

al cabo de diez años o más de reglamentada convivencia conyugal, que desfogarse en el adulterio con hombres jóvenes: la “revancha de los instintos”.

También, claro, forma parte de las “argumentaciones” del prologuista el asunto ideológico relativo a la tibieza y la ambigüedad de Restrepo frente al proceso independentista y su continuidad en la consolidación de una república *libre* (¿liberal?): los hitos no son muy dicentes ni novedosos como para ejercer un juicio histórico, a lo sumo un desenfocado juicio individual dentro de contextos obvios que, sin embargo, son eludidos por el prologuista: la participación de criollos terratenientes y moderados en la elaboración de los primeros —y tímidos— documentos de independencia (con la consecuente ambigua, y más bien pragmática, postura frente al rey de España), el apoyo incondicional a Bolívar antes y después de la Convención de Ocaña (lo cual más bien hablaría de lealtades que de deslealtades) y la, totalmente circunstanciada y efímera, consideración de una monarquía de origen europeo en la Gran Colombia. Todo ello merecería discusión y análisis, sin duda, en la rica entraña de la obra historiográfica y memorialística de Restrepo, pero ese análisis brilla por su ausencia, sobre todo por su inoportunidad en el prólogo de una obra como la que reseñamos. Así que cambiemos de tema, para seguir en él por la vía de la reedición.



El *Ensayo sobre la geografía, producciones, industria y población de la provincia de Antioquia* va por supuesto más allá de acompañar el

proceso del levantamiento cartográfico de la provincia, evento que, no obstante, es de capital importancia en el conocimiento y la reflexión identitaria de la “Colombia” (sus *países*) de la época. Como se ha dicho, aquí Restrepo escribe con el discurso de quien representa a un gobernante, consciente de la necesidad de intervenir políticamente (cultural, económica y físicamente mediante las obras públicas) y también con la minucia *positiva* del observador directo y el compilador de documentos. El punto de partida es, pese a la relativa prosperidad de los pudientes del valle de Medellín (Medellín, Envigado, Rionegro, Marinilla, Copacabana y Barbosa), la condición lamentable de pobreza o estancamiento del resto de los departamentos que la componen. Restrepo diagnostica que la mayor causa de dicha condición ha sido la dedicación casi exclusiva a la explotación del oro y la escasa variedad en la producción agraria, sumados a la despoblación, la falta de caminos y ciudades para fomentar el comercio y la desatención a “las artes”, que empiezan por la educación. En dicha exposición, Restrepo hace gala de su formación de criollo letrado, manifiesta en referencias y múltiples comparaciones con otros países y otras culturas, y en el uso mismo de la historia, pero también y, sobre todo, de su sentido práctico y sus experiencias de hacendado, de viajero, de explorador y hombre de provincia. Su prosa carece de adorno, pero también de circunloquios y de brotes líricos, justo por esa condición de originarse en un *ideal de lo práctico* (reciclo el concepto de Frank Safford) con proyección de transformación política, que es, en sentido estricto etimológico y también histórico, una propuesta económica, que supone el conocimiento íntimo del entorno, del territorio, y de la particularidad regional, doméstica.

Es indudable que esta obra, presentada ahora como libro, es un auténtico “rescate” por lo que significa no solo como documento histórico sino en lo que tiene de reflexión identitaria y de vigencia en lo socio-

cultural. Por ello mismo, es necesario llamar la atención sobre la responsabilidad editorial que entraña su publicación y sobre la contradicción que implica conjugar el “rescate” editorial con el enterramiento de la figura de su autor, puesto en el enrarecido trance de ser tratado (y por tanto su obra) como un “héroe de latón dorado”.

ÓSCAR TORRES DUQUE

Dibujo y memoria: un complemento de la Comisión Corográfica

Libreta de apuntes de Manuel María Paz

Manuel María Paz

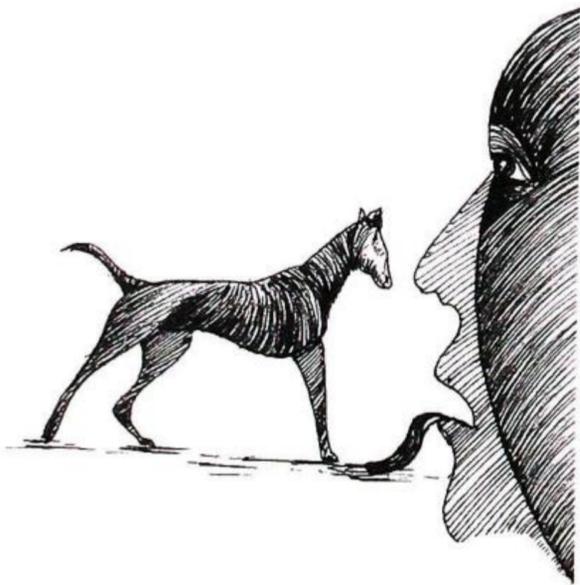
Fondo Editorial Universidad Eafit, Universidad de Caldas, Editorial Artes y Letras, Medellín, 2011, 106 págs.

El hallazgo de una libreta en el cajón del escritorio de una secretaria del Museo Nacional de Colombia en la década de 1990 dio origen a unas ediciones facsimilares preciosas, para nada lujosas, de libretas de apuntes de pintores. Ante la imposibilidad de usar la fotografía, la intención de esos apuntes era variada: no se trataba de obras de arte del dibujo como es el caso de José Antonio Suárez, sino en unos casos el interés era científico o de memoria de acontecimientos o viajes.

La historia es la siguiente: en épocas mejores del Museo Nacional, cuando se estaba intentando revisar, investigar y estudiar la colección, se encontró en el cajón del escritorio de una empleada del museo una pequeña libreta, la cual ostentaba número de registro. Por este detalle se deduce que la persona que la guardó allí no pensaba robarla, sino, al contrario, preservarla o esconderla de quienes estábamos encargados de cambiar la visión del Museo. La

libreta contenía unos apuntes en lápiz de las memorias de la Guerra de los Mil Días del dibujante y grabador liberal Peregrino Rivera Arce. Con la libreta en la mano fuimos donde la directora, Elvira Cuervo, quien en ese momento se reunía con Juan Luis Mejía, director del Colcultura. Él con la sensibilidad que lo caracteriza, sugirió de inmediato publicar una edición facsimilar. Este proyecto se pudo realizar en 1999 cuando se conmemoraron los cien años de ese trágico acontecimiento. De este modo, se logró la primera joya de la cadena que ha permitido mirar esos desgastados y a veces no muy limpios cuadernos de artistas con otros ojos.

El hallazgo actual no es menos importante. Por una grata coincidencia, el gestor es el mismo Juan Luis Mejía, hoy en día rector de la Universidad Eafit. Este cuaderno es muy aclaratorio de cómo actuaban los dibujantes de la Comisión Corográfica, empresa estatal, que tenía por misión reseñar el país región por región. Esta empresa, aunque fue decretada en 1839, solo pudo iniciarse entre 1850 y 1859.



Las acuarelas elaboradas para la Comisión Corográfica se clasifican como arte-ciencia. Este binomio pone en evidencia la capacidad de observación, la habilidad en las técnicas y se ciñe a la verdad del pedido científico. Los artistas colaboradores fueron tres extranjeros, el venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), el inglés Henry Price

(1819-1863), el francés León Ambroise Gauthier (1822-1901) y un único colombiano, Manuel María Paz (1820-1902).



Manuel María Paz, considerado el tercer pintor, nació en San Luis de Almaguer (Cauca) el 6 de julio de 1820 y murió en Bogotá el 16 de septiembre de 1902. A Manuel María Paz se lo clasifica como militar, dibujante, cartógrafo, topógrafo y fotógrafo. En realidad, dedicó su juventud y mayoría de edad a la milicia: a los diecinueve años estaba ya involucrado en una guerra civil, la de los Conventos o Supremos, cuando desde el sur se inició una revolución. Paz ingresó como guardia nacional para defender la legitimidad. Se puede afirmar que su primer oficio fue el arte de la guerra. Sirvió como ayudante de campo y secretario de Tomás Cipriano de Mosquera desde el 8 de agosto de 1840 hasta el 31 de diciembre de 1842. Allí compuso la letra de una canción en honor del militar y político caucano. Entre 1843 y 1845 estuvo a órdenes de Ramón Espina, quien solicitó en una carta muy elogiosa el ascenso a capitán del teniente Paz. En dicho documento se narran de manera minuciosa las batallas, acciones y escaramuzas en las que participó en gran parte del territorio colombiano y se muestran sus méritos como "la honradez", la puntualidad, el "cumplimiento" en el servicio militar y la "pureza", cuando tuvo que manejar los gastos secretos del Ejército. En los dos años siguientes fue ayudante de campo de Pedro Alcántara Herrán y otros generales; entre

1848 y 1849 pasó a órdenes del coronel Mendoza. Esta brillante carrera culminó en Panamá, donde no tuvo suerte con sus jefes y decidió pedir la baja, herido en su sensibilidad, el 3 de julio de 1849.

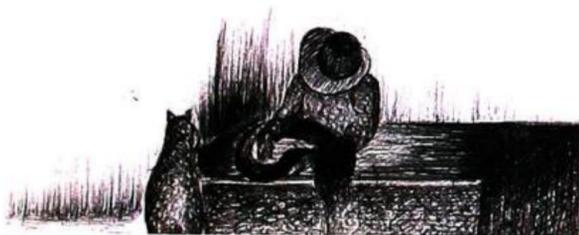
Su carrera militar fue más larga que la de Carmelo Fernández, ya que permaneció en campaña militar desde Pasto hasta Panamá por espacio de diez años. Como Fernández, conoció la mayor parte del territorio colombiano, al recorrerlo como militar durante las guerras civiles.

Probablemente su primer contacto con el dibujo científico fue su relación con el Colegio Militar fundado por Mosquera el 2 de enero de 1848. A su regreso del Ejército, en 1849, ejerció un cargo menor como ayudante cajero del director, el general de la independencia José María Ortega. Allí tuvo la oportunidad de conocer y aprender cartografía con el coronel Agustín Codazzi, inspector y profesor en dicho colegio. Se convirtió en un protegido de Mosquera y del geógrafo italiano.

El 1.º de mayo de 1851 volvió a reincidir en la guerra, en la guerrilla de Guasca, cuando estalló la revuelta contra el presidente José Hilario López. El 20 de julio de 1851 le fue concedida la baja y al año siguiente contrajo matrimonio en Bogotá con Felisa Castro Bernal. En 1854 fue llamado por el Gobierno con el grado de sargento, para formar parte del Ejército durante la revolución de Melo. Al final de su vida fue llamado de nuevo para defender la legitimidad, durante la guerra civil de 1885 y se desempeñó como ingeniero militar hasta el 27 de noviembre de ese mismo año.

Aunque su carrera militar fue larga, lo más importante de su vida fue su vinculación a la Comisión Corográfica. Durante un tiempo se sintió un poco en Bogotá la inquietud por la calidad de las láminas que realizaban los artistas para dicha empresa: según el investigador Efraín Sánchez, 1853 fue crítico para la selección de los pintores. En una carta Agustín Codazzi expresa su inconformidad por la intervención del gobierno:

Ha llegado a mi noticia —dice Codazzi— que el pintor Sr. Torres ha asegurado que el año próximo seguirá con la Comisión Corográfica según se lo ha ofrecido el Presidente de la República [en ese momento Obando] [...] Paz fue el único de mis compañeros que me siguió en los lugares más enfermizos sin enfermarse [...] y aquí puede auxiliarme a poner en limpio los mapas. [...] Carmelo Fernández que podía no quizo y renunció ni yo lo insté para no lidiar una cabeza destornillada; el Sr. Price dijo que no sabía ni se ofreció siquiera ni yo tampoco lo llamé. Paz sabe hacerlo y se ha ofrecido. El Sr. Torres no entiende esta clase de trabajos, ni se ofrecerá. Pero hay más todavía con el Sr. Fernández tenía que lidiar con un loco lleno de caprichos, con el Sr. Price con un extranjero delicado no acostumbrado a nuestros malos caminos y posadas, con el Sr. Torres [con un bogotano —tachado] sería también una lidia pensar un hombre no hecho a los trabajos que tiene todavía que sobrellevar la Comisión¹.



Es por eso que, en 1853, se conformó un comité integrado por José María Espinosa, José Manuel Groot y Luis García Hevia, tres artistas de gran prestigio, para revisar las acuarelas de la Comisión. El presidente de la República, José María Obando, según se deduce de la correspondencia, era partidario que se nombrara al pintor costumbrista Ramón Torres Méndez. Codazzi se negó enérgicamente, porque ya tenía como candidato a su discípulo en el Colegio Militar, Manuel María Paz a quien, al parecer, le había encargado con antelación el dibujo de algunas láminas².

Como se ha visto, su vinculación a la Comisión fue conflictiva; sin

embargo, triunfó Codazzi, quien logró contratarlo con términos más estrictos que a los otros pintores. El contrato lo firmó el vicepresidente, encargado del poder ejecutivo, Manuel María Mallarino.

Su recorrido cubrió gran parte del sur y oriente del país; fue el dibujante que más terreno colombiano recorrió, el que más láminas realizó y como se dijo, el único dibujante colombiano. Acompañó a Codazzi en el momento de la muerte (1859), tuvo la responsabilidad de terminar el *Atlas geográfico histórico de la República de Colombia* y supervisó la impresión en París. Al final de su vida, entre 1883 y 1884, dirigió la Academia Vásquez, como se llamó en su primera fundación, la Escuela de Bellas Artes.

Las láminas de Paz son un gran inventario de usos, costumbres y objetos cuyos valores artísticos se recuperan con el afortunado hallazgo de “la libreta de apuntes”. Trató temas de etnografía y arqueología y mostró interés por el daguerrotipo y la fotografía. Siempre se le ha considerado como inferior a sus antecesores. No obstante, se le reconoce que “era habilísimo cartógrafo, dibujante escrupuloso y detallista”³ y fue reconocido por su capacidad para la topografía.

Uno de los más interesantes problemas que presentan las láminas de Paz es la inclusión de los procesos fotográficos como apoyo. La historia del encargo de una cámara fotográfica que le hace a su antiguo jefe Pedro Alcántara Herrán, cuando éste se encontraba en Nueva York y la llegada del aparato a Barranquilla, a manos de Tomás Cipriano de Mosquera, no son solo un capítulo de la historia de la fotografía en Colombia sino de la Comisión Corográfica⁴. Sin embargo, no se identifican láminas de Paz a partir de fotografías, excepto una basada en un daguerrotipo ajeno, de George Crowther, del salto del Tequendama. Tampoco se observa esa presencia en la famosa libreta de apuntes. En 1855, año del encargo de la cámara fotográfica, ya Paz llevaba algunos años vinculado en

forma extraoficial a la Comisión y seis meses de su contrato. Se debió sentir confundido con el trabajo de artista, que no conocía mucho y buscó en la fotografía el apoyo para sus carencias. Sin duda debió aprender los procesos fotográficos porque al final de su vida se sostuvo como fotógrafo.



Lo importante del hallazgo de la libreta es que en ella muestra de manera libre su habilidad para el dibujo. En la primera página se encuentra un rostro en acuarela que se sospecha es un autorretrato. En la plaza de Suaza se puede reconocer a Codazzi, con un aparato científico en la mano. En las hojas del álbum se encuentran cerca de treinta dibujos en acuarela y lápiz que pueden identificarse como bocetos para la Comisión Corográfica. En las últimas páginas muestra un dibujo de una serie de casas con los pórticos y tejados perfectos, tal vez Ambalema, semejante a las vistas de Bogotá en acuarela, de su autoría, que ha adquirido el Banco de la República en épocas recientes. Allí se observan sus dotes de dibujante de arquitectura. En otras páginas aparecen animales, en especial micos, que denotan su trabajo como dibujante de láminas zoológicas. Se observa al paisajista, al científico, al retratista. El cuaderno hallado da luces sobre el pintor científico y de cómo en el siglo XIX se impuso la pregunta sobre “cómo somos”. El

tiempo le ha agregado valores a los dibujos de este álbum, con manchas y borrones acentuados. Allí están representados sus días de trabajo al lado de su jefe y maestro Codazzi. Esta libreta es el testimonio de una etapa de su vida, la más interesante sin lugar a dudas, en la que pone a prueba su sensibilidad, su habilidad y su mirada de hombre del siglo XIX.

BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA

1. Efraín Sánchez, *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá, Banco de la República/El Áncora Editores, 1998, págs. 344-345.
2. *Ibíd.*, pág. 351.
3. Gabriel Giraldo Jaramillo, citado por Pilar Moreno de Ángel, "Estampa de Manuel María Paz: militar, pintor y cartógrafo", en *Lámpara*, núm. 91, 1983.
4. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Villegas Editores, 1983, pág. 33.

Botero de 56 formas

Inolvidable Botero

Manuela Ochoa y Felipe González (comps.)

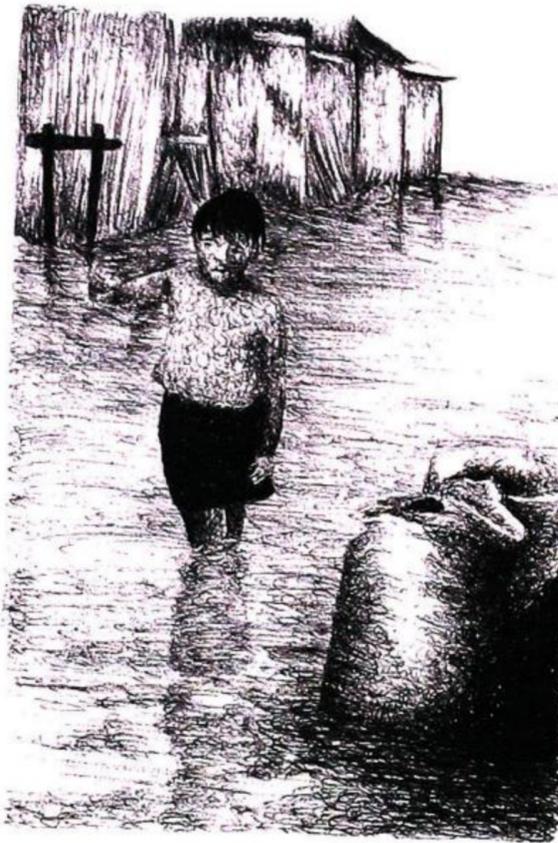
Laguna Libros, Bogotá, 2011, 293 págs.

El 19 de abril de 2012, Fernando Botero cumplió ochenta años. Como uno de los abre bocas para dicha celebración se publicó el libro *Inolvidable Botero*, una antología de textos sobre él y su obra a partir de 1949.

Manuela Ochoa y Felipe González han reunido cincuenta y seis textos que abarcan notas y ensayos, entrevistas y polémicas, los cuales demuestran la vigencia controversial de su obra, aquí y en el exterior.

Porque, en realidad, su pintura suscita tanto la admiración como el rechazo. El intento de comprensión como la presencia ineludible de la misma, en todos los ámbitos. Ya sea en las numerosas exposiciones en todo el mundo, Turquía o San Pablo y su reiterada figuración mediática, sea por sus generosas donaciones, su

rechazo público a manifestaciones como las acciones, intervenciones, instalaciones y videoarte o el anuncio de nuevos temas y nuevas muestras como la que se inauguró el 27 de octubre del 2011 en la galería Malborough de Nueva York, titulada *Vía Crucis: la pasión de Cristo*. A ella siguió, el 22 de marzo del 2012, la gran retrospectiva en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México con 183 cuadros al óleo, dibujos, acuarelas y esculturas.



Pero el libro *Inolvidable Botero* está lleno de reveladoras sorpresas, como el hecho de que un autodidacta pintor antioqueño de solo diecinueve años de edad llame la atención, desde su primera exposición en las Galerías de Arte del fotógrafo Leo Matiz, en Bogotá, de generosos críticos como el austriaco Walter Engel y el polaco Casimiro Eiger, quienes lo saludaron con simpatía y lo respaldaron con constancia no una, sino varias veces. Casimiro Eiger, ya en 1951, redactó esta muy certera apreciación: "La fuerza de Botero reside en una cualidad muy rara, el excelente equilibrio de los volúmenes, de las masas plásticas consideradas no sólo en sentido espacial, sino en función de esa ceremonia peculiar que les confieren los distintos tonos y colores, vistos en su distinta intensidad" (pág. 16).

Es interesante estudiar como en un país al parecer aislado del mundo fueran un austriaco y un polaco, una argentina (Marta Traba) y un uruguayo (Aristides Meneghetti), un español (Clemente Airó) quienes ya a fines de la década de los años cincuenta dieran la batalla en pro de la innovación que su pintura representaba. Que Botero explicaba con claridad y que los seculares problemas que las grandes obras de arte, reunidas en los museos de España, Francia e Italia que visitó lo incitarán a dar una respuesta personal a lo que había admirado. Como dijo el propio Botero: "El claroscuro contra la idea de color, la fluidez lineal contra la plástica del color, el sentido espacial contra la idea de la superficie para decorar" (pág. 29).

Ya desde entonces se harían notar algunos de los temas recurrentes de su pintura, como sería la versión propia de obras maestras, tal el caso de su célebre homenaje a Mantegna o sus variaciones sobre los bufones de Velázquez o las *Monalisas niñas* de Leonardo da Vinci, que considera como una manzana apenas cuyo misterio reside en sus ojos, no en su sonrisa.

Con mucha claridad, Jorge Luis Borges, en su libro de entrevistas con Esteban Peicovich, mostró lo fecundo que era ser fiel a la tradición en las artes plásticas:

Qué otra cosa han hecho los pintores, sino repetir a lo largo de los siglos, la Virgen con el niño, la Pasión, la Crucifixión. Qué otra cosa han hecho los escultores que repetir con variantes la misma estatua ecuestre o el mismo busto y eso ha bastado. Además, el hecho de usar argumentos ya conocidos tiene una ventaja, y es la que conocieron muy bien los dramaturgos griegos: que el espectador ya conoce el argumento, y entonces puede interesarse más en las variaciones personales de cada autor.

Esto mismo es lo que ha hecho Botero hasta hoy, al recrear a Piero della Francesca, Rubens o Van Eyck. A ello se añadiría otro tema conflictivo. Al rechazar los excesos