

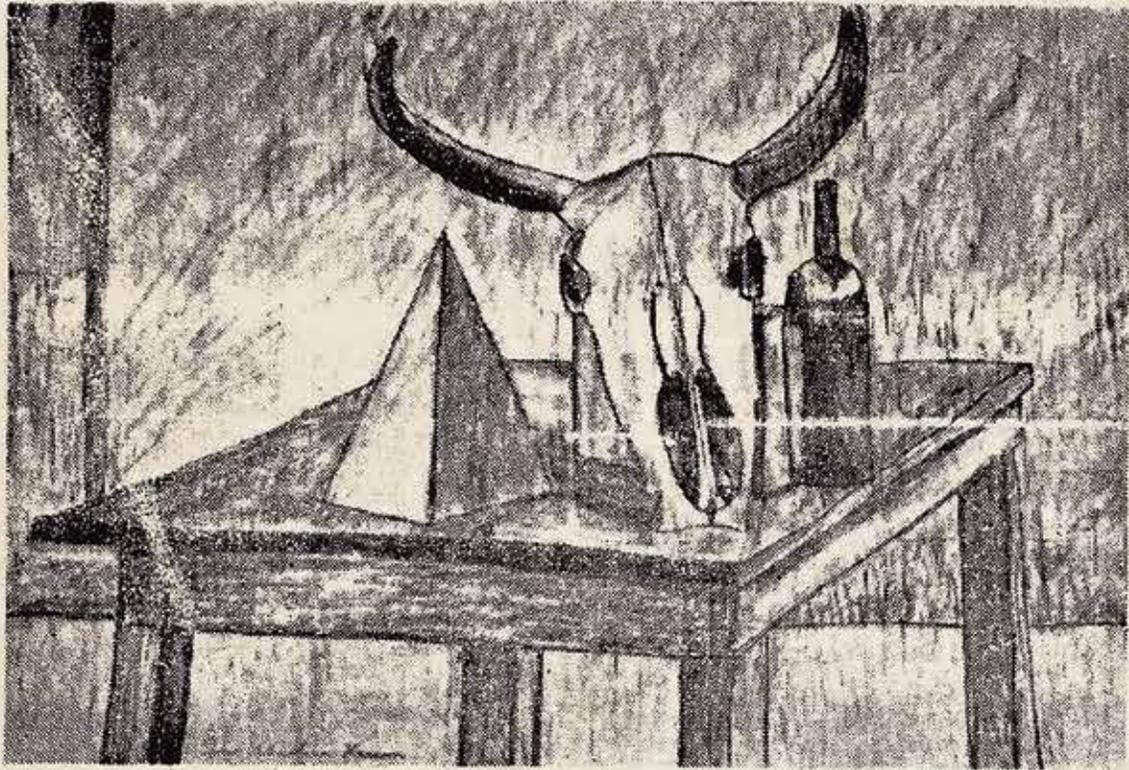
El artista en su taller, ca. 2009.



**LAS OFRENDAS
ESPEJO DE TODAS
LAS ESENCIAS**

Rodrigo
Gutiérrez Viñuales





PEDRO ALCANTARA HERRAN — Bodegón
(6 años)
(Carboncillo) Año I

LAS OFRENDAS, ESPEJO DE TODAS LAS ESENCIAS

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Considero que cada una de Las ofrendas pudo haber tenido una de varias conclusiones distintas a la que tuvo. Por eso en cada obra nueva busco encontrar soluciones que considero pudieron haber quedado inconclusas en la anterior. Pareciera que cada nueva obra de una serie pretende solucionar la anterior. Así, un dibujo va empujando al próximo y se van enriqueciendo mutuamente. Esto produce al final una gran coherencia de conjunto y abre perspectivas para lo que uno intuye que vendrá.

(Entrevista con Pedro Alcántara Herrán, 21 de agosto de 2010).

Una escena muestra una mesa sobre la que se ve un objeto piramidal, un cráneo de toro y una botella. Está hecha con carboncillo. En otra se ve otra mesa, semicubierta con un mantel, en la cual apoyan un recipiente cargado de frutas y una minúscula figurilla humana, un pequeño ídolo de rasgos africanos; otros elementos, siluetas humanas y una planta voluptuosa completan el ambiente. Es un lienzo pintado con vivos colores. Entre la realización de una y otra hay exactamente cincuenta años de distancia, los que median entre 1948 y 1998; aquella la hizo un niño de seis años, esta, un artista consumado. El niño aquel y este artista son la misma persona. En esencia son la misma persona. El tema es el mismo, el bodegón, pero el último lleva consigo el lustre dado por el paño de la memoria, un lienzo que se fue sutilmente tejiendo a lo largo de los años, transitándose sendas estéticas e ideológicas que fueron abriéndose como nuevos caminos, permitiendo una sucesión de transformaciones, marcadas por las vicisitudes de una vida sin lugar para la indiferencia. Pero la substancia, repetimos, es la misma, el basamento primigenio permanece firme, en su sitio, y es uno de los factores a partir de los cuales debe entenderse la obra de Pedro Alcántara Herrán, fiel a su inmanencia.

Dos aspectos de lo expresado nos abren las puertas para abordar una valoración de una de las últimas series producidas por Alcántara, la de *Las ofrendas*: el carácter medular de su trayectoria, artística y vital, y más concretamente la evolución que se

El mantel blanco. Acrílico sobre lienzo.
130 cm x 110 cm, 1998.
Colección particular.



advierde a partir de la producción de los bodegones desde esos años finales de los noventa, antecedente directo de *Las ofrendas*. Aunque a ciencia cierta siempre podemos ir hacia atrás, eslabonando periodos en dirección contraria al devenir cronológico, porque toda la obra del artista se entiende, por su propia coherencia, en uno y otro sentido.

Por el mismo carácter del presente capítulo, que viene a convertirse en el último de los procesos a ser reflejados en esta publicación, consideramos un deber, en cierta manera, asumir un doble juego: el abordar el análisis de un periodo plausible de cerrarse en sí mismo, pero a la vez reflejarse como compuerta abierta a desarrollos que ya estarán vigentes al momento de la edición, tratándose, como es el caso, de un artista vital y en la plenitud de su acción creadora, del que también queremos recuperar en varios párrafos sus propios testimonios, como ejes vertebradores del discurso.

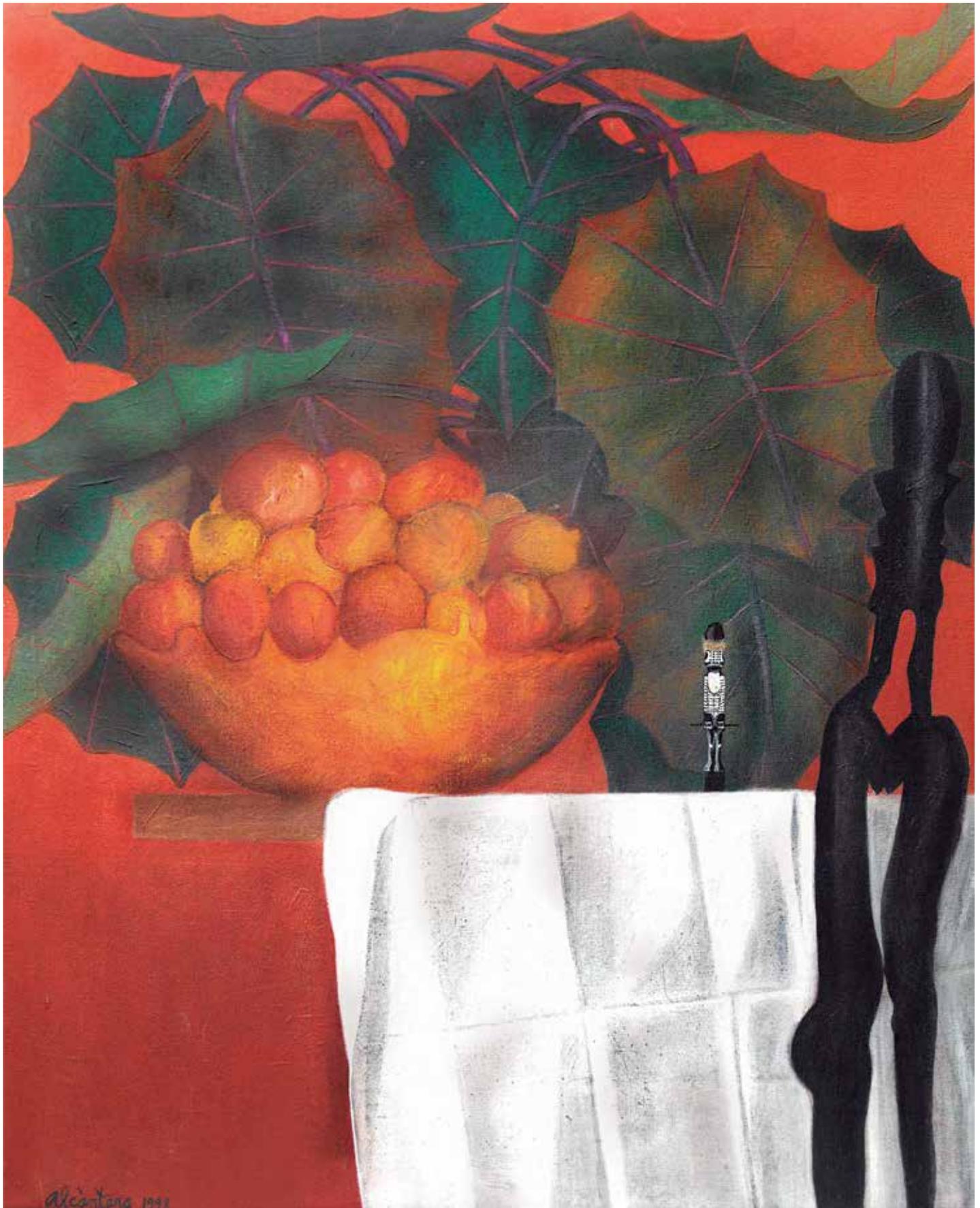
Sustentos culturales para entender la obra de Alcántara

Dadas las pautas expresadas en la introducción, nos permitirá el lector retrotraernos en el tiempo, para encontrar elementos que nos permitan entender este presente de Pedro Alcántara Herrán, y esa serie de *Las ofrendas* que compone uno de los últimos grilletes de la cadena. Este recorrido debemos hacerlo obligatoriamente comprendiéndolo dentro de la trietnia cultural que “nos

compone a los latinoamericanos”, como dice Alcántara, y en la cual se entiende y desenvuelve su obra: la precolombina americana, la ancestral africana y la cultura mediterránea europea. Las mismas fueron añadiéndose secuencialmente en su vida y son de fácil rastreo, ya que todas tienen su origen en los años de niñez y primera juventud. En casa de sus abuelos maternos vivía rodeado de arte colonial (su abuelo Teófilo tenía una importante colección) y familiarizado con las “guacas”, término popular que define cualquier objeto precolombino proveniente de una tumba o “entierro”. Durante su estancia en Roma, a principios de los sesenta, entró a “lo africano” a través de la obra de Picasso: “*Siendo estudiante en Roma aprendí a través de Picasso a mirar hacia el África y en esa dirección tomé conciencia de un pedazo de mi propio ser*”.¹ Aunque nunca dejó de remarcar una diferencia: “*Para Picasso era una búsqueda extraterritorial provista de la necesidad de llenar un vacío y lo resolvió apelando a las culturas africanas. Nosotros... no tenemos ese vacío que obsesionaba a Picasso. Lo tenemos todo en nuestra cultura y es lo que somos[...]*”.² Mientras, la monumentalidad de la Ciudad Eterna y el arte que pudo admirar en ella y en otros lugares, grabaron en su espíritu definitivamente las esencias del arte europeo para el que, en cierta manera, aquel arte colonial absorbido casi inconscientemente en su niñez había supuesto un paso de permeabilidad.

¹ Entrevista por email con Pedro Alcántara Herrán, Cali-Granada, 21 de agosto de 2010.

² HERRÁN, Pedro Alcántara. La ruta del origen. Revista Común Presencia, Bogotá, 2005. N° 17, p. 58.





Cerámica quimbaya,
representación de un jefe.
www.jotdown.es

No se equivocaría Mario Rivero, años después, al expresar aquello de que Alcántara “es un caníbal; se traga un montón de influencias y las está volviendo él mismo”.³ Alcántara siempre fue consciente de todo ello, pero el tiempo le arraigó más y más la convicción de que: *“nuestra gran tradición precolombina ofrece una continuidad cultural plenamente vigente y viva en las manifestaciones creativas de nuestros pueblos. Y esta gran tradición es parte fundamental de la trietnia cultural que nos compone como latinoamericanos en una parte importante de nuestro continente. Por eso también la presencia e influencia de África en mi obra”*.⁴

No cabe duda de que aquella estancia europea, la ligazón a la Academia Nacional de Bellas Artes de Roma, se convirtió en el verdadero viaje iniciático de Alcántara, un verdadero bombardeo de novedades y experiencias que debieron multiplicar su capacidad de absorción y asimilación, todo a una vez. *“Fue Italia la que me devolvió a Colombia; fue esa extraordinaria conjunción de elementos culturales que encontré en la Europa de la época, el Renacimiento italiano, la gran pintura española y sus informalistas, el pensamiento marxista italiano, los poetas italianos y los de la guerra civil española, Lam y Matta, los grandes pintores colombianos que solo vine a conocer a través de exposiciones en Roma (extraordinario descubrimiento de mi propia identidad cultural) y, sobre todo, el existencialismo, Sartre, quien me obligó a*

mirar hacia mi continente donde encontré, además, los grandes poetas y escritores que me pertenecían”.⁵

Tomar distancia y mirar la propia realidad desde una atalaya lejana, si, como en aquel caso de Alcántara, el espíritu está libre y receptivo, resulta casi siempre ser un ejercicio decisivo, y más en los latinoamericanos, para afirmar la propia identidad. Abandonarla físicamente para recuperarla y ganarla espiritualmente en la lejanía, y luego sumergirse en ella tras el ansiado retorno. Le pasó a tantos, a Diego Rivera, a Tarsila do Amaral, a Pedro Figari, a Joaquín Torres García, a Wifredo Lam, a Edgar Negret... Si a ello sumamos, en el caso de Alcántara, un viaje a México a mediados de los sesenta, apenas regresado de Europa, que venía a completar un primer paso ya dado en la adolescencia hacia lo prehispánico, cuando viajó a San Agustín, puede explicarse en buena medida la raigambre de lo precolombino en su espíritu, lo que se vería enriquecido a lo largo del tiempo, con varios periplos posteriores a Yucatán y El Petén en los setenta y ochenta; más recientemente Machu Picchu y las culturas costeras del Perú; y Guatemala en 2009, en plena producción de *Las ofrendas*, en las que emblemas de lo maya como Chac Mool son protagonistas. En México, a la par, le fueron calando el espíritu otros basamentos, desde el muralismo y su carga reivindicativa, como asimismo la nueva figuración, y en especial José Luis Cuevas. A ello se sumaría el informalismo español, de la mano de artistas como Antonio Saura o Antoni Tàpies, de gran predicamento en Latinoamérica en los sesenta.

³ RIVERO, Mario. ¡Nos friegan esos cóndores!. Bogotá: El Espectador. Magazine dominical, 23 de octubre de 1966.

⁴ Entrevista por email con Pedro Alcántara Herrán, Cali-Granada, 21 de agosto de 2010.

⁵ *Ibíd.*



Sin título. Acrílico, collage y técnica mixta sobre lienzo. 140 cm x 80 cm, 1991. Colección particular, Lisboa.

Boceto. Lápiz y bolígrafo sobre papel, 27 cm x 21 cm, 1991. Colección Pedro Alcántara Herrán.

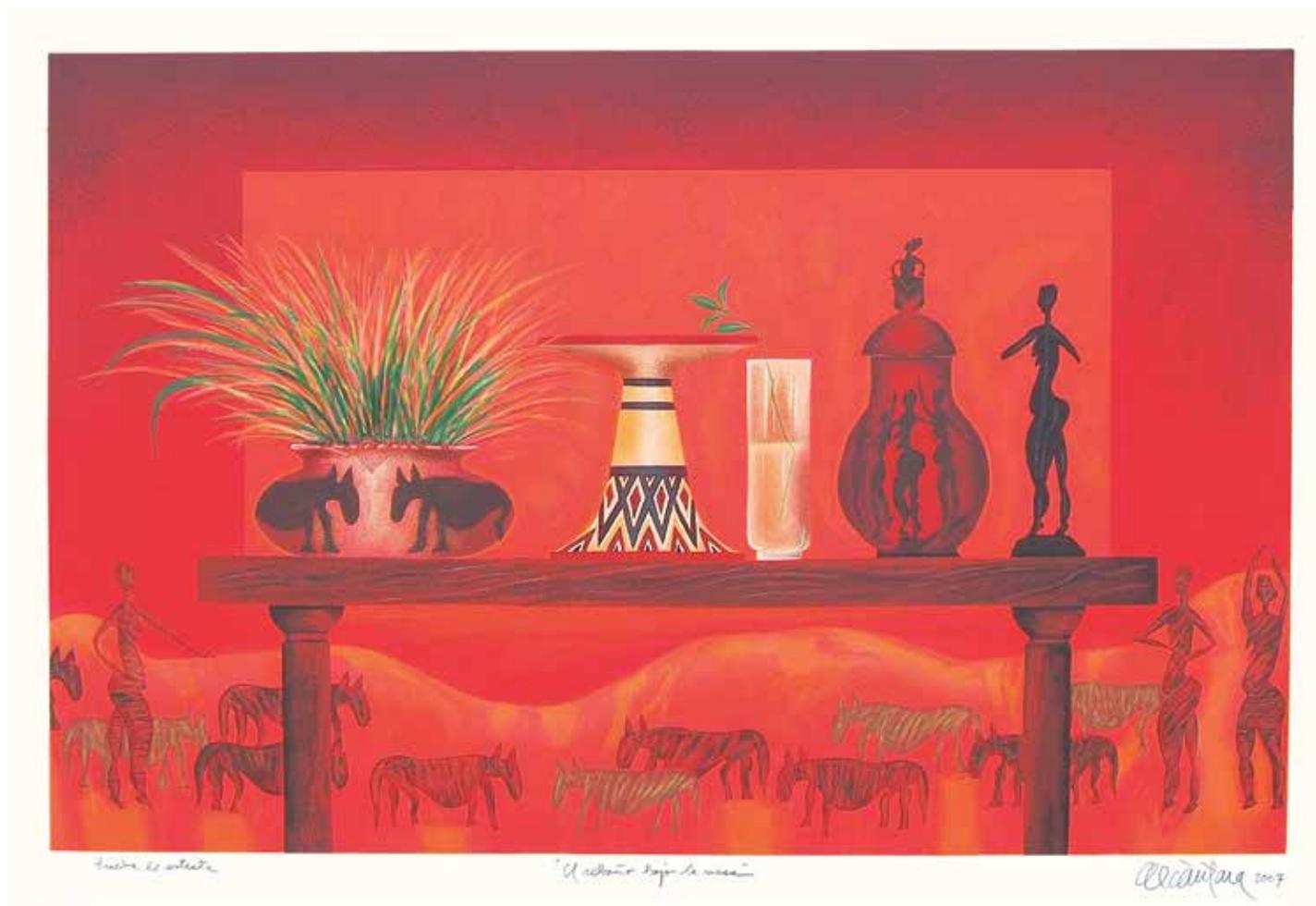


Al respecto de todo esto nos dice Alcántara: *“Hay una cultura en particular que me interesa y me gusta mucho: la cultura tumaco o la tolita, situada entre Colombia y Ecuador sobre el Pacífico, y de antigüedad preincaica. Aunque no es cierta la inmensa influencia que Álvaro Medina cree encontrar de esta cultura en mi obra de los años setenta. En cambio, en Las ofrendas sí existe un acercamiento consciente (sobre todo en algunos dibujos) a elementos precisos de las culturas mesoamericanas. Una muestra clara es la reiteración del Chac Mool. También se pueden detectar en estas obras, de manera muy sincrética, elementos basados en el diseño de algunas culturas del África negra”*.⁶

En la obra de Alcántara subyace siempre la presencia de mitologías, algunas ancestrales, algunas de invención propia, pero siempre expresadas desde una óptica plenamente contemporánea, en lo estético y en la intencionalidad, ya que casi siempre se persigue una explicación de algo del presente; digamos que desde lo ideológico, Alcántara no suele situarse en el pasado. En este sentido encaja bien con aquel “canibalismo” que le endosara Mario Rivero, aunque también podríamos ci-



⁶ *Ibíd.*



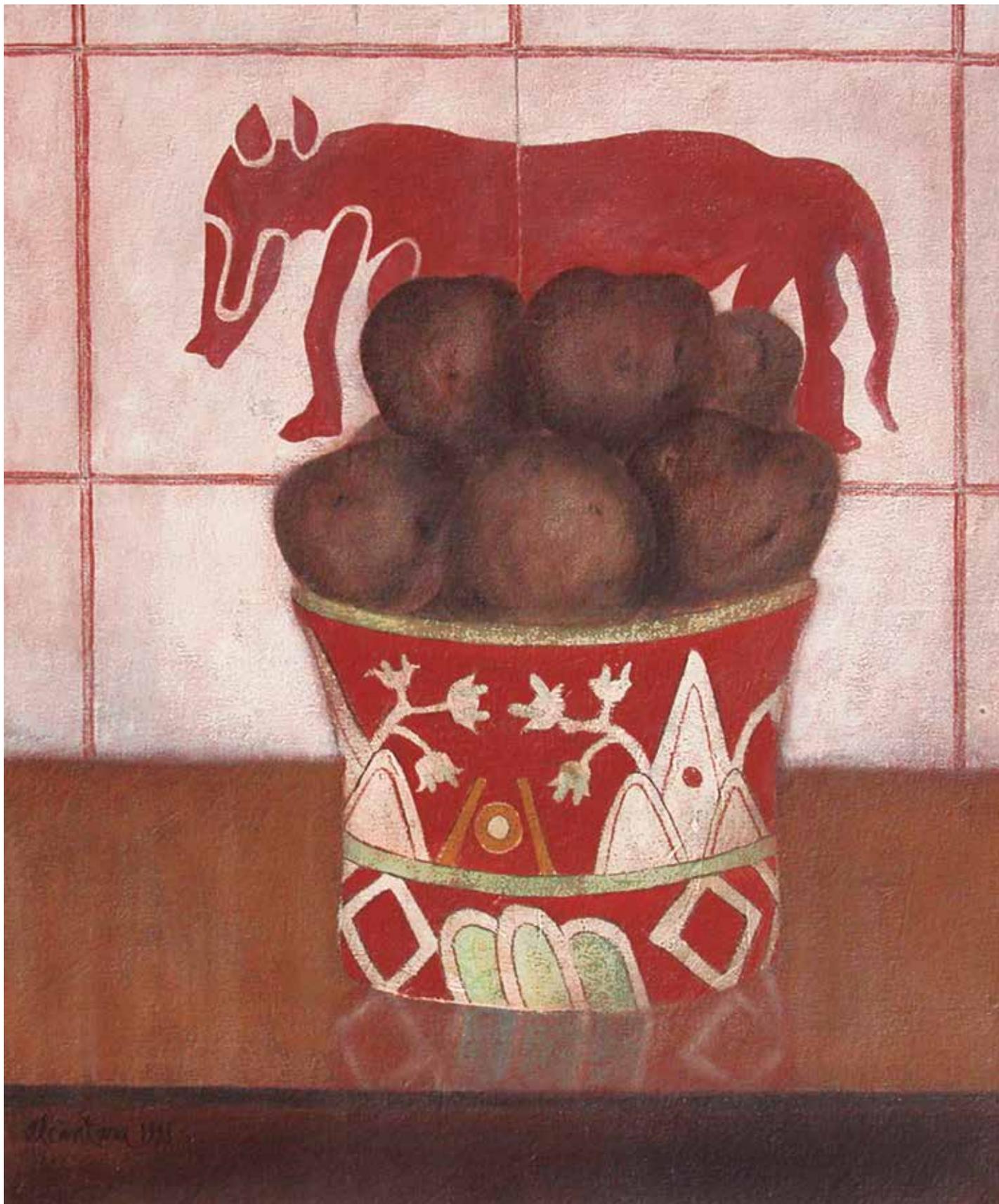
tar, desde la historia del arte latinoamericano, a la “antropofagia” de los modernistas brasileños, de engullir lo ajeno y lo propio, mezclarlo, y producir una nueva expresión, propia y genuina.

En Alcántara, lo ancestral se mezcla con la esencia humana, que se expresa de dentro hacia fuera, a veces con brutalidad, como sucedió en varios de sus periodos creativos. Lo africano, la negritud, que aparece festivamente en muchas de sus últimas obras, en anteriores ocasiones había emergido como emblema de la esclavitud del hombre, claro está sin caer en tópicos. Era aquella conmoción que invadía a Pedro, desde la percepción externa al sacudimiento interno, desde las calles de sus ciudades colombianas a las vías de tránsito de su propia sensibilidad.

De la esencia a la acción. Tránsito hacia *Las ofrendas*

“En Pedro Alcántara se siente arte de este siglo, nutrido por todos los siglos que lo prepararon en el secreto de una génesis de maduración milenaria” (Gil Teixeira Lopes, Lisboa, 1991).

A principios de los setenta, Pedro Alcántara viaja a una de las fuentes del arte precolombino: la cerámica tumaco y otros pueblos de la costa del Pacífico. Es tiempo de incorporar ese legado a la propia obra. Así lo recuerda el artista: *“Pero sólo iniciando la década del 70 creo sentir que aparecen influencias de la estatuaria precolombina en mi obra, en la serie titulada Hombre corriendo en su tierra, presagio tal vez del desplazamiento forzoso de millones de colombianos, muchas décadas después, durante nuestras guerras internas. En la serie Son sombra de guerreros se acentúa más esta presencia y, de manera más consciente, busco apoyo en estructuras provenientes de lo precolombino, creando a partir de ello formas nuevas. Desde 1968 venía trabajando la litografía sobre plancha de aluminio (serie sobre el Che) y, paralelamente a las obras mencionadas del 71 y 72, elaboré un corto conjunto de litografías llamadas Retrato de un guerrero. Estas constituyen tal vez el antecedente estructural directo más temprano de las actuales ofrendas. En esas litos y en sus dibujos preparatorios desarrollo una forma de componer, de organizar y de dibujar muy afín en lo que hoy aflora en mi obra, sin que sea una búsqueda consciente de similitud.*



El rebaño bajo la mesa. Serigrafía.
60 cm x 90 cm, 2007.

Las papas. Acrílico sobre lienzo.
70 cm x 60 cm, 1993. Fondo Alcántara,
colección Fundación Arte Vivo Otero
Herrera, Málaga, España.





Homenaje a Leonardo Da Vinci, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grueso sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2011. Colección Pedro Alcántara Herrán.



Leonardo Da Vinci, *Estudio sobre los músculos de los orificios del cuerpo*. Dibujo, 1513, Royal Library, Windsor Castle, Londres. www.foroxerbar.com

Sin título, de la serie *Retrato de un guerrero*. Litografía, 70 cm x 50 cm, 1972.



Página 270.
El altar del venado, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grueso sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2009. Colección Particular. Cali, Colombia.



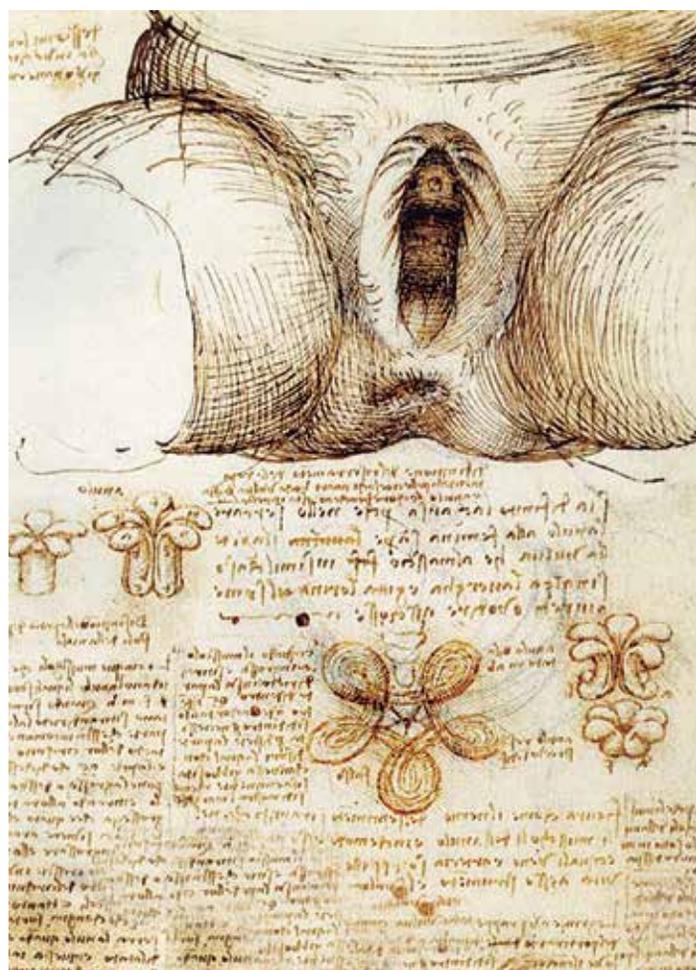
Página 271.
El jaguar de dos cabezas, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grueso sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2009. Fondo Alcántara, colección Fundación Arte Vivo Otero Herrera, Ciudad de Guatemala.

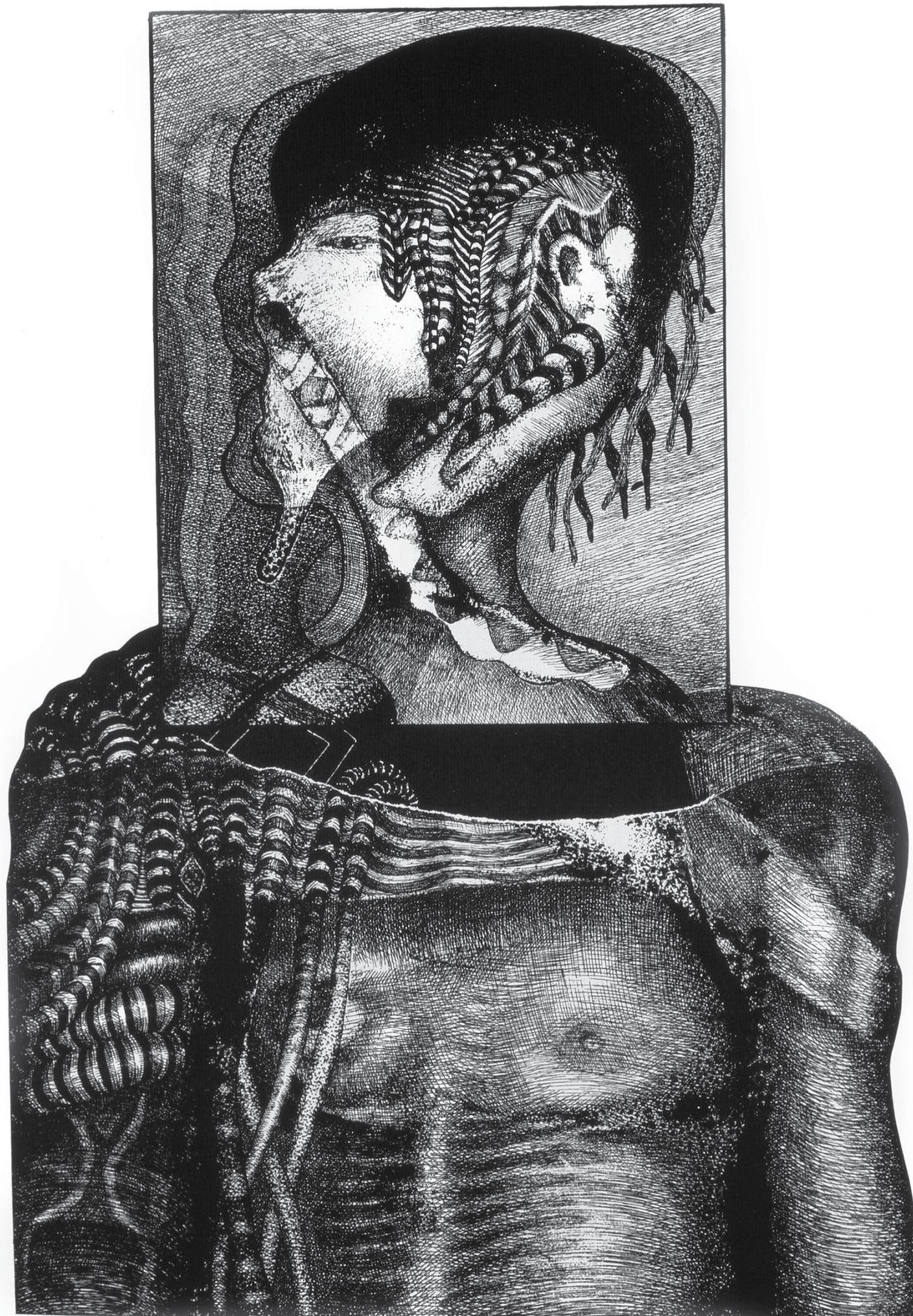


*Sin embargo, el concepto de altar, mesa o estructura de soporte tiene su origen muy posteriormente en algunos bodegones de finales de los 90 e inicios del 2000. En realidad se puede considerar que Las ofrendas son una continuación, en términos formales, de esos bodegones. La alfarería precolombina de las culturas quimbaya, calima y aun la orfebrería de esos pueblos son la base de unos pequeños personajes que comienzan a aparecer en mi obra en la larga serie de Los mitos. Estas figuras emergen de los cuerpos como espíritus o “diablitos” y darán posteriormente nacimiento a una amplia serie con ese mismo nombre a comienzos de los años 90”.*⁷

Para entender a *Las ofrendas* como último tramo visible y concreto de la obra de Alcántara, el punto de partida hay que situarlo a principios de los noventa, años del exilio político transcurridos fundamentalmente en Alemania y Portugal. Atrás había quedado su corto pero intenso período como senador (1986-1990), y la trayectoria estética reciente de los *Retratos de familia* y la serie sobre *Mitos y leyendas*, que le habían permitido dotar

⁷ *Ibíd.*

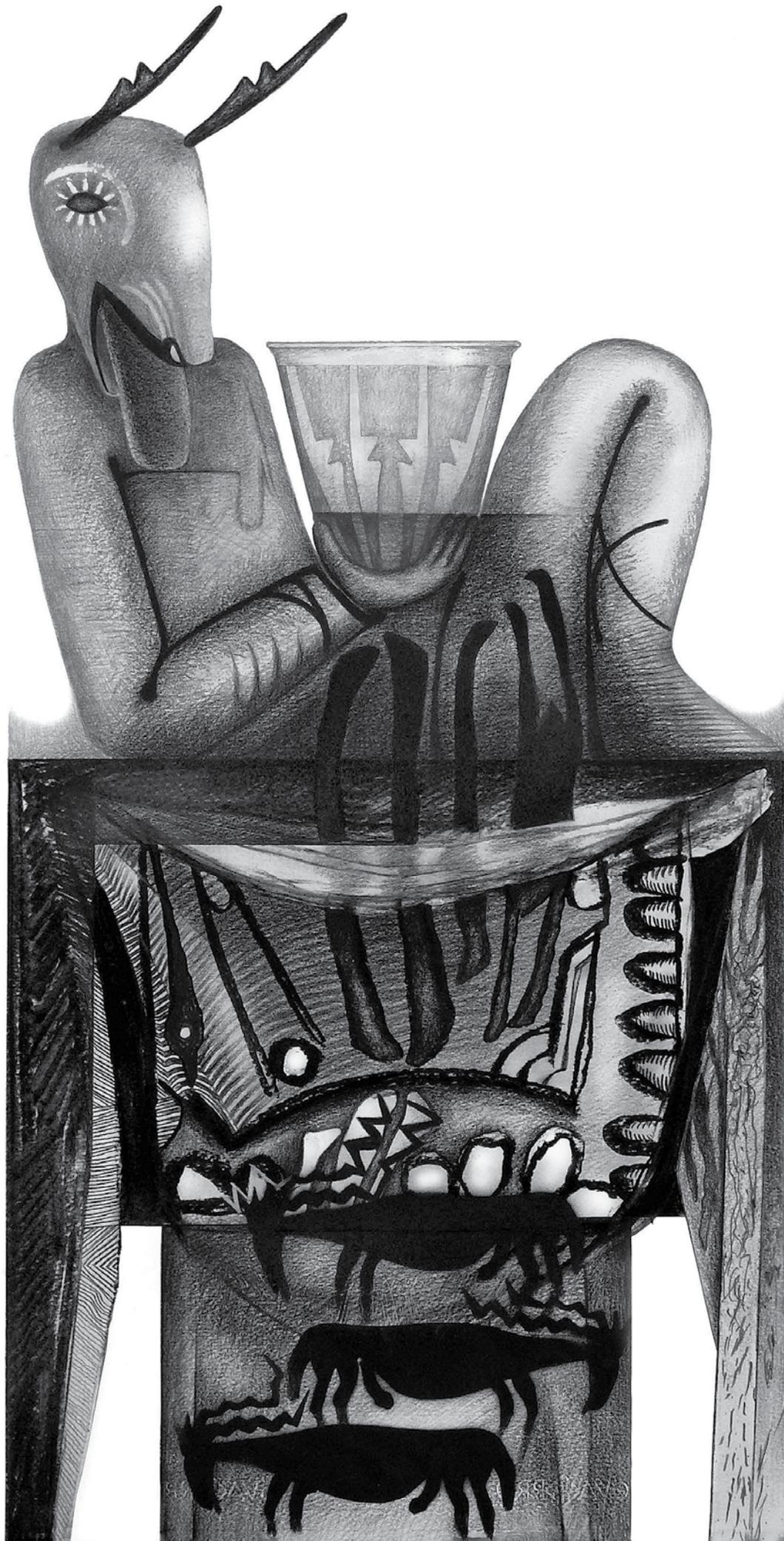




16/
100

Retrato de un Quechero.

Alcántara 1772







Página 274
El copón de la lluvia, de la serie
Las ofrendas. Laca, carboncillo, grafito y
 lápiz grueso sobre papel. 114 cm x 85 cm,
 2008. Fondo Alcántara, colección
 Fundación Arte Vivo Otero Herrera.
 Ciudad de Guatemala.

Página 275

El puente del animal, de la serie
Las ofrendas. Laca, carboncillo, grafito y
 lápiz grueso sobre papel. 114 cm x 85 cm,
 2008. Fondo Alcántara, colección
 Fundación Arte Vivo Otero Herrera,
 Ciudad de Guatemala.



Blanca Restrepo, *Chac Mool*. Cerámica.
 24 cm x 17 cm x 11 cm, 1996.
 Colección Monika Herrán Restrepo.
 Cali, Colombia.



Arte popular guatemalteco,
 máscara de venado en madera.
 20 cm x 10.5 cm x 15 cm, ca. 2010.



Estatuilla del sincretismo religioso
 afrocubano. Madera intervenida por Pedro
 Alcántara. 14 cm x 2 cm x 11 cm, ca. 1982.
 Colección Pedro Alcántara Herrán.



a sus figuras de una personalidad mayor a partir del conocimiento directo, dando lugar, a la vez, a una fusión de éstas con estructuras y diseños precolombinos. Los cuerpos se van transformando y amoldando hasta convertirse en una suerte de vasijas, de ánforas prehispánicas, con cierta cercanía a la serie de *Los ancestros* del primer lustro de los ochenta, o se colocan en posiciones como aquella que remite a una “rana indígena”. El hombre contemporáneo de América vuelve a expresarse a través de lo antiguo, aunque a veces, sin ver hacia atrás o adelante, pueda suponerse que es al revés, que de lo actual se va a lo ancestral. El mestizaje entre los factores de su “trietnia cultural” será una constante a partir de entonces.

Alcántara vive así su particular *retour a l'ordre*, un regreso a los orígenes, a su intrahistoria, para emerger con nueva savia a través de una rebeldía disciplinada del dibujo. Eso se aprecia en las obras “portuguesas”, en las que quizá, como treinta años antes lo hiciera en Roma, se vuelve a situar a una distancia suficiente para mirar a Latinoamérica con otros ojos. Con una casi segura diferencia: ya no necesita de las referencias visuales, como en aquella etapa de formación, sino que le basta con lo aprehendido, con la acumulación de experiencia que lleva consigo. Ahí comienza una nueva etapa, en ese momento de crisis que Alcántara reconoce como tal, de febril proceso de ensayo-error-corrección en sus dibujos, de destrucción de mucho material de prueba, hasta afirmar de nuevo el camino.

Tal vez ese redescubrimiento se produce más en lo personal que en lo artístico, donde, nuevamente, la fla-

mante producción se entronca con el pasado. Y decimos en lo personal por su manifiesta negación a hablar a partir de entonces de lo que había quedado atrás, es decir, la política. Quizá hasta comenzaría a revisar algunas convicciones como cuando en 1984, ya con el terreno en pleno abono hacia la senaduría, había afirmado que: “no hay ninguna forma artística en ninguna sociedad que no sea política”.⁸ Y otra vez podemos retrotraernos a los tiempos de Roma, y a la pugna entre la política y el arte como opciones prioritarias, en la que este último había sido vencedor: si allí solía faltar a sus clases de Ciencias Políticas para ir a ver museos, en los noventa la creación plástica volvería a ganar la batalla. La historia, treinta años después, en otros escenarios y con otras connotaciones, volvía a repetirse...

Será momento de regeneración espiritual, de trocar pesimismo por optimismo. Los demonios del pasado reciente, paradójicamente, se matarán con “diablitos”, esos espíritus que comienzan a aparecer a veces de la nada, a veces de los cuerpos, y emprenden con autonomía una alegre danza hacia otros horizontes, dejando atrás a esas mujeres de barro, o tendidas sobre un lecho (o quién sabe si ya en mesas, elemento que aparecerá luego con sustancia propia). Y *Los diablitos* se emancipan, y se convierten, a mediados de los noventa, en animados seres que protagonizan toda la obra, dotados de una libertad sin prácticamente escenarios, en formas orgánicas que irán mutando y mezclándose con otros elementos a partir de entonces. A veces infunden cierto

⁸ Archivo Pedro Alcántara Herrán, Cali. Entrevista al artista, 23 de marzo de 1984.







El plato de las flores, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grasos sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2009. Colección Armando Vélez. Cali, Colombia.



tono metafísico, con reminiscencias clasicistas. Y con un agregado: las transiciones entre un período y otro comienzan a ser cada vez más rápidas, vitalistas.

Y en el medio retorna el estampado, y en concreto la serigrafía, que le devuelve a Alcántara el color y los formatos grandes, y le irá llevando gradualmente a la pintura, estadio posterior. Desde la década de acción de la Corporación Prográfica (1977-1987) no dedicaba un espacio primordial al grabado, alejamiento entonces producido por las responsabilidades de la política. Ahora que la ha dejado, es momento de alegría plena, en el que su único compromiso es con la pintura.

Será entonces cuando hará su reaparición con fuerza el bodegón, otro anclaje con las esencias, en este caso herencia de la cultura europea; más allá de aquellos escauceos de niño, estos habían sido centrales en sus años romanos, bajo el magisterio de Picasso. El bodegón como estructura formal y simbólica, como elemento ordenador y aglutinador, necesario como entorno donde deben establecerse relaciones, a través de una mesa, alrededor de la cual bailan *Los diablitos* y figuras antropomórficas que se integran a otro escenario distinto, con animales de formas arcaizantes, sean aves, reptiles o mamíferos de todo tipo y color, múltiples siluetas, formas míticas, plantas, flores, frutas, el cuerpo humano (particularmente el femenino, una obsesión plástica a lo largo de su carrera), jarrones, cuencos, figurillas de cerámica de raíz prehispánica. Y hasta referencias a la arquitectura popular, con esas “casitas blancas” que

seguirán estando presentes más adelante cuando dé el asombroso e inédito salto al paisaje, su particular homenaje a ese Valle del Cauca que tanto ama, donde prolongará su idilio con el color. Un paisaje que aparecerá primero como parte de los bodegones, como síntesis interna y espiritual de Alcántara, hasta ganar luego autonomía propia. A la par abre otra línea de indagación, centrando su atención nuevamente en obras de blanco y negro, de raigambre africana. Estamos entre 2002 y 2005, y se va acercando el momento de *Las ofrendas*, con su espíritu particularizado, pero con elementos que ya comenzamos a ver en estos precedentes.

Así como antes el bodegón había abierto una puerta para que en él entrase el paisaje, que luego se independizaría, es ahora éste el que reincorpora a aquel, inclusive dándole protagonismo, y añadiendo como un componente natural la presencia de los rebaños, en calma actitud. Quizá hay algo en estas obras –inclusive en anteriores– que parecen estar armadas con la paciencia de los antiguos flamencos, trazando el panorama no como un todo al que se integran los elementos, sino partiendo de estos y de su colocación en el espacio, para llegar finalmente a la conformación de ese todo. Una síntesis a veces acumulativa de elementos que componen el universo cultural de Alcántara, que es también sumario de americanidad, a partir de la cual puede remitirse a series anteriores del artista, no solamente la de *Los diablitos*, sino también la de *Los ancestros* en los ochenta, o más allá en el tiempo, a *Los guerreros* en los setenta.





El altar del toro, sobre un homenaje a Kandinsky, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grueso sobre papel, 100 cm x 70 cm, 2013. Colección Armando Vélez. Cali, Colombia.

La vaca perro, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz grueso sobre papel. 114 cm x 85 cm, 2008. Fondo Alcántara, colección Fundación Arte Vivo Otero Herrera. Ciudad de Guatemala.



Es este el antecedente más directo de *Las ofrendas*, eslabón de esa cadena que pondrá con estas, entre 2008 y 2011, una nueva anilla al proceso creativo. Si bien no hay un abandono de la pintura, sí se aprecia un nuevo protagonismo del papel y en particular de la serigrafía, que mantiene vigente la presencia del color (prevalece el rojo), un elemento que desaparecerá casi por completo en *Las ofrendas*.

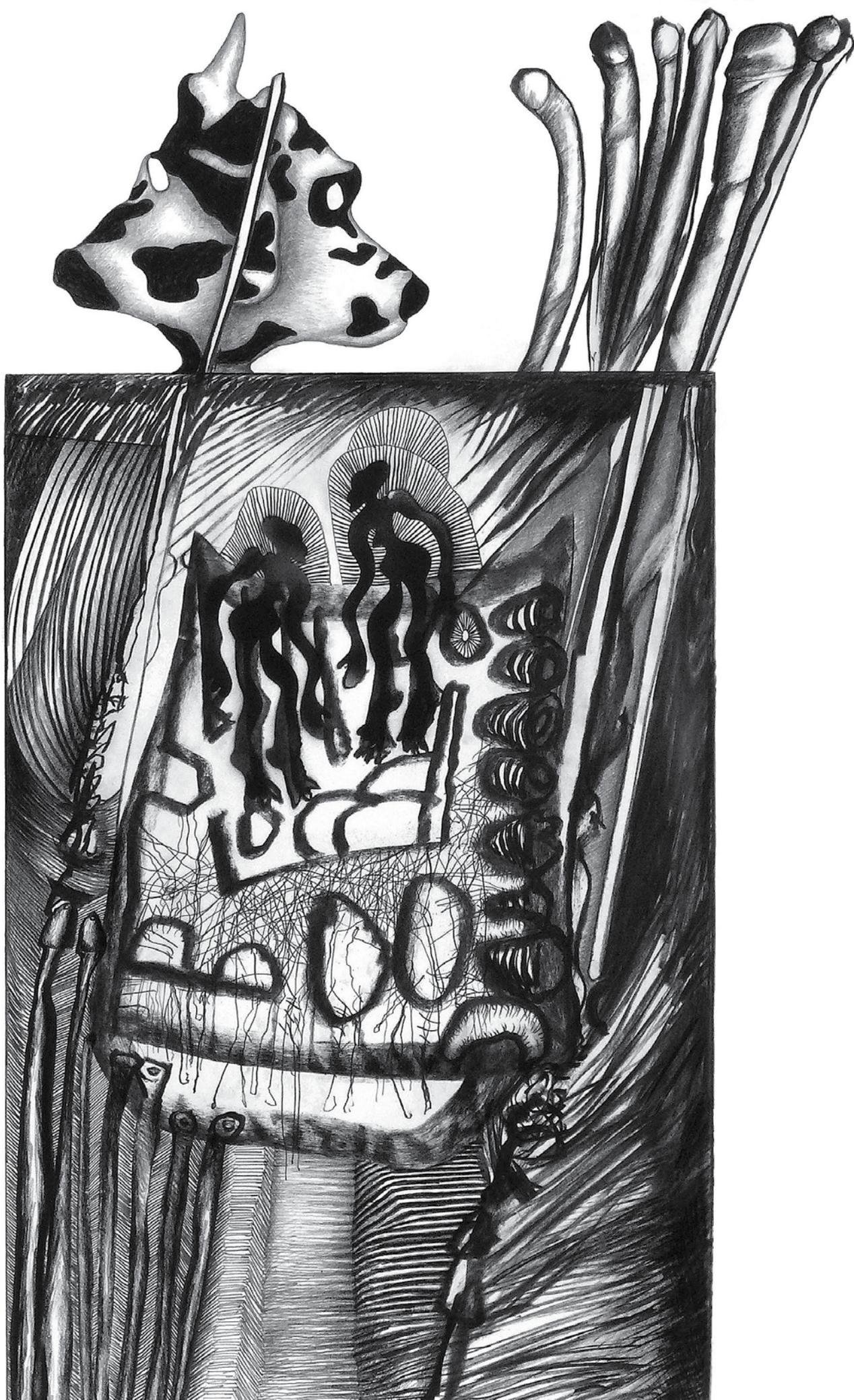
Las ofrendas

Y llega el tiempo de *Las ofrendas*, donde nuevamente el blanco y el negro se convierten en motor expresivo, producto de la decisión de tomarse un descanso, y dejar de lado cierta mortificación que le estaba causando el trabajar con color. Sentía Alcántara un estancamiento técnico, a la par que despertaba en él un deseo de diversión, plenitud que sabía alcanzaría con ese retorno al blanco y negro que le haría más llevadera tanto la vida como el trabajo. *“El color me estaba limitando y angustiando, me sentía amarrado por la técnica de la pintura y el color. Recuperé entonces unos papeles Fabriano de gran tamaño que tenía enrollados, decidí cortar dos de ellos y ponerme a experimentar, iniciando un dibujo con*

la intención de que nunca terminara, armando primeramente una estructura, a la que, conforme fueran pasando los días, iría modificando. Una suerte de obra abierta, siempre terminada o siempre inconclusa. Cuando todo el proceso finalizase, el papel quedaría completamente negro. La idea incluía filmar todo ese transcurso”.⁹

Pero ese proceso tendiente hacia el “negro total” a través del dibujo fue dando como resultado la aparición de una serie de estructuras más o menos rectangulares que provenían de los paisajes que hasta hace poco había estado pintando, y de las mesas contenidas en ellos; y tomó la decisión de no desperdiciarlas, controlando el desarrollo de la obra sin caer en el anarquismo que suponía su idea primitiva. Así, surgieron a finales de 2007 las que serían las dos primeras obras de la serie, *La gran copa*, homenaje a la cerámica precolombina, y *El gran animal*, que determinaría un cauce para la invención de una fauna fantástica americana que campearía en toda la serie. De estas dos obras de gran tamaño (150 cm x 120 cm) se desprendería el resto de las que conforman el conjunto.

⁹ Entrevista personal con Pedro Alcántara Herrán, Málaga, 11 de noviembre de 2010.





El plato de los lagartos. Laca sobre cerámica. Diámetro 27 cm, 2010. Obra inicialmente elaborada para el Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios y posteriormente convertida en sello editorial de la colección *Las ofrendas*, para la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Cali, Colombia.

El artista en su taller, 2013.



Variación sobre *El altar de huracán*, de la serie *Las ofrendas*. Prueba digital sobre papel intervenida con carboncillo, grafito y lápiz grueso. 48 cm x 33 cm, 2009. Colección particular.



Aquellas estructuras dotadas de superficies planas sostenían *Las ofrendas*, y debajo contenían una especie de mundo interior, como si se tratase de dos niveles de conciencia distintos. Coexisten así mundos visibles e invisibles, suceden cosas abajo y arriba de la mesa, y la relación entre ambos universos varía entre una y otra obra, es mayor o menor según de cuál se trate. Debajo, pues, ese submundo, más caótico, más en ebullición, más informalista, y con mayor dosis volcada de subconsciente. Arriba, por contrapartida, se aprecia un escenario más ordenado, aunque también más limitado por el basamento, por la propia mesa de la ofrenda.

Lejos de tener un carácter histórico, *Las ofrendas* son netamente contemporáneas en su concepción, más allá de los elementos preterizantes que se integran, como es el caso de Chac Mool, que aparece con diversas variantes, entre ellas las que lo muestran con cabeza de venado, de una manera cierta e intencionadamente atrevida, con la irreverencia –como afirma Pedro– que puede tener un latinoamericano de hoy hacia sus antepasados y sus tradiciones. Pero no sólo hay citas objetuales, como el propio artista lo afirma: “Yo acuso en mi obra, muy conscientemente, el influjo de la literatura del continente, y en especial el de la poesía precolombina, que a veces resulta inclusive más fuerte que los propios objetos. Me fascina, la siento parte mía”.¹⁰ Y también está “lo español” como elemento significador, tal como se aprecia en una de las obras que cierra la serie, el *Ecce homo*, hoy en colección particular.

Una segunda fase en la concreción de *Las ofrendas* la supuso un proceso diferente de trabajo consistente en fotografiar todas las obras de la serie (unas veinte), pasar las imágenes resultantes a la computadora, y eliminar en pantalla gran parte de las estructuras y elementos a través de “cortes digitales”, generando vacíos en diferentes partes de las obras. En otras palabras, recurrir a una fórmula de “cirugía digital” calculada, cifrada en dejar solamente esqueletos sobre los que luego habría de intervenir. Un estadio posterior consistió en imprimir, en menor tamaño que los originales, el resultado de ese proceso, para operar sobre esas impresiones con laca, carboncillo, grafito, lápiz duro, lápiz blando, y algunas tintas y pinturas negras además de la incorporación, en algunos casos, del color. Generó así otra veintena de *Las*

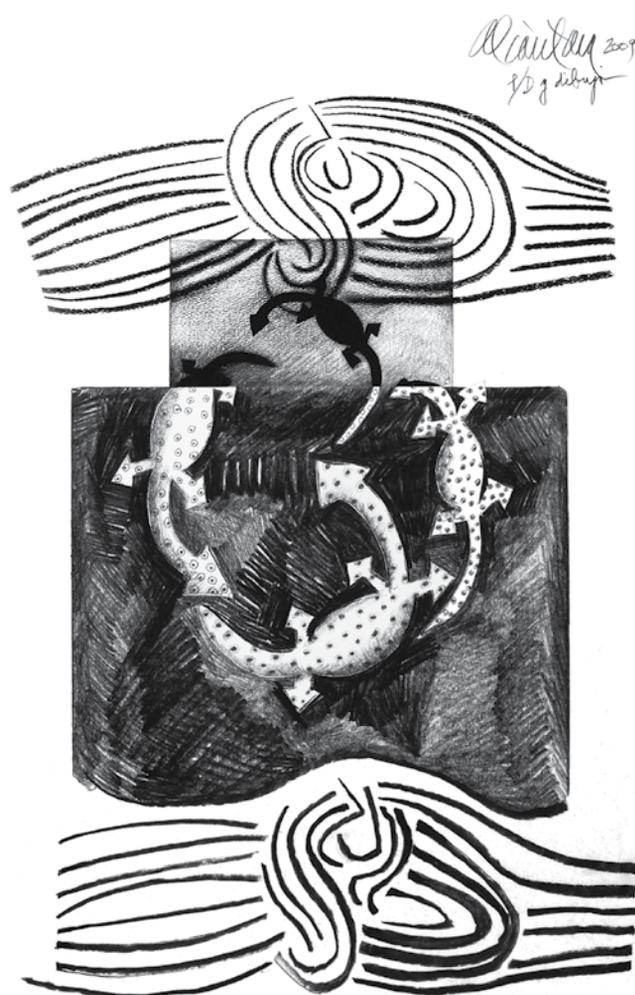


¹⁰ *Ibíd.*



ofrendas, siendo esta acción plausible de ser retomada en el futuro, dotándola de ese reconocido carácter de “serie abierta”.

Aparte del carácter experimental de las obras señaladas, estas eran producto de una intención que iba más allá de lo meramente técnico, y que respondía al alto grado de inquietud creativa de Pedro Alcántara: le permitían *retrabajar* las obras y plasmar soluciones que hubiera querido hallar durante el proceso anterior. Los trayectos en la realización de la obra le exigen al artista tener, permanentemente, que optar por unos y otros caminos, limitándole de esa manera la posibilidad de transitar alternativas, impidiéndole el saber qué hubiera surgido de haber elegido otra de las rutas que se presentaba en pleno ejercicio. Esto es lo que justamente le facilitó el trabajo digital: tantear por derroteros oportunamente imaginados, pero no asumidos durante la serie primigenia de *Las ofrendas*. Las desarrolladas a partir del basamento digital conforman una serie de versiones de lo que “podrían haber sido” aquellas. Otros finales para un mismo trayecto, demostrando que hay muchas formas distintas de concluir las: “yo en pintura me sentía muy atado al tema y me sentía obligado a optar sólo por un final determinado, a culminar el problema tal como



me lo había planteado. En la pintura uno se ve amarrado, sin esa sensación de juego que esta otra actitud me permitía”.¹¹

Entretanto, aquella idea del “negro total” quedó aparcada temporalmente aunque no olvidada, y no descarta Alcántara retornar a ella en el futuro. Tras *Las ofrendas* comenzó otro proceso distinto, consistente en pintar unos papeles con tonos tierra: gamas de tierras quemadas, crudas, amarillas, ocre. Grandes brochazos destinados a producir rasgados, rompimientos que derivarían en una especie de collages con los pedazos de papel obtenidos. En ello estaba cuando lo entrevistamos en noviembre de 2010. Reompondría estructuras para situar dentro unos altares, a manera de ofrendas, sobre los que dibujaría encima. Eso lo habría de llevar a un retorno al color (ya presente en las versiones “digitales” de sus *ofrendas*), pero de una manera técnicamente diferente, para mantener latente el sentido de diversión que había comandado la serie aquí estudiada. A *Las ofrendas* las veía como una serie cerrada, pero no del todo, ya que signaba a estas nuevas líneas de trabajo como parte de una continuidad, apelando también a

¹¹. Ibíd.



Homenaje a un matrimonio judío y a un dibujo de Vasili Kandinsky, de la serie *Las ofrendas*.

Laca, carboncillo, grafito y lápiz graso sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2012. Colección Ronit Spiwak y Gavriel Wolf. Nueva York, EE.UU.

El altar del Shoffar, de la serie *Las ofrendas*.

Laca, carboncillo, grafito y lápiz graso sobre papel. 100 cm x 70 cm, 2013. Colección Moisés y Adela Bacal. Cali, Colombia.



elementos provenientes de lo precolombino y lo africano, y conservando estructuras similares aun con las variantes surgidas en el proceso.

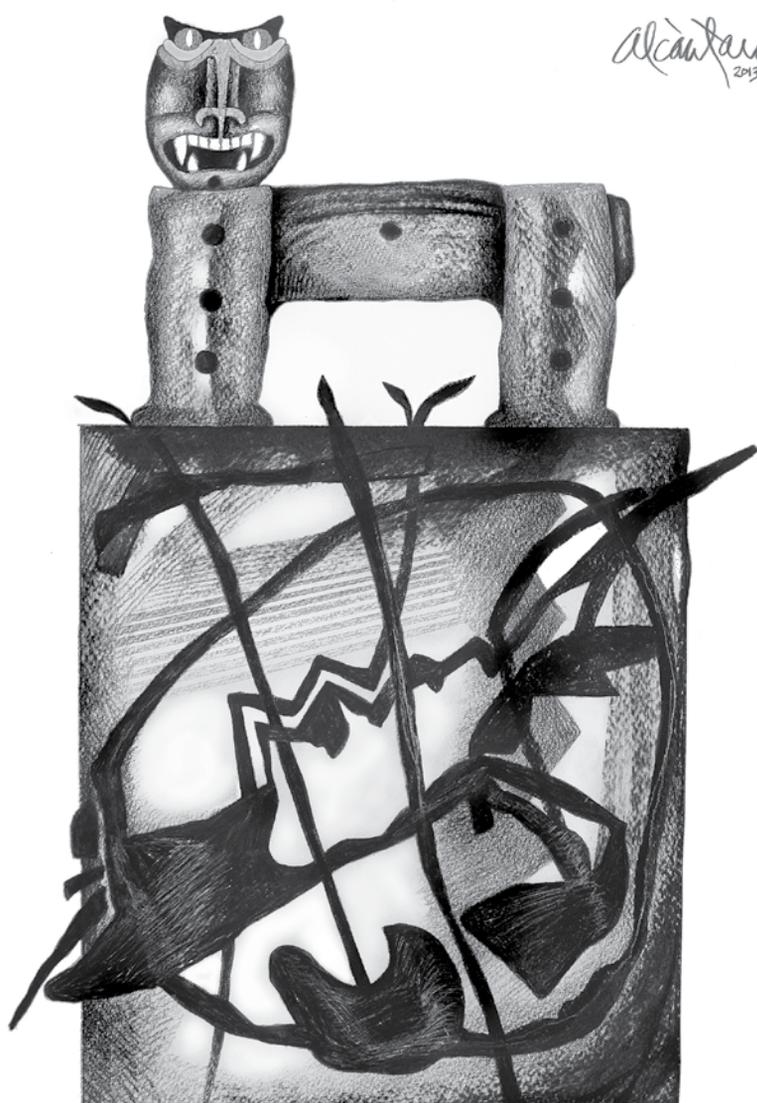
A todo esto, concluía: “Las ofrendas representan una serie realizada con relativa facilidad utilizando todos los recursos del dibujo acumulados en años de trabajo. Fui primero dibujante y artista gráfico y después pintor. Hoy vuelvo al papel (que siempre añoro) y al blanco y negro. La experiencia de *Las ofrendas* ha sido feliz y desprovista de angustia creativa, lo cual no descarta la angustia económica que suele acompañarnos a los artistas en muchas etapas de nuestra vida. Aunque se ha expuesto poco, la serie ha sido, creo yo, “comprendida” por el público pero hasta el momento no se ha escrito absolutamente nada sobre este conjunto de dibujos”.¹²

De esa frase de Alcántara podemos extraer una palabra, “feliz”. Sin duda su alejamiento de la política, su retorno al 100% al arte, e inclusive mejores momentos existenciales y con ello culturales para Colombia, van dejando su huella, y le permiten asumir su eterna búsqueda identitaria, latinoamericana, “culturalmente nuestra y ligada a la sociedad”, como siempre expresara, con otro talante. Y cargada enteramente de sensibilidad, un término que el artista se encarga de recalcar,

¹² Entrevista por email con Pedro Alcántara Herrán, Cali-Granada, 21 de agosto de 2010.







Homenaje a Blanca Restrepo, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz graso sobre papel. 70 cm x 50 cm, 2013. Colección Juan Carlos y Merriah Madrigal. Montreal, Canadá.

Ecce Homo, de la serie *Las ofrendas*. Laca, carboncillo, grafito y lápiz graso sobre papel, 100 cm x 70 cm, 2010. Colección Particular. Cali, Colombia.



sensibilidad hacia cosas concretas que suceden en su entorno diario, que expresa como artista y como ser humano.

La realización de *Las ofrendas* comparte protagonismo con otras manifestaciones, producto de una liberación interior de Alcántara y una seguridad de buceador en campos que en algunos casos no le eran ajenos, pero que no habían signado el centro de su producción: si a partir de su “retorno al orden” en el exilio europeo había inclusive abierto la veda para la poesía, en parte como una necesidad de autoafirmación y entendimiento en plena crisis, también habrá lugar para escenografías y vestuarios teatrales, en lo que ya había transitado junto a otras acciones en los sesenta durante su período junto a los “nadaístas” y el arte de vanguardia de su tiempo. E implicación directa con la fotografía y específicamente con el proyecto *Cali ciudad visible* liderado por Mónica Herrán. Su acción trasciende el *sanctasanc-torum* del taller, para buscar el espacio público, asumir un compromiso de presencia y expansión del arte y la cultura, como forma de redimirse redimiendo.

“La dependencia tiende a alejar al pintor específicamente de esa tarea difícil, que es construir una cultura. Es más fácil asimilar el modelo cultural ajeno; es uno de los grandes problemas de las artes plásticas. La continua asimilación de modelos, porque eso ofrece seguridades, ciertas garantías de éxito, porque son modelos ya probados, ya establecidos. Ofrece seguridades económicas. Es infinitamente menos duro que copar con problemas específicos de la sociedad que lo ha hecho a uno y lo ha hecho como artista. Uno se nutre de esa realidad que uno, de alguna manera, está ayudando a estructurar, a ordenar, a formar. Esa realidad lo va estructurando, ordenando y formando a uno”.¹³

No cabe duda de que Pedro Alcántara Herrán eligió el camino más difícil, el de ser él mismo, ser esencialmente americano. Y este es el secreto de su presente de felicidad artística, la vitalidad de su obra, la proyección de su sello que se renueva año tras año fortaleciendo sus raíces identitarias y sus postulados estéticos. ■

¹³ Archivo Pedro Alcántara Herrán, Cali. Entrevista al artista, 30 de abril de 1984.

Alcántara 2010

