

pósito ejemplarizante, son de orden administrativo y quedan fuera de una reseña bibliográfica.

El periodismo, como servicio comercial robotizado, combate por lo único que vale la pena combatir en el mundo actual, que es el mercado. Adopta, por lo tanto, estrategias de neutralidad, imparcialidad y tolerancia que generan indiferencia en pueblos que no piensan porque lo consideran inútil y han delegado esa función en los poderes.

Todos los manuales pretenden la máxima eficacia dentro de su relativa funcionalidad. Aunque su composición extreme los cuidados, la imposible perfección siempre es esquiva: la encuadernación deja escapar las hojas, algo no queda claro, subsisten las dudas, una norma resulta incompleta, los errores son inevitables. Por lo cual los manuales están siempre en permanente actualización.

Las faltas en los diarios se excusan, porque se sabe que son producto de muchas manos apresuradas y la corrección de pruebas se limita a ciertas partes. Paradójicamente, al final, lo sabido: si se aplicaran estrictamente los manuales, no podría salir el periódico.

Es un hecho que El Tiempo de Bogotá supera a los más importantes diarios de Iberoamérica—demasiado apegados a tradiciones— y puede decirse que está a la altura de los mejores del mundo en muchos aspectos. Sin embargo, la modernidad que arrasó con lo que antes se llamaba alma, lo convirtió en producto universal estandarizado en el que escriben desde los nadaístas hasta el padre Alfonso Llano S.J., y en consecuencia no tiene gracia leer El Tiempo, pues con ello no se corre ningún riesgo. Por eso el autor de esta reseña se permite asumir su identidad personal para consagrar un recuerdo emocionado al verdadero Tiempo, el del doctor Eduardo Santos, que era pecado leerlo y el que lo leía se condenaba. El doctor Eduardo Santos y los subsiguientes directores designados por él fueron caballeros ejemplares (lo que algún día habrá de ser reconocido si la patria perdura, este país que se pudre y se desmorona), pero la Iglesia católica, por motivos políticos, había prohibido leer El Tiempo bajo pecado mortal. En esa época sí era bueno leer El Tiempo. Según monseñor Builes, al que leyera

El Tiempo se lo llevaba el diablo, y yo me dejaba llevar únicamente los domingos, porque entre semana tenía que trabajar. Y fue verdad que me llevó el diablo, pues de ahí resultó la manía de escribir. Desde que dejó de ser pecado, ya para qué leer El Tiempo.

El diablo era monseñor.

Corrección a una reseña anterior: En el número 38/95 de este Boletín, pág. 84, col. 3, se dice que la casa familiar de Gonzalo Arango en Andes (Antioquia) fue demolida para construir un edificio. Falso. La casa existe en buen estado de conservación. Fue el propio Gonzalo quien me informara de la demolición de la casa, sea porque a él se lo dijeron, o porque era mitómano y le gustaba crear ese tipo de fantasías a su alrededor.

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Un aporte

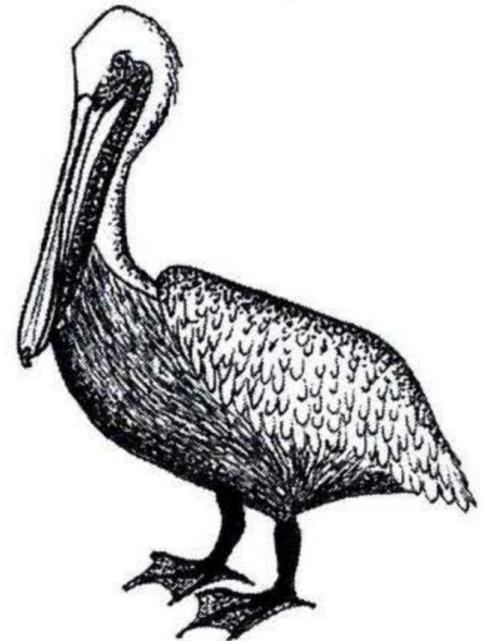
Historia de la pintura y el grabado en Antioquia

Santiago Londoño Vélez

Editorial Universidad de Antioquia, Colección Señas de Identidad, Medellín, 1995, 266 págs.

La historia del arte nacional escrita hasta hoy, según la ve Santiago Londoño, parece haber tenido esta divisa: "arte colombiano es el que sucede en Bogotá". Falacia real o ficticia que la bibliografía colombiana parece confirmar. Ninguno de nuestros escasos historiadores de las artes visuales se ha ocupado hasta ahora de estudiar de modo sistemático los artistas, obras y tendencias que existieron más allá de la sabana durante la época colonial y el siglo XIX. Poco sabemos, si es que sabemos algo, sobre la actividad artística en la inmensa mayoría de las poblaciones del país a lo largo de un período de casi cuatrocientos años, y menos aún sobre la identidad de los pintores de provincia, su aprendizaje, sus condiciones de trabajo, su clientela y el destino incierto de

sus producciones. Que hubo tales artistas y tales obras lo demuestra el libro de Santiago Londoño para el caso de Antioquia, y no hay duda de que una búsqueda juiciosa lo demostraría también para muchos de los centros urbanos del resto de la nación.



El estado de nuestro conocimiento, o valiera mejor decir nuestra ignorancia sobre lo acontecido fuera de la capital, es atribuible a un conjunto de circunstancias que sugieren que no podría haber sido de otra manera. Un hecho obvio es que la historia del arte colombiano, hasta ahora, se ha escrito en su mayor parte en Bogotá y sobre fuentes existentes en Bogotá, y por razones de índole académica y museológica. Bogotá tiene el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional, y durante mucho tiempo tuvo el privilegio exclusivo de la Universidad Nacional. Clara secuela del centralismo que ha dominado la vida política y administrativa del país desde la colonia, ha dado a los historiadores capitalinos la ventaja de poder apreciar el todo, pero también les ha velado la visión de la parte. Es el caso del bosque que no deja ver los árboles.

Queda entonces a los investigadores de provincia un vasto territorio por explorar: el de su pasado estético. Santiago Londoño ha emprendido la fase inicial de esta colonización antioqueña de su propia historia artística con un panorama global que cubre desde el siglo XVI, cuando los españoles fundan los primeros poblados, hasta la década de 1950, donde su libro se detiene. El cri-

terio de Londoño es el de ir a lo fundamental y tratar de dar respuesta a las preguntas primarias de quién, cuándo, qué y cómo. "Deliberadamente —escribe en la introducción— he evitado incurrir en la elaboración de un marco teórico previo [...] He preferido dejar que los documentos visuales y escritos y los hechos hablen en cierto orden", y sobre esa base precisar "fechas, nombres y obras". Podría, claro está, acusarse al autor de perpetrar una historia tradicional y, si se quiere, elemental y obvia, pero por otra parte es apenas evidente la imposibilidad de abordar los grandes interrogantes de la historia de la pintura cuando ni siquiera se sabe cuáles fueron los pintores, si los hubo, cuándo pintaron y qué pintaron. Es cierto que éste es un paso historiográfico que debe superarse, pero antes de poderlo superar es indispensable darlo.



No es, sin embargo, una historia a la manera de los ilegibles —pero utilísimos— calendarios y guías de forasteros del siglo XIX, donde el dato desnudo es señor y rey. Por el contrario, "fechas, nombres y obras" sirven a Londoño para "establecer hechos significativos, necesarios para comprender cómo fue que en Antioquia se inventaron y emplearon las imágenes que constituyen hoy su ignorado patrimonio visual". Y quizá el primer hecho significativo que halla el lector es el relativo retraso de Antioquia en producir obras de arte en el sentido occidental posterior al descubrimiento. El cuadro de más remota fecha mencionado en el libro es una copia de *Nuestra Señora de Chiquinquirá* que Francisco Herrera Campuzano llevó a Santafé de Antio-

quia en 1615; el más antiguo que se conserva en Medellín es el del santo patrono de Aburrá, *San Lorenzo*, cuya existencia en el pueblo de indios de su mismo nombre (actual barrio de El Poblado) se remonta a 1617. Ni estas dos obras, ni la que representa a *Nuestra Señora de la Candelaria*, que data del último cuarto del siglo XVII, fueron pintadas en Antioquia, y más probablemente proceden de la capital del Nuevo Reino de Granada. En Santafé de Bogotá se originó un flujo de imágenes de una sola vía para satisfacer las necesidades iconográficas de los pueblos y villas de Antioquia, cuya vigencia se prolongó durante más de ciento treinta años. Aun cuando algunos cuadros provenían quizá del reino de Quito y aun de Perú, e incluso de España, no queda más alternativa que aceptar que, al menos desde la perspectiva de fechas, nombres y obras, hasta mediados del siglo XVIII el arte en Antioquia "es el que sucede en Bogotá". No obstante, para cuando se intente una nueva fase de la investigación histórica del arte en Antioquia, podría desplazarse el énfasis a los valores iconográficos de las obras y a los valores propiamente visuales de los antioqueños anteriores al siglo XVIII, e indagar, por ejemplo, por qué de la vasta iconografía cristiana los devotos de Antioquia o los fundadores adoptaron unas imágenes y no otras. Podría no ser del todo disparatado preguntarse también qué tanto hay de antioqueño en *San Lorenzo* y en la *Virgen de la Candelaria*.

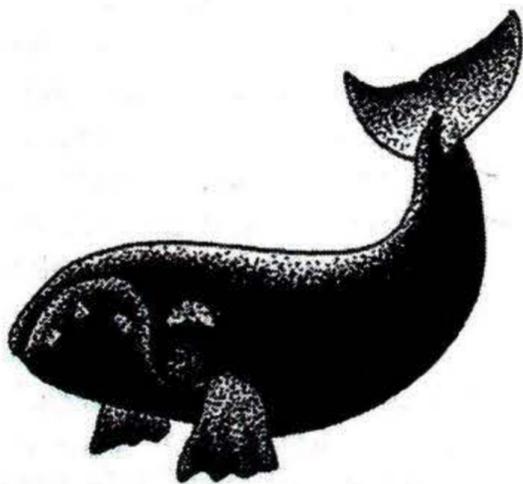
Sobre una buena base documental de fondos del Archivo Histórico de Antioquia y del Archivo Histórico Nacional de Bogotá, periódicos locales de Medellín, prensa de la capital del país y fuentes secundarias, Londoño reconstruye el siguiente período del arte en Antioquia, desde mediados del siglo XVIII hasta la segunda mitad del XIX, con ramificaciones que se proyectan hasta bien entrada la actual centuria. En la que constituye sin duda la parte más novedosa de su libro por la información original que ofrece, los nombres desconocidos que revela y los aspectos de la actividad artística local que pone al descubierto, se traza un derrotero que se distingue a grandes rasgos por la figura del "artesano pintor" antioqueño

como protagonista, y el surgimiento y disolución de los gremios de pintores. Ya es de suyo interesante la conformación de estos gremios por cuanto muestran cierto afán de organización social de la actividad artística, si bien el de pintores era de los más pobres en cuanto a número y prestancia de sus miembros (15 en 1831 en Medellín), ampliamente superado por los de carpinteros (70), alarifes (44), plateros (41), herreros (33), polvoreros (31), sastres (20) y teñidores (18), y precedía sólo al de zapateros (7). En 1853 un pintor percibía en Medellín por su trabajo lo mismo que un jornalero y la mitad que un herrero. Pero aun en medio de las estrecheces de este período surgen ya nombres de artistas individuales que Londoño destaca debidamente, como Fermín Isaza, Manuel Dositeo Carvajal y la familia Palomino, conformada por los hermanos Leopoldo, Ángel María y Jesús María, y su padre Buenaventura "el viejo". Hay también varios extranjeros, y el dato más significativo y singular que aporta Londoño a este respecto es la presencia en Medellín, en 1831, del quiteño Mariano Hinojosa, antiguo pintor de la flora de Mutis. Este detalle adquiere tanto mayor relevancia si se considera que fue Hinojosa uno de los pocos pintores de la Expedición Botánica (no más de tres) que tuvieron alguna trascendencia después de la extinción de los trabajos de aquella.



Dentro de un contexto general de penuria artística, manifiesto en una estadística que trae Londoño según la cual en 1870 Antioquia tenía sólo el 1,1% de los "artistas" del país (Santander tenía el 68,9%), en los tres últimos decenios del siglo XIX se vieron algunos esfuerzos por promover la enseñanza y

la práctica de la pintura y el grabado. El primero fue la apertura de la Escuela de Artes y Oficios en 1870, donde acaso por primera vez en Antioquia se prestó atención a los aspectos académicos de la pintura, lo cual se refleja también en las primeras exposiciones formales efectuadas en Medellín a fines de siglo. Pero tal vez el elemento de mayor significación fue el establecimiento de una clase de litografía en la Universidad del Estado, en 1874. En el libro de Londoño se pueden discernir ciertas líneas de actividad que irían a nutrir el brío inusitado que adquirió la pintura en Antioquia en los decenios iniciales del siglo XX. Estas líneas tienen su punto de partida en las llamadas artes gráficas, y especialmente en las publicaciones periódicas. Las primeras fueron, curiosamente, publicaciones no impresas sino manuscritas, y no de Medellín sino de la lejana Yarumal. Uno de los ilustradores de Los Anales del Club (1883) de Yarumal, fue Francisco Antonio Cano, calificado por Londoño como "el primer artista plástico de Antioquia". Los manuscritos darían paso años más tarde a los impresos, con El Repertorio (1896-97), El Montañés (1897-99), Lectura y Arte (1903-1906), en los cuales tuvieron activa participación tanto Cano como Marco Tobón Mejía, y después la revista Panida, donde aparecieron grabados de Ricardo Rendón. El arte moderno de Antioquia fue en primera instancia, un arte aplicado.



Estimulado por el "impulso renovador de los artistas gráficos", y en especial de grandes animadores como Francisco Antonio Cano, gestor del Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, el arte en Antioquia entra al siglo XX, a la modernidad y a la historia del arte co-

lombiano en una posición protagonista. La simple mención de algunos nombres no deja duda a este respecto: Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Débora Arango, Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo y, para cerrar, Fernando Botero.

El libro de Santiago Londoño Vélez es obra pionera en el estudio regional del arte en Colombia y abre nuevos campos a la reflexión sobre la historia visual del país. Es cierto que Colombia no exhibe en su magra historia artística escuelas regionales, como otros países de América Latina. El arte como actividad, en su acepción clásica y tradicional, se ha desarrollado siguiendo un modelo de centro y periferia. Por razones históricas, el dominio de Bogotá a nivel nacional ha sido abrumador, aun teniendo en cuenta la importancia de ciudades como Popayán, Tunja y Cartagena en la época colonial. Pero no obstante, como lo demuestra Londoño, no sólo hubo actividad artística en las regiones, sino que en éstas se reprodujo también el modelo de centro y periferia. Santa Fe de Antioquia inicialmente y luego Medellín han constituido los focos de la práctica del arte en Antioquia hasta hoy. Mucho podría aprenderse también si el esfuerzo de Londoño encuentra sus equivalentes en las demás regiones de Colombia.

Desde principios de este siglo comienza a desdibujarse el esquema de centro y periferia nacionales con Bogotá como centro, gracias en medida principal al contacto de los artistas regionales con el exterior. Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez e Ignacio Gómez Jaramillo estuvieron, aprendieron y trabajaron en Europa. Botero, por su parte, no sólo es el pintor colombiano con mayor figuración internacional de todos los tiempos, sino que la crítica extranjera lo reclama como uno de los grandes del arte universal. Ya no hay en Colombia, si alguna vez ha existido, la polaridad entre el arte local y el arte nacional. En Colombia podría muy bien decirse que arte nacional es el que sucede en Bogotá, pero también en Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga y los demás centros de actividad artística. Y paradójicamente, puede concluirse que arte antioqueño es el

que sucede en Medellín pero también en Bogotá, Cali, París, Madrid, Londres y Nueva York.

EFRAÍN SÁNCHEZ CABRA

Una elipsis del mar para visitar Lisboa

Fernando Pessoa. El ángel marinheiro, Mar português

Tarcisio Valencia Posada

Taller El Ángel Editor, Medellín, 1996, 12 págs., ilus.

Sumergirse en la obra de Fernando Pessoa (1880-1935) implica asignarle similar sentido de lucidez y sensibilidad que le otorgó a la saudade el poeta lusitano, el cabalista, el tipógrafo, el alquimista, el traductor, el ensayista, el astrólogo, el acicate de empresas culturales vinculado a la vanguardia literaria y plástica de su país, el representante de la modernidad en lengua portuguesa de este siglo; mayor es el reto cuando el poeta hizo de la saudade un término intraducible, porque su significado va más allá de la nostalgia, y se aclimata en ese extraño estado de situación poética y vital, signado por la sinceridad del fingimiento. Valencia Posada logra con creces una lectura lúdica e inteligente del poeta portugués.

Diluidos y entrecruzados los lenguajes tanto de Pessoa como del crítico colombiano, se convierten en ensanches en donde la poesía irradia el ensayo y el ensayo permea la poesía de las 30 secciones del libro. La riqueza del material iconográfico que los acompaña, condensa instantes de la biografía vital de Pessoa y de su ambiente cultural contemporáneo. Se complementa con la seductora traducción de *Mar português*, realizada por Ram Betancourt Seixas.

No se trata de una biografía, ni de una fría disección de su obra; se trata de un testimonio-lección de cómo llegar al hueso con el calor del abrazo. Las cartas que el autor del texto envía a Pessoa llevan el aliento de una cultura