura mediante la construcción de campos elevados o montículos artificiales de tierra, con sistemas de drenaje, cerca a ciénagas y esteros, permitiendo cosechar en épocas de sequía y manteniendo la yuca en la tierra por mayor tiempo" (pág. 171).

Los habitantes de las sabanas se organizaron en cacicazgos señoriales, entre los cuales los del Sinú y el San Jorge se destacaron por la producción de piezas de orfebrería y alfarería. Varios pueblos eran antropófagos a la llegada de los conquistadores, y entre ellos, los pijaos engordaban en corrales a sus prisioneros, mientras que las cenizas de los caciques, mezcladas con chicha, eran bebidas por los Guayupe. Toponímicos actuales como Natagaima, Coyaime, Tame, Guaviare, son vestigios de las voces Pijao, Caribe, Guahíbo y Arawak, entre otras.

Como en el resto del territorio, la conquista alteró para siempre la vida de las sabanas. Encomiendas, misiones y pueblos transformaron la tenencia aborigen de la tierra, las formas de trabajo y de apropiación del excedente agropecuario. El culto religioso monoteísta fue divulgado en capillas doctrineras "y fue en las haciendas donde los peones de hato [...] adaptaron la herencia española de la canta y la copla, característica de la música del pueblo llanero" (pág. 178). Característica esencial de la sociedad de las sabanas es su énfasis en la oralidad, manifiesta en coplas, corridos, dichos, cantos y refranes. Diversos personajes mitológicos han nacido y prosperado al amparo de la soledad y la noche en estos territorios, como el Silbón, cuyo silbo enloquece; como el hombre que se convirtió en caimán y roba mujeres, o como la Bola de Fuego o Candelilla, el Patas y Sascandil. Entre las diversiones populares está el coleo, las corralejas, la riña de gallos y las fiestas y reinados parroquiales. Todos estos aspectos son tratados de manera demasiado somera, tanto en

el texto como en las ilustraciones, y creo que deberían estar más ampliamente desarrollados por su interés social y cultural.

La obra concluye con un epílogo donde se identifican tareas específicas en materia de investigación, y actividades conducentes a preservar las especies vegetales y animales. Particularmente alarmante resulta la inacción ante los riesgos de contaminación de los abonos y pesticidas de la agricultura comercial y los residuos de las explotaciones petroleras. Una sustanciosa bibliografía y un conveniente glosario de términos —que permite saber, por ejemplo, qué es la vegetación quersofítica, un xilopodio, el período Ordovícico o los Mirmecodomacios— dan fin a un libro que sabe integrar forma, contenido y calidad editorial.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

## Pintar la pintura

**Santiago Cárdenas.**

Catálogo de la exposición retrospectiva  
*Varios autores*

Fundación Museo de Arte

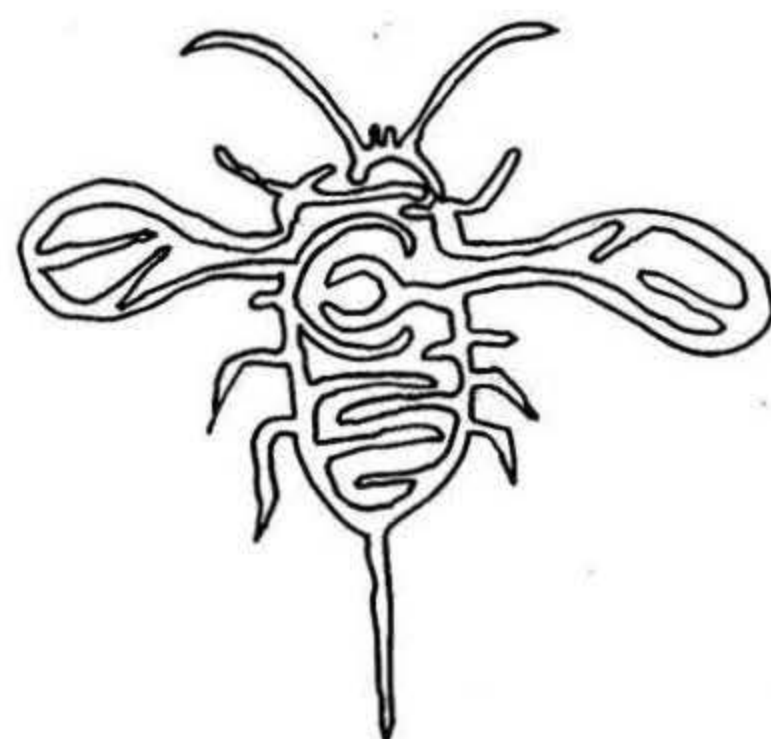
Contemporáneo de Caracas-Biblioteca

Luis Ángel Arango, Op Gráficas, Santafé de Bogotá, 1995, 76 págs., ilustrado

Para la exposición retrospectiva del pintor Santiago Cárdenas en Caracas (agosto-octubre de 1995) y en Santafé de Bogotá (noviembre de 1995-febrero de 1996), el Banco de la República editó un bello catálogo ilustrado, que forma parte de una nueva serie de publicaciones que continúa con la tradición de calidad de las anteriores. En la presentación, Sofía Imber, directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, destaca varias características del pintor: compromiso con su tiempo sin concesiones a las modas; capacidad de renovar la pintura; reflexión sobre la ilusión, la realidad y la representación; y sostenimiento del oficio de pintor, frente a nuevos medios.

El ensayo de fondo, a cargo de Ana María Escallón, denominado "La ver-

dad clandestina" (sin que se entienda bien el sentido del título), se mueve en dos niveles. En el primero, intenta una interpretación de la obra. En el segundo, traza su evolución, integrada con la biografía del artista. El propósito "interpretativo" es generalmente el más difícil y delicado, porque se presta fácilmente a juegos y veleidades subjetivas; pero es también donde el crítico o historiador tiene la posibilidad de realizar su aporte a la comprensión (o incomprensión) de una obra.



A mi modo de entender, la primera parte de este ensayo es débil, no así la segunda. No logra transmitir con suficiencia al lector de qué trata la obra del pintor. Proliferan las citas, no siempre pertinentes, como en el siguiente ejemplo: "Ante su obra sentimos con plenitud la definición que Émile Zola da del arte: un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento" (pág. 10). Creo que es evidente que Cárdenas no pinta un simple "rincón de la naturaleza", ni que su visión es la de "un temperamento". Si de visiones se trata, habría que hablar más bien de la del intelecto y no tanto de la de un temperamento.

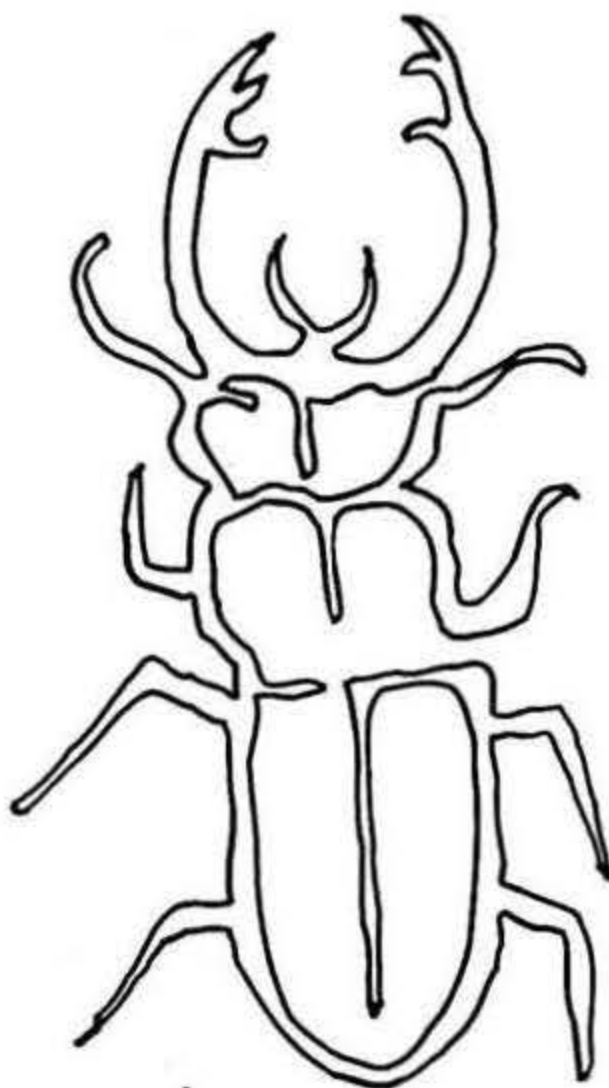
Las citas se intercalan con afirmaciones aparentemente provocadoras o brillantes, pero sin ofrecer el soporte necesario, por lo que resultan poco convincentes, a pesar de cierto efectismo superficial. Veamos el párrafo inicial, que comienza así: "El mundo estético de Santiago Cárdenas es peligroso" (pág. 9). ¿Para quién o por qué y a cuál peligro se refiere? No se dice nada claro al respecto. "Impone la apariencia y niega cualquier verdad de carácter absoluto", se lee a continuación. Tal vez

es precisamente lo contrario: en la obra de Cárdenas se interroga la apariencia y se afirma la pintura como la única verdad del cuadro. Creer que el supuesto "hiperrealismo" de Cárdenas es una imposición de la apariencia, no es más que caer en la trampa de esa misma apariencia. Más adelante se habla de una "actitud rebelde ante las convenciones" (pág. 11). Quizá antes que rebeldía, lo que hay en el artista es una posición reflexiva y analítica, pues presenciábamos un descarnado examen o "deconstrucción" de los artificios pictóricos y su funcionamiento, a partir de un extraordinario dominio de los mismos, sobre todo en la última etapa de su obra. En la primera, imbuido del *pop*, hay cierto acatamiento y adecuación de los postulados del movimiento al medio colombiano, lo cual no parece ejemplo de rebeldía.

En la segunda parte del ensayo el enfoque cambia por completo y puede entrarse finalmente en materia. Allí se encuentra una buena descripción de los distintos momentos de la vida y trayectoria del pintor. En ocasiones, resulta incómoda la aparición de un narrador que, en lugar de darle la palabra al artista, prefiere constituirse en omnisciente, apropiándose de sus conceptos. Sorprenden detalles biográficos como el de su servicio militar cuando era estudiante en Estados Unidos, debido al cual Cárdenas tuvo que conducir, en tiempos de paz, tanques de guerra en Alemania. Muy revelador de la actitud del pintor es el siguiente párrafo: "Cárdenas afirma que empieza a pintar un lienzo con la mente en blanco, sin proyectos específicos, porque prefiere eludir la frustración de lo no logrado y gozar con sorpresa de la revelación del producto. 'Lo que pinto nace de una experiencia visual, saber es reducirse a algo específico, pero contemplar es una aventura'.

Esta reseña ofrece la siguiente versión resumida del proceso pictórico de Cárdenas: en un principio, se interesó en la representación de la realidad, a partir de la visión del *pop-art* y, en particular, bajo la influencia de la pintura plana y los bodegones de Tom Wesselman que rompen el rectángulo del lienzo tradicional. Poco a poco elaboró esta visión, hasta convertirla en una verda-

deramente personal, despojada de toda intención decorativa, centrada en objetos cotidianos particulares (prendas, ganchos, cables, vidrios, espejos, rincones) sin abandonar su interés por ciertos personajes anónimos.



Desde el principio mostró empeño en desarrollar una refinada técnica al servicio de un realismo de efecto perturbador para cualquier observador y fuente de gran gozo para pintores atentos. Pero no solamente estableció una técnica pictórica, sino también, y sobre todo, un concepto de la representación y del pintor. Ello lo convierte en el artista más intelectual de la historia de la pintura colombiana. Este proyecto llega a su culmen con los tableros de finales de la década del setenta, donde realidad y modelo se confunden casi hasta el delirio: la cosa y la representación parecen hacerse una sola. La pintura, con sus propios medios y en su propio territorio, representa al dibujo; pero el dibujo no es dibujo sino pintura. La tela es el tablero borrado, pero a la vez un cuadro preciso, hasta el extremo de hacer titubear al ojo sobre su propia naturaleza: ¿es una pintura o es el objeto representado?

El pintor no cesa. Insiste y profundiza hasta llegar a obras extremas, y perfectas para sus propósitos, como *Repisa de vidrio con vaso* (1978), *Caja de cartón* (1981) o *Cuadro rojo* (1986), en los que demuestra la maestría conseguida en el ejercicio riguroso de sus

propias leyes de la pintura y la representación. De nuevo, la técnica es tan sorprendente, que lo representado podría ser más real que lo real-representado. En este momento, hay un dominio sobre la pintura, y con ella, de la representación y sus reglas tradicionales. Toda la operación es ejecutada con una frialdad impasible, pero no por ello exenta de una contenida emoción contemplativa.

A partir de *El pintor muestra su obra* (1987) y *Acrobacias* (1987), parece iniciarse una reevaluación de la propia técnica pictórica, de la forma de representar y de la relación del pintor con su cuadro y con la realidad. En lugar de continuar simplemente ejerciendo la perfección alcanzada en el oficio y la comodidad de lo ya bien conocido y dominado, Cárdenas interroga a la pintura, al cuadro, a la representación y a su posición como pintor ante todo ello, arrasando consigo al espectador y echando mano de artistas como Matisse, quien irrumpe con sus formas y colores. A partir de entonces, se rompe el equilibrio estático predominante. La severidad de un espejo recostado en un rincón, como en *Espejo gris* (1974), contrasta con la alegre libertad y desenfadada dinámica de *Tropicana* (1988) o *Amazona con guacamaya* (1988). En los años noventa, los tableros y pizarras borrosas evolucionan hasta convertirse en pura pintura: manchas y chorreados son excepcionales fondos para una nueva contradicción que entra en escena. El caos contra el orden impecable de las figuras en primer plano; la pintura desenfrenada y el modelo exacto que corrige la emoción. El artista parece querer recordarnos a toda costa que lo que vemos es, tan sólo, una pintura. Sí, sólo una pintura, pero una pintura maravillosa.

El valor de esta publicación es que conserva los resultados de una averiguación muy personal sobre qué es la pintura, cómo pintar, qué es la representación, cómo funcionan sus propios mecanismos y cómo actúan en relación con el observador. La de Santiago Cárdenas es pintura para pintores y pintura para epistemólogos, quienes podrían describir la teoría del conocimiento que guardan en sus entrañas estos cuadros. Pero, sobre todo, es pintura para cualquiera con ojos.

Mientras afuera todo lo corruptible se descompone incesante, en el taller del artista un viaje al interior de la pintura continúa su marcha intelectual. En obras como *El taller I* (1993), *El taller II* (1994) y *Mesa y dos sillas* (1995), un esteta estremecido deja chorrear, una vez más, su pincel contra un lienzo que es un espejo que es un muro de invenciones que es un amasijo de manchas que es el fondo para un anturio exacto o un gancho contorsionado. La representación, por un momento, vence el feliz caos de la pintura; pero en el mismo lienzo permanecen, como testigos inquietantes, las severas dudas de la victoria y los restos indelebiles del combate con el enemigo invisible. La imagen precisa se opone a la disolución, dentro de una suerte de dialéctica interminable. Se sabe que el triunfo es apenas pasajero y que, una vez más, habrá que volver a comenzar.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

## La inquietud crítica y la tentación dogmática

Nadar contra la corriente

Hernando Téllez

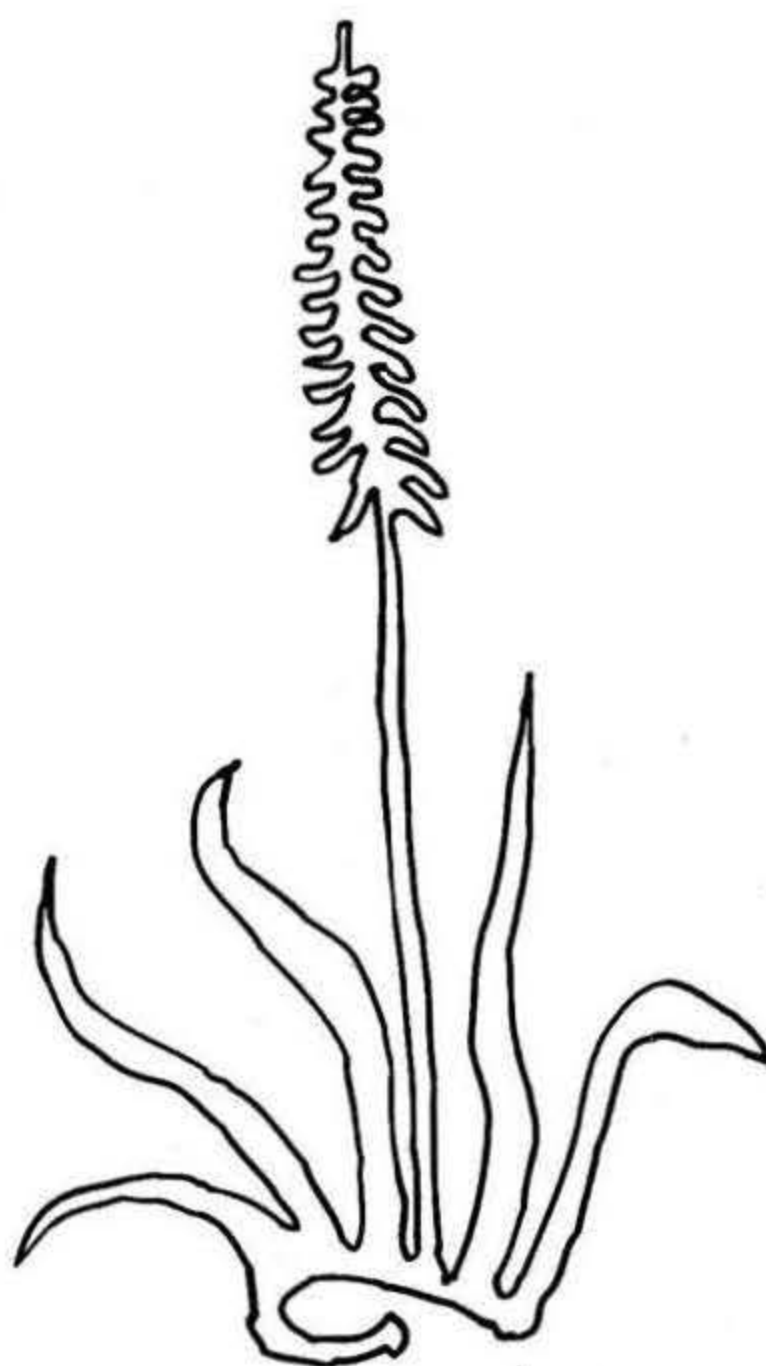
Ariel, Santafé de Bogotá, 1995, 449 págs.

Para los nacidos después de 1960 la figura de Hernando Téllez es una figura de un prestigio nebuloso. Si se tiene algún conocimiento de su obra, este conocimiento es parcial. Tal vez un cuento notable —*Espuma y nada más*— encontrado en alguna antología o uno que otro artículo devuelto por el azar sean los únicos contactos directos con lo que Téllez escribió a lo largo de su vida. Y, en cierto sentido, es natural que así sea. En vida, la obra de Téllez perteneció —en gran parte— a las revistas y a los periódicos; es decir, a la actualidad literaria, a la discusión de cada día.

Ahora, treinta años después de su muerte, se ofrece una selección de sus escritos sobre literatura que permite a

quienes conocían el trabajo de Téllez sólo a través de sus ecos darse una idea global de su tarea como crítico.

Más que crítica literaria propiamente dicha, el lector puede encontrar en este libro reflexiones sobre la crítica literaria y sobre la literatura. Téllez —a juzgar por este libro— no era un crítico propiamente dicho, aunque estaba movido por una irrefrenable inquietud crítica. En las dos primeras partes del libro —tituladas por el editor anónimo “Cultura y sociedad” y “De la crítica y la creación”— se reúnen artículos en los que Téllez, podría decirse, intenta una defensa general de la literatura.



Parte importante de esta defensa es la definición de los enemigos de la literatura, a los que tiene que enfrentar la crítica. El primero de esos enemigos es el gusto de la masa, contra el que Téllez argumenta, en el artículo “Nadar contra la corriente”, que da el título al libro. El gusto de la masa, según Téllez, tiende a consagrar las obras mediocres. Por eso, en muchos casos, la tarea del crítico consiste en combatir el gusto de la masa que, en tiempos de Téllez, tendía a consagrar la obra de Félix B. Caignet, y que ahora tiende a consagrar a la señora Isabel Allende. Entre los artículos de Téllez hay uno —dedicado a Caignet— en donde se muestra

cómo hay quien confunde la cursilería —propia de Caignet— con el tratamiento literario del fenómeno social de la cursilería, del cual hay ejemplos soberbios en la obra de Marcel Proust.

Además del gusto de la masa —que muchas veces consagra la cursilería—, la crítica tiene que enfrentarse con frecuencia a lo que Téllez llama la falsa literatura. La falsa literatura es la literatura típica de esos autores que no tienen nada que decir y se disfrazan con prestigios ajenos a través de la imitación burda o de la cita falsamente erudita, probablemente tomada de las citas citables de *Selecciones del Reader's Digest*. Esta falsa literatura halaga muchas veces el gusto de la masa porque le otorga un sucedáneo de la auténtica literatura y le permite elevar ante sí misma su *status* cultural.

También los intentos por instrumentalizar la literatura y considerarla sólo en función de su eficacia social constituyen un enemigo al que tiene que enfrentar con frecuencia la crítica para evitar confusiones. Así, por ejemplo, con respecto a la novela de la violencia, subraya que no basta el testimonio para lograr una novela realmente válida sino que se necesita algo más, y para Téllez, en 1954, sólo se salvaban en ese sentido, tres novelas: *El cristo de espaldas* de Caballero Calderón, *El día del odio* de Osorio Lizarazo y *El gran Burundú Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea Borda.

En Colombia, además —y podría decirse, tal vez, que en todo el ámbito de la lengua hispánica—, hay que contar también con la tendencia a la exageración —teñida muchas veces de lo que Téllez llama nacionalismo literario—, que se complace en la creación de mitologías nacionales, pobladas de genios cuya genialidad, como decía Téllez, muchas veces no supera los límites de su propio municipio.

Esto último lleva a Téllez —como reacción— a intentar desarrollar una crítica en tono menor, en la que cierto escepticismo le sirve de antídoto contra el demonio de las desproporciones. Así, al revisar sumariamente la tradición literaria nacional, en artículos como “Anotaciones sobre la literatura colombiana” o “Los últimos cuarenta años”, suele recordar los límites de esta tradición.