

participación en la Exposición Leonardo da Vinci, en Milán; envía nueve óleos a la exposición de Sevilla del 29, en donde es premiado con la medalla de plata. Gana un segundo premio en paisaje en el Primer Salón de Artistas Nacionales en 1931; expone en Palmira, y Eduardo Santos le concede la Cruz de Boyacá en el grado de caballero.

Muere en Fusagasugá el 9 de febrero de 1939. Sus cuadros, hoy cotizados a precios superiores a los que cualquier contemporáneo suyo hubiera imaginado, fueron vendidos durante su vida, inclusive por fuera de Colombia, en Nueva York. Al igual que Núñez Borda, nunca salió del país y, fuera de sus paisajes y sus retratos, son muestra de su nacionalismo, por así decirlo, los bodegones en los que las frutas retratadas son bananos, granadillas, aguacates y toda suerte de verduras y legumbres cultivadas en Colombia.

De los libros de Serrano Rueda que se analizan en esta reseña cabe hacer resaltar la información que contienen, completando muchos datos biográficos y críticos sobre la obra de ambos pintores. Sus textos, sin embargo, son un poco difíciles de consultar, ya que, aunque conservan cierto orden, no son muy precisos en cuanto a que siempre se extienden, yendo el autor a temas anteriores y temas que tratará después, citando textos inclusive de él mismo y extendiendo ideas precisas en términos que sobran dentro del contexto.

Otra cosa que vale la pena anotar es que, si bien reúne una serie de datos con los que resume un período histórico de la pintura colombiana, que llama "Escuela de la Sabana", no está bien que en cada libro que publique sobre uno de estos pintores o en el que le piden que colabore, dé rienda suelta con las mismas frases, las mismas citas, la misma bibliografía, a su "gran descubrimiento". Sobre todo ahora, cuando está en boga la moda de estos artistas del paisaje sabanero.

JORGE QUINTANA



"Fraude tropical"

Gonzalo Ariza

Ana María Escallón, Eduardo Carranza, Germán Arciniegas, Lionel Landry, Susana de Ariza, Hernando Téllez, Enrique Caballero (textos); Oscar Monsalve (reproducciones fotográficas)

Villegas Editores, Bogotá, 1989, 239 págs.

Gonzalo Ariza es el título original del libro publicado por Benjamín Villegas. Nuevamente se trata de una reunión de textos que hablan del trabajo del artista. Dos artículos de Ana María Escallón: el primero, "El biógrafo de la naturaleza", donde se retrata la presencia del pintor, sus influencias fundamentales, sus tendencias pictóricas. Y el último artículo del libro, una entrevista con pocos compromisos. Es una charla lejana, en la cual las cosas salen sin grandes esfuerzos. "Glosa de reiteración", de Eduardo Carranza, parte de esa versión contundente que el poeta tenía sobre la

obra de Ariza. "El extraño caso de Gonzalo Ariza", de Germán Arciniegas, un texto cargado de debates en el que le toca al lector sacar sus propias conclusiones. De Hernando Téllez, "El arte de Ariza", "Nieblas de Ariza", de Enrique Caballero, y "Gonzalo Ariza" por Lionel Landry. Pero las cosas no acaban ahí. Aparece un desliz, el texto de su esposa, texto poco profesional que parece más un homenaje a los caprichos que un trabajo. Explicar la presencia de un pintor cuyo oficio es pintar lo que tuvo vigencia en el siglo pasado es difícil. Todo cabe dentro del arte. Ya la modernidad circula en todas las esferas y su visión tradicionalista busca una identidad; ya no mira los valores de vanguardia sino que guarda una sensación de continuidad.

Otro de los aspectos que parecen tener importancia en el texto es la negación de la teoría, aceptada durante mucho tiempo por sus promotores, de una influencia decidida y marcada del arte japonés en la pintura de Ariza. Existe un comienzo donde se señala la posibilidad de que los paisajes estén en algo intuidos bajo la sensibilidad nipona. Pero eso viene a ser, según plantea el libro, una presencia tenue. La influencia del Japón en Ariza está relacionada más con una conducta filosófica que le permite mantener férreamente sus principios y creencias. En el campo pictórico la referencia alude a su inicial preocupación por la Expedición Botánica, con la visión académica de Pizano, Ricardo Borrero, Zamora, Páramo; la preocupación por las tendencias paisajistas que tuvieron eco en el siglo pasado (¿diría Eduardo Serrano que es el último valuarte de "la Escuela de la Sabana"?). Y eso parece ser una realidad, porque una de las preocupaciones de un artista que resulta anacrónico tiene que ver con su búsqueda por hallar en algo ese perdido sentido de la identidad. Por eso Ariza recorre determinadas zonas del país. Por eso busca en cada una de ellas una específica relación, no sólo con la vegetación sino con el ambiente, con el clima. En otras palabras, y se nota bien en los cuadros bellamente reproducidos pero

mal elegidos, una conducta regional que se relaciona con la naturaleza misma. Se nota esa historia lejana y auténtica de zonas del silencio como lo son sus páramos, los frailejones. Son zonas austeras que forman parte de una idea donde se cuela un viento frío. Ariza se preocupa por zonas que relatan un origen lejano, donde los códigos son una presencia sorda.

Otra de las comarcas de especial importancia en la obra de Gonzalo Ariza es la sabana, y en este mundo de amplias zonas la visión pictórica de Ariza cambia. Parece que se le amplía el horizonte y que dentro de él se arman una serie de líneas verticales que dan una visión armónica del conjunto. El libro se detiene con especial cuidado en esa región. Seguramente Ariza se identifica más con ella, es parte de su comportamiento.

Las "Nubo selvas" (término con el que el maestro Carranza describe la bruma forestal en Ariza) presenta varias connotaciones. Esas que le permiten hablar de diversas veladuras, de diversos niveles atmosféricos, que tienen otro relato y otra preocupación pictórica.

También está la zona cafetera, la tierra caliente donde se pierde esa posibilidad de encontrar una manera de decir las cosas. El libro, inexplicablemente, dedica dos grandes páginas a uno de sus peores cuadros: *Cafetal*, un políptico de 1958. Pero también están las versiones cálidas de unos cafetales con una carga más penetrante en el manejo del color. Pareciera tratarse de otra conducta, que el clima cálido entrara a jugar un lugar especial en las formas, y que acá ese mundo y esos horizontes amplios se cerraran en una reflexión más "primitiva".

Termina el libro con una bibliografía sobre el pintor y una cronología que registra los principales acontecimientos de su vida artística.

Este hombre nacido en 1912 recorre gran parte del siglo más violento de este país. Y pinta en 1989 un óleo titulado *El chorro de Padilla*, donde las cristalinas aguas de una quebrada envuelta en flores salpican la memoria de quien habitó la Santafé del siglo XIX y, al ver hoy la cloaca que

corre el mismo curso, entiende la delicadeza en los paisajes de Ariza.

Sin ser político se puede decir que Ariza es un hombre "obnubilado" por una filosofía que jamás entendió. La relación de calma entre la visión del paisaje y la realidad cotidiana en el japonés son una cultura que queda impresa en un estilo pictórico. Tomar la técnica y adecuarla a nuestro medio no es parte de un acercamiento a esa filosofía, como pretende explicarlo el libro (pecando de modesto el artista). Simplemente existe la apropiación técnica de un estilo ya inventado.

JORGE QUINTANA



Ni superficie ni fondo, sino todo lo contrario

El continente sumergido

José Libardo Porras

Editorial El Propio Bolsillo, Medellín, 1990

Si la memoria me juega limpio, esto sucedió en la Copa Libertadores de 1972. Un pundonoroso delantero del Universitario de Lima —Percy Vilchez, para más señas— halló en temprana hora *eso* que algunos personajes de Borges encuentran cuando ya es demasiado tarde. Una noche de primavera aquel atacante le encajó nada menos que tres pepas a Manga, el arquero brasileño de Nacional

de Montevideo. Así fue como la "U" pudo llegar a la final con Independiente de Avellaneda. Y bien, no me refiero aquí a la fama. Ni siquiera a la responsabilidad que para Vilchez significaría cargar en la espalda esos tres goles. Se trata de algo distinto: la súbita revelación de que el fútbol era ya *otra* cosa, de que a partir de ese momento empezaba la existencia. Lo ocurrido no constituía la meta sino que había que tomarlo como lo que era: un absoluto renacimiento.

Esta anécdota podría tener consecuencias —positivas, cómo no— para un escritor como José Libardo Porras (antioqueño, del 59) que ya entró en la base tres de la vida acompañado de un número similar de libros, marcados todos por una aureola de excelencia. Los dos primeros vinieron con sendos pases en profundidad: Manuel Mejía Vallejo para *Es tarde en San Bernardo* (1984) y Jaime Jaramillo Escobar para *Partes de guerra* (1987).

Distinguir cuáles son los beneficios del arte poética de J. L. Porras implica conocer los peligros que ha eludido continuamente. Verso y prosa comunican una misma destreza que, a mi juicio, codicia la libertad. Digamos que los colchones de plumas de ganso —flor de exquisitez— pueden ocasionarle tortícolis a la literatura por ser demasiado blandos.

El continente sumergido es el antifaz del subconsciente; vale decir, la zona encubierta de una realidad convocada una y otra vez en estas prosas. Cuando *En una taberna* (pág. 11) asistimos a la narración de otra narración, al descubrimiento de un país dentro de otro (el "verdadero"), reconocemos de pronto que las palabras con que se obsequian esas ensoñaciones están constantemente *fingiendo*. Ese es el fundamento que nos es dado adivinar en el libro, pues cada criatura —"viviente o no"— de ese país

cumple una función no del todo distinta a la de los demás: ayudar a constituir una totalidad, algo así como un órgano dentro del cuerpo o una célula dentro del órgano, pero de naturaleza indefinida. (págs. 11-12)