
JOSÉ RESTREPO RIVERA

UNA INSÓLITA REPETICIÓN DIFERENTE

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE*

* Profesor Facultad de Artes. Miembro del Grupo de Investigación sobre Teoría e Historia del Arte en Colombia, Universidad de Antioquia

El nombre de José Restrepo Rivera ha sido prácticamente desconocido en el terreno de las artes plásticas en Antioquia y en Colombia; en el mejor de los casos, cuando se le reconoce, resulta sólo una aparición fugaz e imprecisa¹. A ello contribuye, como es lógico, el hecho de que gran parte de su obra se ha conservado en colecciones privadas, exceptuando unas escasas pinturas en el Museo Nacional, en el Museo de Antioquia, en Suramericana de Seguros y en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia; pero también en esos casos, sin ninguna excepción, las obras de Restrepo Rivera sólo han comenzado a ser expuestas en los últimos años y casi siempre de manera transitoria. Con justa razón anotaba Jorge Cárdenas que de este artista “[...] no tenemos la fortuna de conocer sino algunas de las obras, privándonos de un mejor acercamiento a uno de nuestros acuarelistas clásicos”².

Pero, lo que resulta quizá más extraño, al mismo tiempo se ha olvidado la amplia producción poética que realizara y publicara junto con su hermano Jesús, aparecida casi siempre bajo la firma única de “J. Restrepo Rivera”: trabajos que encontraron espacio junto a los escritores más significativos de su tiempo, en los mejores periódicos y revistas, dirigidas en muchos casos por los más insignes intelectuales de la primera mitad del siglo, que no dudaron en exaltar estas obras hoy totalmente desconocidas.

Y, en fin, tampoco se recuerda la enorme cantidad de ilustraciones, viñetas y dibujos que publica en un arco de cuarenta años en diferentes revistas de Bogotá y Medellín.

Sería simplista suponer que se trata sólo de un “descuido histórico”. En realidad, el casi total olvido de José Restrepo Rivera revela los límites que impuso a la crítica y a la Historia del Arte aquella ideología del progreso que sostenía las Vanguardias; en otras palabras, es ante todo el resultado de la manera de afrontar la Historia del Arte que predominó a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando la disciplina comenzó a desarrollarse en el país, y que privilegiaba los momentos de ruptura y dejaba de lado la continuidad de las tradiciones.

No hay aquí la pretensión de un estudio definitivo. No existen en este caso grandes archivos ni materiales ya recogidos; no hemos visto algunos de los libros que iluminó, ni *Fuente interior*, el manuscrito en el cual reunió su obra poética en 1932. El presente análisis surge, por una parte, de un rico conjunto de pinturas que, sin embargo, sabemos que no es exhaustivo y que, en general, resulta casi imposible de fechar; y, por otra parte, del intento de rastrear las obras de todo tipo que Restrepo Rivera publicara en la primera

¹ Por ejemplo, a pesar del asombroso material recogido por Carmen Ortega Ricaurte en su *Diccionario de artistas en Colombia*, la autora reconoce que no conoce el lugar y fecha de su nacimiento y pierde su rastro en 1952 cuando Restrepo Rivera participa por última vez en un Salón Nacional. Cfr., ORTEGA RICAURTE, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia Ltda., 1979, 2ª ed., pp. 389-390. Eduardo Serrano, por su parte, lo recoge apenas en una frase exacta: “José Restrepo Rivera (1895-1952), autor de sentimentales y tranquilas vistas”. SERRANO, Eduardo, *Cien años de arte colombiano 1886 – 1986*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá – Benjamín Villegas & Asociados, Editores, 1985, p. 63.

mitad del siglo XX. Con esa afirmación se reconoce de entrada que existen muchas obras que no hemos visto: porque se encuentran en colecciones privadas que no conocemos, o porque aparecieron en publicaciones que no revisamos, e inclusive porque no siempre resulta posible encontrar las colecciones completas de periódicos y revistas antiguos, o porque las mismas bibliotecas no tienen los materiales disponibles para la consulta.

Pero, además, queda todavía pendiente la publicación de los poemas de J. Restrepo Rivera que, sin lugar a dudas, arrojarán nuevas luces para el análisis y discusión de sus obras plásticas.

De todas maneras, esta posibilidad que ahora surge de iniciar el estudio de la obra de José Restrepo Rivera nos ofrece el placer del más extraordinario descubrimiento e introduce nuevas dimensiones en la consideración del arte colombiano.

UNA FORMACIÓN PECULIAR

Pocos testimonios se conservan acerca de la formación artística de José Restrepo Rivera. Sabemos, sin embargo, que se desarrolló sin demasiada intensidad, paralelamente con sus estudios de bachillerato en el Liceo de la Universidad de Antioquia, y con los universitarios en la Escuela de Minas. Como es casi obligatorio para los jóvenes de su generación, recibe la influencia definitiva de Francisco Antonio Cano, ya desde su taller particular en la primera década del siglo. Más adelante, aparece entre los primeros alumnos del Instituto de Bellas Artes, que Cano funda en 1910, donde, además de éste, tiene como profesor a Gabriel Montoya.

Inclusive parece haber seguido a Cano hasta Bogotá y haber sido su discípulo en la Escuela de Bellas Artes, cuando el maestro se traslada a la capital llamado por el presidente Carlos E. Restrepo. En Bogotá, Cano fue nombrado director de la Litografía Nacional y cabe pensar que este trabajo pudo tener un efecto directo sobre los intereses de Restrepo Rivera en el campo de las artes gráficas. De todas maneras, se conservan los testimonios de la profunda amistad que lo ligó siempre con su maestro, lo mismo que con Ricardo Rendón, hasta la muerte de éste en 1931. Pero no se trata sólo de un asunto de amistad: posiblemente es gracias al influjo de la cultura artística de Cano, excepcionalmente amplia, que José Restrepo Rivera logra articular un peculiar mundo poético, al margen de los procesos generales del arte colombiano de su tiempo.

² CÁRDENAS, Jorge y RAMÍREZ DE CÁRDENAS, Tulia, *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*, Medellín, Museo de Antioquia - Editorial Bedout, 1986, p. 21.

Sin embargo, al contrario de los escasos testimonios plásticos de la época de formación, se conserva la cada vez más abundante publicación de su obra poética; pero tampoco ella nos permite definir con claridad unos posibles movimientos entre Medellín y Bogotá, a pesar de que estamos considerando un periodo de difíciles transportes y, necesariamente, de pocos viajes. En realidad, se trata de poemas que, casi sin excepción, aparecen firmados por “J. Restrepo Rivera”, una firma que, como se sabe, es utilizada simultáneamente por los dos hermanos, Jesús y José, y que, como es obvio, hacía posible que el contacto entre ellos se mantuviera a través del correo.

Lo que sí resulta absolutamente claro es que José Restrepo Rivera no es reconocido en la primera etapa de su producción como artista plástico, sino, junto con su hermano, como poeta. En efecto, ya desde enero de 1908 la revista *Alpha* de Medellín recibe sus colaboraciones, que se prolongarán hasta 1912, año en el cual aparecen igualmente en el periódico *La Organización*, pero ya desde 1911 se encuentran también en *El Nuevo Tiempo Literario* de Bogotá, donde incluso se vuelven a presentar obras antes publicadas en *Alpha*.

Son poemas que, de manera absolutamente coherentes con su tiempo, ofrecen todavía un refinado corte modernista, a veces incluso con ideales parnasianos, en el sentido de que en ellos se destaca el cuidadoso tratamiento de la forma, con rimas y ritmos trabajados hasta la perfección, y con una cierta preferencia por el soneto y las estructuras más clásicas. En realidad, a lo largo de toda su creación quizá se pueden distinguir algunos poemas de forma más cerrada frente a otros más libres, sin que resulte posible diferenciar a partir de ello la personalidad de cada uno de los hermanos.

Lo que sí resulta evidente es la profunda admiración por Rubén Darío y la búsqueda de la musicalidad del verso, como se percibe, por ejemplo, en el poema *Es Noviembre...*, publicado en *Alpha* en 1908:

“Del camino a la vera, la mansión de los muertos
se destaca imprecisa con sus lápidas grises,
y sus cruces musgosas de verdosos matices,
y sus negros cipreses, y sus patios desiertos...”

En general puede afirmarse que en todos los poemas se destaca una especial sensorialidad, un sentido visual y sonoro que se manifiesta por la atención a un paisaje casi siempre definido a partir de colores, de luces y sombras, de ruidos o murmullos, o de pequeños detalles en movimiento, muchas veces en un clima de delicado erotismo. Pero, al mismo tiempo, como es frecuente en la poesía modernista, el paisaje no corresponde al de la experiencia directa y cotidiana; por el contrario, abundan las escenas de otoño y los

hielos invernales, junto a arcaísmos y cultismos que contribuyen a crear un clima de exquisitez que parece identificarse con lo poético.

Pero también en el caso de los Restrepo Rivera es necesario destacar la ruptura propia de toda la generación modernista³. En otras palabras, el Rubén Darío que aquí interesa no es ya el de las princesas tristes en palacios de oro, sino el que canta la desolación de *Lo fatal*. La muerte y el dolor se convierten en presencias obsesivas; la paz se encuentra identificada con la tristeza; la lluvia cae insistentemente; los sonidos son aullidos desgarradores. La vida es un espanto donde ni siquiera el amor garantiza la felicidad porque, aunque es la única posibilidad de luchar contra la muerte, es “a la vez dardo y caricia”, “un dulce sufrir y un angustioso gozar”.

De todas maneras, quizá este sentido del dolor podría encontrar más amplios soportes en la anterior literatura romántica que en las preocupaciones existenciales y vanguardistas de las generaciones inmediatamente posteriores. Y el análisis de aquel tipo de referencia romántica se revelará fundamental cuando haga su aparición la obra plástica de Restrepo Rivera.

Que la obra poética de los dos hermanos gozara de un claro reconocimiento queda demostrado, sin duda, por la inclusión de algunos de sus poemas en la revista *Panida*, en 1915. Por supuesto, ellos no formaban parte del grupo; pero, son recordados como partícipes de las tertulias y discusiones⁴. Y además la publicación de sus obras recibe especiales deferencias: en efecto, el número 4, todavía dirigido por León de Greiff, se abre con un poema de Jesús que va acompañado por una caricatura suya, obra de Ricardo Rendón; pero, como si fuera poco, al final de la revista se dedica a los dos hermanos una presentación firmada por “V. de L.”:

“J. Restrepo Rivera – Esta firma que hoy honra nuestra Mesa corresponde –ya lo dijo «El Espectador»- a los hermanos carnales Jesús y José Restrepo Rivera. En este centro de Antioquia, como en la capital de la República, estos hermanos artistas, con todo y llenar su espíritu una rara modestia, son ya bien conocidos y justamente apreciados. Y es que sus producciones de arte bien templado, sus poesías de espléndida nota suave y sonora, van siendo un motivo valiente hacia la aceptación, distanciado de egoísmos y reparos que tanto malean como la zarza y entorpecen por acá, por allá, por cuanta parte. . .

³ Cfr., ARROM, José Juan, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977², pp.180-202.

⁴ Cfr., AA.VV., *Los panidas éramos trece*, catálogo, Medellín, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, 1995.

En su bella obra poética Jesús y José imprimen una precisa imagen –triste, doliente– del Amor y de la Vida, en dulce parentesco con el alma de Juan R. Jiménez. Y, aun dentro de la misma uniformidad esencial de este lírico español, se encuentran; uniformidad que, en este caso único, lejos de rechazar, abrazamos como una virtud: ello se nos antoja interpretar como la insistencia de un no fingido estado de alma. Insistente por sus ideales es la idea. Acaso lo sea, uniforme o monótona la entera naturaleza. la rosa en abrirse, el clavel en dar sus aromas.

Con suma delectación hacemos memoria aquí de Elegía, Estrofas, Divagación Melancólica, El Peregrino y Dulce Amor, de muy alto y, a la vez, sencillo lirismo, y de una bella emoción sentida y hartamente difícil de echar en el olvido.

De J. Restrepo Rivera, en síntesis, especialmente de Jesús a quien más de cerca hemos alcanzado, nos atrevemos a decir lo que de Emilio Despax se ha escrito: «Tiene el arte de un hombre y guarda el alma de un adolescente».

V. de L.⁵

Y en el número 6, C. R. Pino, es decir, Cornelio Rufo Pino, seudónimo de Pepe Mexía, dedicará a J. Restrepo Rivera el poema *Cántiga de Amistanza de las Fijas Indias a la Madre España*. De todas maneras, queda la impresión de que Jesús era más conocido que José en el medio poético de Medellín; y ello quizá corresponda a una presencia más constante de José en Bogotá, la cual inclusive se hace permanente a partir del mismo 1915. Las relaciones más intensas se producirán entonces con el grupo de “Los Nuevos” y las tertulias del Café Windsor. Y en ese contexto se manifiesta su primera obra plástica.

LAS PRIMERAS OBRAS: DE LA POESÍA A LA ILUSTRACIÓN

A finales de noviembre de 1913 en la revista *El Gráfico* de Bogotá aparecen dos ilustraciones para el cuento *Amor y orgullo* de Nicolás Díaz, también ellas firmadas, como será siempre, por “J. Restrepo Rivera” (aunque, por error, en la referencia se dice que son obra de “F. Restrepo Rivera”). Lo mismo que el cuento, son imágenes cargadas de un cierto sentimentalismo romántico que, aparentemente, pasaron casi inadvertidas en el medio artístico y literario.

⁵ V. de L., en *Panida*, Número 4, serie I, Medellín, marzo 28 de 1915, p. 63.

Para encontrar la auténtica manifestación de la obra plástica de José Restrepo Rivera será necesario esperar hasta 1918. En efecto, en el mes de septiembre de ese año aparece en la revista *Cromos* un poema suyo particularmente sugestivo, titulado *La balada del miedo*, con una ilustración de página entera también firmada por él. Aquí nos encontramos por primera vez con el propósito expreso de relacionar textos e imágenes; es decir, Restrepo Rivera comienza a ir más allá tanto de la poesía como del dibujo para crear una obra más total. En la misma dirección integrará más adelante también la caligrafía del poema: palabras que son imágenes e imágenes que, en realidad, parten de la palabra.

Poco después aparecen cinco dibujos en un "Suplemento" del número 32 de la revista *Cultura*, que ya había publicado algunos de sus poemas desde 1916. La revista, fundada por Luis López de Mesa, era entonces dirigida por Agustín Nieto Caballero y Gustavo Santos. Los dibujos parecen bastante simples, si se comparan con el de *La balada del miedo*, como si fueran detalles relativamente sueltos. Sin embargo, quizá se trataba de fragmentos de trabajos más amplios ya en desarrollo, lo que explicaría, por ejemplo, la presencia entre ellos de una viñeta con una letra capitular, en evidente referencia a la ilustración de un texto preciso.

Pero que se tratara de la verdadera presentación de Restrepo Rivera como artista plástico, queda claro en el número 33 de *Cultura*, donde, además de dos nuevos poemas, se publica una nota de la dirección acerca del artista que se acaba de revelar en los dibujos anteriores:

"Creemos hacer una revelación a nuestros lectores al presentar algunas de las obras inéditas de José Restrepo Rivera. Al menos para nosotros lo ha sido.

Para otra ocasión nos reservamos el hacer un estudio detenido del joven artista. Hoy queremos tan sólo resaltar sus cualidades predominantes. Tales son ante todo la firmeza de su dibujo y su admirable sentido decorativo que le da a cada una de sus ilustraciones un sabor de elegancia suprema.

No encontramos en Restrepo Rivera una nota de originalidad marcada que nos lo haga inconfundible. Sus dibujos, sus ilustraciones en su mayor parte nos traen a la memoria otros nombres, recuerdos de algo ya visto, pero es su ejecución tan magistral, su adaptación al momento que ilustra su dibujo tan perfecta, que sin dificultad olvidamos la falta de originalidad.

Restrepo Rivera es además de dibujante *cellinesco*, un poeta delicado. Eduardo Castillo dijo de él como poeta: «Es el artista verbal, el domador de ritmos y de rimas, el orfebre que ama la forma pulcra y bella, y que cincela y ornamenta el vaso sagrado del

verso con la devoción y exquisita minuciosidad con que un Arfeo o un Becerril nielaban la empuñadura de un estoque, o repujaban el oro de una copa sacramental».

Ese es el poeta y también el dibujante.”⁶

Este texto, el primero que se escribe sobre José Restrepo Rivera como artista plástico, recoge de la manera más lúcida las que son, quizá, las más importantes características de su trabajo: firmeza del dibujo, sentido decorativo, elegancia, exquisitez formal, perfecta adaptación al tema ilustrado, pero no un especial sentido de la originalidad. Y con ello, ya desde este primer documento, se define la condición de lo “ya visto” en la obra de Restrepo Rivera, como una insólita “repetición diferente” que llegará a ser inadmisibile para los ambientes amantes de la modernidad y que durante décadas lo relegará a una especie de ostracismo: la misma “repetición diferente” a partir de la cual reivindicamos hoy su mayor actualidad.

A partir de este momento, y en buena medida al calor de las relaciones con la revista *Cultura*, se suceden sus más importantes trabajos en el terreno de la ilustración, en los cuales se une la labor del iluminador con la del calígrafo. De alguna manera, se deberían reconocer en estas obras los productos de un joyero de la pluma y el pincel, no destinados a la publicación masiva sino, mejor, al más refinado disfrute privado. En efecto, entre 1918 y 1919 realiza tres libros, ninguno de los cuales estaba pensado para ser impreso, ni habría podido serlo adecuadamente con los recursos técnicos disponibles en ese momento.

En primer lugar, en 1918 enfrenta la realización de un libro con las poesías de José Asunción Silva, que caligrafía e ilumina por encargo de Don Eduardo de Heredia, quien lo obsequia a su esposa como una joya. Sólo en 1928 la revista *Universidad* publicará los poemas *Futura y Lentos ajenos* que formaban parte del conjunto, y habrá que esperar hasta 1996 para que se presente una edición facsimilar completa, realizada para conmemorar el centenario de la muerte de Silva.

En 1919 copia e ilumina un libro de Agustín Nieto Caballero, *Diario de Alberto*, que jamás ha sido publicado y se conserva como propiedad de los herederos del escritor.

También el restante de estos trabajos, el libro *Iola* de Luis López de Mesa, permaneció inédito durante más de 60 años, hasta 1980, cuando fue publicado por la Universidad de Antioquia, que lo había recibido dentro del legado de todos sus bienes que aquel hizo al Alma Máter. En este sentido, se trataría sin duda de la obra más difundida de Restrepo Rivera. Sin embargo, la edición de 1980 se planteó ante todo como un homenaje al autor de *Iola* y no hizo un adecuado reconocimiento ni análisis del trabajo artístico del calígrafo e ilustrador, cuyo nombre ni siquiera se menciona en los créditos del libro y se limita exclusivamente a la

⁶ En *Cultura*, volumen VI, Número 33, Bogotá, diciembre de 1918, p. 196.

reproducción de la viñeta final que firma y fecha el trabajo. Por eso, no es exagerado decir que tampoco en este caso la figura de José Restrepo Rivera recibió el tratamiento que justamente merecía.

La obra total, concluida el 12 de mayo de 1919, comprende 31 folios, de los cuales 14 principales con ilustraciones de página entera y los demás con las páginas introductorias y conclusivas del libro y de cada párrafo. El primero de los folios principales sirve de portada, con un figura femenina en un medallón al temple en medio de un entramado vegetal a la pluma; los restantes 13, que corresponden a cada una de las partes de la obra de López de Mesa, presentan la caligrafía en un plano rectangular blanco con marco de oro, que parece ubicarse en el espacio más próximo al lector, acompañado siempre por un medallón con una escena pintada al temple, que representa de manera directa un momento del texto del respectivo párrafo; todo ello está rodeado por los más variados elementos vegetales, en tinta negra o en colores, o en algunos casos por una especie de paisaje, diseñados o pintados en un plano que sirve de fondo general a la composición. Se trata, por tanto, de lograr la coherencia de tres elementos muy diferentes en sus ritmos y colores, que inclusive parece como si hubiesen sido trabajos independientemente y luego sobrepuestos a la manera de un *collage*, y cada uno de los folios busca la coherencia de una manera distinta sin que existan fórmulas evidentes que se repitan.

Quizá uno de los aspectos más destacables se refiere a la creación de espacio que se logra en el trabajo de los fondos vegetales en tinta, seguramente diseñados de manera completa como auténticos paisajes, y que, en apariencia, son anteriores a los demás elementos. Restrepo Rivera elabora minuciosamente los detalles en la parte inferior de la ilustración, de tal suerte que el lector siente de inmediato la cercanía de las plantas, de las flores o de los árboles más próximos, o de otras figuras que corresponden a la temática desarrollada, y que aparecen siempre como formas en blanco sobre fondo oscuro. En el plano medio se pasa con frecuencia a formas en negro sobre fondo blanco que evoca los espacios abiertos contra el horizonte y el cielo, sobre los cuales se repite el contraste de los negros de los árboles y los blancos apenas rotos por nubes reducidas a elementos lineales. En otras palabras, el artista tiene la más clara conciencia de que está componiendo la imagen sobre un plano y no solamente reproduciendo un paisaje exterior. Por lo demás, es un procedimiento que el artista emplea también con frecuencia en sus pinturas posteriores, logrando en ellas el efecto de una presencia casi surrealista de los detalles. De todas maneras, estos recursos decorativos nos revelan un artista que conoce muy bien los trabajos de William Morris y de *Arts and Crafts*.

Pero en *lola* no es un mecanismo de carácter general. En algunos folios el fondo se reduce a meros entramados bidimensionales, unas veces coloreados y otras en tinta negra, que, sin duda, se encuentran vinculados con los formularios decorativos que se hicieron populares en el contexto del Art Nouveau. Ello se refiere, por supuesto, al uso predominante de la línea curva y de las formas asimétricas que intentan

manifestar la riqueza de las fuerzas vitales, pero también a la presencia de figuras simbólicas como el pavo real que parece tomado de Beardsley, las fuentes o los campos floridos.

Los pequeños medallones de los folios principales constituyen el elemento más destacado de cada conjunto. En primer lugar llama la atención un sentido de modernidad bastante insólito en el arte colombiano de la época, sentido que, por lo demás, está insinuado en el texto de fondo mitológico de López de Mesa, pero que, en definitiva, es un mérito de Restrepo Rivera. En efecto, los personajes visten a la manera moderna e inclusive están “a la moda”, con aquel nuevo espíritu poético de la modernidad que predicaba Baudelaire; se mueven en automóvil y actúan con la emoción de la velocidad y en la fugacidad del instante; y no se limitan a conversar románticamente bajo la luz de la luna sino que también leen en la noche, iluminándose con una lámpara eléctrica colocada sobre el escritorio. Pero no se trata sólo de la presencia de temas exteriores; siguiendo un procedimiento contrario al de los exactos fondos decorativos en tinta, en estas pequeñas pinturas de Restrepo Rivera la figuración se hace fugaz e imprecisa, casi siempre con los personajes en primer plano y en tonos oscuros sobre espacios más claros.

Por otra parte, el destacado manejo técnico que caracterizará en adelante la obra del artista, se manifiesta aquí ya plenamente maduro, logrando un colorido casi exaltado y profundamente denso, que es el resultado de una profunda investigación y experimentación personal y que, por lo mismo, no encuentra muchos paralelos en el arte de su tiempo. Cuando en la historia del arte colombiano, alrededor de Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez se habla del salto cualitativo de la acuarela, que deja de ser sólo una herramienta para iluminar planos arquitectónicos o elaborar apuntes y se convierte en una técnica idónea para una plena expresión artística, no puede olvidarse el aporte de José Restrepo Rivera que se presenta, quizá, como el más riguroso y exacto de todos los artistas que trabajan estas técnicas.

A pesar de su calidad, la “ornamentación” de *lola*—el término es del mismo Restrepo Rivera al firmar y fechar el libro— no es el punto de partida de una actividad regular en esta dirección sino que, más bien, parece marcar una cima en cierto sentido insuperable o, por lo menos, un camino poco recorrido a continuación. Sin embargo, es la obra de un artista pleno y maduro, con una deslumbrante capacidad técnica, un oficio riguroso y una conciencia clara de sus intereses estéticos; en definitiva, un artista con una poética ya ampliamente articulada.

HACIA UN ANÁLISIS DE LA POÉTICA DE JOSÉ RESTREPO RIVERA

Aunque resulte evidente, es necesario afirmar que la poética de un artista sólo puede analizarse a partir de su propio contexto cultural y artístico, lo que en el caso de Restrepo Rivera nos obliga a tener en cuenta los desarrollos iniciales del arte en Antioquia y en el país, en los cuales participa muy de cerca.

Por eso, los primeros acercamientos de Restrepo Rivera a los problemas plásticos tienen unos marcos de referencia diferentes a los que enfrenta en el terreno de la literatura, donde goza de la presencia de poetas y escritores reconocidos a nivel hispanoamericano e inclusive universal. Por el contrario, las artes plásticas, y no sólo en Antioquia, apenas comienzan a luchar por su reconocimiento: la fecha de nacimiento de José Restrepo Rivera, 1886, coincide con los mayores esfuerzos de Alberto Urdaneta para la consolidación de un arte nacional, una labor que emprende Francisco Antonio Cano en el mismo momento en el cual Restrepo Rivera recibe sus enseñanzas e influencias.

El horizonte cultural más cercano se encuentra vinculado con el mundo de la artesanía. Cuando en 1870 se abre la Escuela de Artes y Oficios en Medellín⁷, la enseñanza no se dirige a las “Bellas Artes” sino que su orientación es claramente artesanal; sin embargo, en ella se ofrece por primera vez la posibilidad de estudiar rudimentos de dibujo, perspectiva, ornamentación y arquitectura, aunque vinculados siempre con finalidades de carácter utilitario. En realidad, más que un defecto y un rasgo de arcaísmo, puede verse aquí el punto de partida de una peculiaridad del arte antioqueño que descubre “[...] la idea de que el arte y la ciencia [y la tecnología] son formas de conocimiento que se alimentan mutuamente”⁸.

En este orden de ideas, la difusión de la litografía, de los periódicos ilustrados y, sobre todo, de las revistas que publican grabados con el carácter de ilustración artística, tanto en Medellín como en Bogotá, crean la base material sobre la cual se podrá constituir el mundo poético de Restrepo Rivera, ingeniero y artista, interesado simultáneamente en problemas de orden técnico y estético. En su juventud tuvo que conocer revistas como *El Repertorio* y *El Montañés* y, sobre todo, *Lectura y Arte*, la revista fundada y dirigida por Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Antonio J. Cano y Gonzalo Vidal, que quizá le permite el primer descubrimiento de las formas del Art Nouveau.

Pero, además, en Colombia la exaltación de la artesanía cubre todo el final del siglo XIX y los comienzos del XX cuando, de hecho, el artesano es considerado como el artista auténtico que abre los caminos del progreso. Y ese tipo de pensamiento está vinculado con las ideas de John Ruskin, que se recuerdan de

⁷ Para lo que sigue, cfr., LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1995, capítulo 4 “Conquista de la realidad (II)”, p. 104 ss.

⁸ *Op. cit.*, p. 107.

manera constante y se aplican a las realidades nacionales, a pesar de que, efectivamente, tenían que ver con los efectos de una revolución industrial que no encontraba ningún paralelo entre nosotros; así, mientras que Ruskin ataca desde una perspectiva medievalizante los excesos de la máquina, nuestros artistas e intelectuales lo invocan por su defensa del trabajo artesanal y del taller colectivo.

El caso de José Restrepo Rivera ofrece el mejor testimonio del interés por los problemas estéticos que se desarrollan en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX: también en este sentido el suyo es un mundo poético particular, que se aleja de la inclinación hacia lo francés, lo español o lo italiano, predominante entre los artistas colombianos de su época.

En este orden de ideas es posible pensar en una relación con la obra de William Blake, desarrollada predominantemente, como la de Restrepo Rivera, en el mismo terreno de la ilustración y en los vínculos entre pintura y poesía, también en ese caso considerada como una dimensión “menor” frente a las tradicionales Bellas Artes.

Pero, quizá, las relaciones más significativas para una lectura de José Restrepo Rivera se deban establecer con las ideas y el trabajo de los pintores Prerrafaelistas y con la obra de William Morris y el grupo de *Arts and Crafts*: la belleza surge del esfuerzo minucioso, de la simplicidad de los motivos y de la renuncia a las encumbradas formulaciones intelectuales que caracterizan el arte a partir del tiempo de Rafael. Como consecuencia, se invoca la posibilidad de un trabajo colectivo, una comunidad de intereses poéticos, donde resultaría imposible definir la obra de arte desde perspectivas individualistas, como, en efecto, ocurre en la poesía de Jesús y José Restrepo Rivera.

El arco de referencias se completa con el conocimiento evidente de las ilustraciones de Beardsley, ya citado en el caso de los pavos reales de *Iola*, pero que se extiende mucho más allá, en el uso de las líneas más puras sobre los blancos fondos del papel. Y a todo ello se agrega el estudio de las técnicas inglesas de acuarela, que hacen de Restrepo Rivera un caso único en el arte colombiano.

EL DESARROLLO DE LA OBRA GRÁFICA

Entre 1919 y 1920 se cuentan unas cincuenta ilustraciones, dibujos o acuarelas de José Restrepo Rivera en la revista *Cromos*, de la cual es, sin lugar a dudas, el artista principal. La riqueza de soluciones es enorme: a veces encontramos acuarelas reproducidas a todo color en una portada; en otros casos, parecería que obras en color se reproducen en blanco y negro, lo que, quizá, para lograr un mejor resultado lo llevará posteriormente al desarrollo de guachas, que son como una especie de acuarela monocromática; también ilustra artículos, cuentos y poemas, incluso algunos suyos, a veces con su caligrafía; y finalmente crea marcos

u "orlas" (como se llamaban en *Lectura y Arte*), que son reutilizables y que la revista continuará empleando en los años siguientes, con un sentido utilitario y meramente ornamental.

Pero después del número de Navidad de 1920 desaparecen abruptamente sus colaboraciones en *Cromos*: apenas unos dibujos publicados antes y que se retoman en 1922, y un poema en 1929, *Nocturno emotivo*, que, ya no es ilustrado por él sino por Rinaldo Scandroglio en una dirección más esquemática. En estos años 20 abundan en *Cromos* las ilustraciones de Domingo Moreno Otero, a quien, por lo demás, se dedican varios artículos que lo exaltan como gran artista, un homenaje que jamás se rindió a Restrepo Rivera. Muchas veces, sin embargo, es posible reconocer en los paisajes de Moreno Otero una cierta relación con los de aquel; y quizás en ambos, referencias al romanticismo de Zamora y, más allá, una mirada sobre la Escuela de Barbizon.

La década de los 20 nos ofrece pocos trabajos plásticos publicados por Restrepo Rivera, que parece limitarse a *El Gráfico*, aunque también en forma de ilustraciones repetidas. Pero existe un reconocimiento real, porque en 1922 se presenta una exposición de sus ilustraciones en la Academia de la Lengua, en Bogotá⁹. Quizá se traslada a Medellín, o, por lo menos, acentúa su trabajo en la ciudad, lo que, en otras palabras, se manifiesta en la aparición en la revista *Sábado* de un creciente número de poemas trabajados en compañía de su hermano Jesús.

La compleja y difícil posición de José Restrepo Rivera como artista plástico se manifiesta en la ausencia de toda ilustración suya en *Sábado*. En realidad, en la primera etapa de la revista, que comienza a publicarse en mayo de 1921, se destacan las ilustraciones y caricaturas de Pepe Mexía¹⁰, con su esfuerzo constante de decantar la línea hasta un nivel extremo de síntesis, casi abstracto.

Pepe Mexía no desconoce la obra gráfica de Restrepo Rivera. Inclusive parece rendirle un cierto homenaje, por ejemplo, en el número 5 de *Sábado*, del 4 de junio de 1921, cuando, en la misma página en la cual se publica el poema *Guirnalda* de J. Restrepo Rivera, escrito con motivo de la muerte de Antonio Merizalde, aparece el poema *La nave* de Merizalde, con una caligrafía e ilustración que, de no ser por el señalamiento expreso de que se trata de un trabajo de Mexía, pensaríamos en una obra simplificada de aquel.

Pero, en general, el camino es diverso. Las ilustraciones de *Iola* miraban claramente hacia el Art Nouveau, incluso después de concluida la Primera Guerra Mundial que ya había sepultado las ilusiones y los encantos de la "Belle Époque". Ahora, por el contrario, Pepe Mexía se enfrentaba con los aportes de las

⁹ ORTEGA RICAURTE, Carmen, *op. cit.*, p. 389.

¹⁰ ESCOBAR CALLE, Miguel (curador), "Aproximación a la obra de Pepe Mexía", en *Pepe Mexía*, catálogo, Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, noviembre 1986 - febrero de 1987, p. 10.

corrientes de vanguardia que, aunque en gran medida eran contemporáneas de aquellos estilos de fin de siglo, señalaban caminos de ruptura hacia el corazón del siglo XX. Así, en *Sábado* se manifiesta una auténtica revolución que deja atrás las ilustraciones de Restrepo Rivera: lo que aparece en la obra de Pepe Mexía “[...] fue el verdadero inicio de la irrupción del arte moderno en Colombia: la primera vez en que nuestro arte se hizo realmente contemporáneo”¹¹.

A finales de 1922 aparecen ilustraciones de Humberto Chaves, contemporáneo de Restrepo Rivera pero comprometido como ninguno con la imagen regional. Y cuando, después de un paréntesis de más de cinco años, *Sábado* vuelve a publicarse en noviembre de 1928, la bandera habrá pasado a las manos de Ignacio Gómez Jaramillo. En definitiva, quizá nadie pretendía ignorar los trabajos que Restrepo Rivera había realizado en los años anteriores, pero tal vez se pensaba que su estilo decorativo y “esteticista” simplemente había pasado de moda.

Pero José Restrepo Rivera no se ha alejado del campo de la pintura. En 1931 participa en la Exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes, donde aparece relacionado sobre todo con artistas que, al menos cronológicamente, pertenecen a una generación anterior, en lo que, de nuevo, se revela esa especie de anacronismo que ya desde antes parece caracterizarlo:

“Peña, Francisco Cano, Pizano, Restrepo Rivera, Pablo Rocha, Quijano, Eugenio de la Cerda, contribuyeron con sus obras a darle realce y prestigio a esta exposición que tuvo por animador al más laborioso de los artistas de la época presente, a Gómez Campuzano, cuya obra multiforme es un trasunto de su interesante personalidad.”¹²

Quizá más adelante se tiende a mirar aquel período de la historia del arte colombiano como más centrado en enfrentarse a la Academia que al país. Sin embargo, las reflexiones más intensas de la misma época reivindicaban en estos artistas la aparición de un arte auténtico, interesado en el análisis de nuestra propia realidad cultural. En palabras de López de Mesa,

“[...] en plenitud de justicia tengo que añadir que, no obstante la afirmación

¹¹ *Op. cit.*, p. 11.

¹² DUQUE URIBE, Rafael, “Exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes”, en *Cromos*, número 765, volumen XXXI, Bogotá, junio 6 de 1931. Peña había nacido en 1860, Rocha en 1863, Cano en 1865, Eugenio Zerda en 1878. Gómez Campuzano, en cambio, era 7 años más joven que Restrepo Rivera. La relación con Ricardo Gómez Campuzano será especialmente importante para José Restrepo Rivera; ya en 1919 le había dedicado el poema *Aguafuerte*, publicado en *Cromos* con una ilustración de página entera, y todavía en los años 50 viajan juntos a Cartagena donde trabajan pinturas muy próximas entre sí.

sensata de que estamos en un periodo de tanteos, ya se precisa la existencia de una escuela colombiana de pintura en la vaga expresión de una «manera» sui generis, presentación de atmósfera, colorido, temas de predilección, emotividad que subtiende el ritmo evocador de los pinceles. Algo inefable en cierto modo. . .”¹³

Y López de Mesa reconoce esta expresión auténtica del pueblo colombiano, entre otros, en Zamora, Borrero, Gómez Campuzano, Miguel Díaz Páramo, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, y en “las acuarelas y miniaturas poemáticas de Restrepo Rivera”¹⁴.

En el caso de Restrepo Rivera, este proceso se realiza en Bogotá. A pesar de la presencia social que la producción artística gana en Medellín en la década de los años 30, en buena medida gracias a las discusiones que se desarrollan alrededor de la obra mural de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal, hay en todo ello una actitud de conflicto y revolución social que no se adecua al espíritu más contemplativo de Restrepo Rivera. Pero, además, parece creerse que en Antioquia existe un clima poco propicio que aconsejaría a los artistas emigrar hacia la capital, como lo hicieron en su momento Cano y Rendón. La posición más extrema aparece en un editorial escrito en 1930 por J. Yepes Morales, director de la revista *Claridad*:

“Antioquia es un medio impropio para el arte. Ni siquiera una buena voluntad y una grande inteligencia, pueden abrirse campo dentro de este pueblo, en donde, a juzgar por lo visto, andamos tan desorientados con respecto al verdadero concepto de la vida, muy distinto por cierto al de este noble afán en que nos debatimos sin descanso. Toda labor intelectual, por valiosa que sea, nace condenada al despectismo de una mayoría abrumadora, para la cual, el mismo sentimiento, apenas si tiene alguna justificación. La culpa no es de Antioquia. La culpa es de su sangre y su naturaleza. [...]

El maestro Sanín Cano, con mejor visión del ambiente, huyó de él, como lo hicieron Francisco A. Cano y Rendón, y como tendrán que hacerlo todos los que vayan surgiendo. A la tierra que es incapaz de fecundar el grano, hay que darle la espalda. Esto puede ser todo lo doloroso que se quiera pero será siempre una verdad.[...]

¹³ LÓPEZ DE MESA, Luis, “De cómo se expresa en Arte el pueblo colombiano”, en *Revista Senderos*, # 1, volumen I, Bogotá, febrero de 1934, pp.6 ss.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 13.

Sí: donde hay una voluntad hay un camino; pero no en Antioquia, la antítesis del arte.”¹⁵

Entre 1934 y 1939 Restrepo Rivera cumple en Bogotá su segunda etapa como ilustrador en *Senderos*, en *Pan* y en la *Revista Geográfica de Colombia*.

A comienzos de 1934 aparece la revista *Senderos* que logrará publicar 24 números mensuales, varios de ellos dobles e inclusive triples, antes de su desaparición en diciembre de 1935. Los primeros meses actúa como ilustrador de cabecera Coriolano Leudo, lo que, de alguna manera, indica el carácter más tradicionalista de la publicación, frente a los afanes vanguardistas de otras revistas. En reemplazo de Leudo pero no en oposición a él, a partir del número 7 y 8 de agosto y septiembre de 1934, José Restrepo Rivera desarrolla su más intensa actividad gráfica: aproximadamente un centenar de ilustraciones, entre las cuales un número importante de viñetas que se repiten, en los pocos meses que todavía dura la revista, antes de tener que cerrar a causa de la situación política que se impone en el país. En otras palabras, quizá se considera que la obra de Restrepo Rivera se adecua bien a los pensamientos tradicionales o, dicho de otra manera, que ofrece una garantía de calidad plástica, clásica y segura, sin preocupaciones de novedad.

En este contexto encontramos un procedimiento de trabajo que se hace recurrente y que se manifiesta también en la producción pictórica propiamente dicha: es obvio que el artista no puede realizar los intensos viajes que serían necesarios para satisfacer las necesidades que imponen los textos, y por eso con alguna frecuencia ciertas ilustraciones se realizan a partir de láminas o de grabados ya publicados; pero, sobre todo, también hace uso de fotografías, lo que le permite alcanzar una extrema exactitud y perfección en la representación de la realidad. Seguramente de esta manera se producen los dibujos de lugares alejados de Bogotá o del país, lo mismo que los bocetos de personajes antiguos, o una serie retratos a lápiz o a pluma de figuras contemporáneas, que se cuentan entre sus obras más sobresalientes.

Sin embargo, por supuesto, se mantiene también la producción de trabajos completamente originales, sobre todo cuando enfrenta la ilustración de poemas, cuentos y textos de diverso orden. De la misma manera deben ser consideradas las múltiples viñetas que identifican las secciones de la revista o que simplemente adornan textos o llenan espacios vacíos. Frente a su interés por la cultura inglesa es significativo el tratamiento que da al poema *The Blessed Damozel*, de Dante Gabrielle Rosetti, traducido por Ismael Enrique Arciniegas donde, además de un retrato a pluma del poeta y pintor prerrafaelista, ofrece una versión libre de la *Astarté Siriaca* de William Morris.

¹⁵ YEPES MORALES, J., “La antítesis del arte” (Editorial), en *Claridad*, Medellín, mayo 24 de 1930, año I, número 12, pp. 467-468.

Tras el cierre de *Senderos*, el artista se vincula a *Pan* a partir de enero de 1936 y hasta diciembre de 1939. Dirigida por Enrique Uribe White, la revista *Pan* es, con mucho, la más ecléctica de todas las empresas con las cuales estuvo vinculado Restrepo Rivera a lo largo de su vida. Ante todo, es evidente que la revista se mueve al mismo tiempo entre muchos lenguajes, lo que permite la convivencia de Restrepo Rivera con Acuña, Pierre Daguet, Barba o José Posada. Quizá por ello José Restrepo Rivera parece que se mueve aquí con una facilidad que no encontramos en *Senderos*: también él se siente en libertad para ser ecléctico. Y, así, combina los más deliciosos excesos de un Art Nouveau que ya es casi antiguo pero que muestra aquí sus mejores logros, con obras de un rigor típico del Art Deco, lineal y suave, lo mismo que con acuarelas de corte alegórico y simbolista, o con los más penetrantes retratos en dibujo, como su propio *Autorretrato* en el número de Navidad de 1938 o el de *Rendón* en febrero del año siguiente. No faltan tampoco los dibujos adaptados a partir de láminas, ni las viñetas decorativas, y ni siquiera el simple coloreado de un dibujo ajeno que despierta la cólera de algunos lectores.

La ilustración a tinta para el poema *El árbol* de *Las canciones de Bilitis*, en traducción de Uribe White, publicada en agosto de 1937, es una obra mayor de Restrepo Rivera, minuciosa hasta el extremo, que con su morbosidad en el detalle transmite el clima simbólico y onírico, cargado de erotismo, del poema.

Pero en *Pan* Restrepo Rivera es reconocido también como poeta que ilustra sus propias obras, inclusive con recursos técnicos muy sofisticados. En este sentido, retoma la vieja *Balada de la muerte*, aparecida sin ilustración ninguna en *Cromos* en 1917, y nos ofrece cuatro ilustraciones de alta calidad. Además, después de una larga espera y de repetidos anuncios por parte de la revista, en el citado número de agosto de 1937 presenta el poema *Divagación melancólica*, que ya se mencionaba en la nota de *Panida* en 1915; en este caso entrega cinco litografías a seis planchas, en un estilo que retoma aquellos recursos estilísticos utilizados en *Iola*, que revelan su conocimiento de William Morris y de las decoraciones de *Arts and Crafts*; pero, además, plantea el tema de Don Quijote, que también aparece con frecuencia en sus pinturas, ya con referencias directas a las ilustraciones de Gustave Doré. Pero ni siquiera estas obras fueron suficientes para que en las décadas siguientes se apreciara la obra gráfica de José Restrepo Rivera¹⁶.

Simultáneamente con su trabajo en *Pan*, el artista se vincula a la *Revista Geográfica de Colombia*, órgano del Instituto Geográfico Militar, más tarde Instituto Geográfico Agustín Codazzi. Como en los casos anteriores, aquí aparecen retratos en tinta o en grafito, siendo los más logrados los de personajes contemporáneos, como los de Enrique Olaya Herrera y Armando Reclus, en el número 2, de 1937. Por otra

¹⁶ Las ilustraciones de *Pan* ni siquiera alcanzan una referencia en el texto de Dora Cecilia Ramírez acerca de la revista, en 1989; por supuesto, se miran como trabajo menor, anónimo; Restrepo Rivera sólo aparece mencionado en la lista de los poetas. Cfr., RAMÍREZ, Dora Cecilia, "El Pan nuestro de cada mes", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Número 18, volumen XXXVI, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1989.

parte, se confirma que Restrepo Rivera trabaja a partir de fotografías, como en el *Nacimiento del Río Magdalena en el páramo del Letrero* y en *Laguna de la Magdalena donde tiene sus fuentes el río del mismo nombre*, aparecidas en marzo de 1939: expresamente se indica que son obras “según fotografía interpretada por el Maestro Restrepo Rivera”.

Este asunto técnico se hace fundamental para la consideración del más importante conjunto de dibujos a la pluma realizado por el artista. Se trata de un número extraordinario de la *Revista Geográfica de Colombia* en 1938, que celebra el IV Centenario de la fundación de Bogotá y que, en forma de álbum, recoge 18 imágenes, antiguas y modernas, de la ciudad. En algunos casos se trata claramente de lugares que ya no existían, como en *Plaza Mayor de Santafé de Bogotá en el siglo XVIII*, en *Río San Francisco y Antiguo Hotel “Rancho de paja”*, o en *Capilla del Humilladero (en el ángulo noroeste del actual Parque de Santander)*; allí, el artista tuvo necesariamente que dibujar a partir de grabados o ilustraciones antiguas. Otros dibujos se refieren a lugares convertidos casi en emblemas de la ciudad, tales como *Patio del Antiguo “Salón de Grados”* o *Patio del Palacio de San Carlos*; aunque eran lugares que el artista podía ver todavía, seguramente tuvo en cuenta algunas de las representaciones anteriores. Y finalmente existen ciertos dibujos, como *Parque de los mártires*, que posiblemente fueron desarrollados a partir de trabajos fotográficos, lo que también pudo ocurrir en todos los casos en los cuales seguían existiendo los lugares representados.

El uso de la fotografía, que para muchos artistas se convierte en una barrera que los separa de la experiencia vital y que la crítica rechazó con frecuencia, es para Restrepo Rivera un recurso privilegiado para lograr el pleno desarrollo del concepto de arte como representación. Pero, además, a ello se une un sentido lírico que reivindica la atención por los detalles, la poesía de la labor minuciosa y el valor del trabajo manual, que encuentra su punto de partida en el análisis de las poéticas inglesas que exaltaban los valores artísticos y sociales del trabajo artesanal. En ese sentido, la exactitud y minuciosidad de Restrepo Rivera va más de los esfuerzos por lograr la mayor fidelidad en la representación, y permite ubicarlo hoy en el contexto de aquellos artistas que a través de su trabajo, aun sin que fuese necesariamente un propósito consciente de parte suya, contribuyen a configurar el panorama del arte contemporáneo como el de un arte que, ante todo, reflexiona acerca de su propia realidad.

Y, por supuesto, tampoco se trata de un procedimiento contrapuesto al trabajo directo sobre el motivo; en efecto, plumillas como *Quinta de Bolívar - El baño* y *Quinta de Bolívar - Jardín*, aunque conservan la exactitud del trazo y la forma, insinúan la persistencia de los apuntes rápidos que pudieron estar en su origen.

Es necesario destacar que, lo mismo que en el caso de los retratos, nos encontramos aquí frente a dibujos que ya no se ubican en el terreno de la pura ilustración pero que tampoco son subsidiarios de la pintura, ni siquiera cuando se convierten en punto de partida de algunas de sus más refinadas acuarelas. Sin

embargo, también el dibujo padeció durante siglos la discriminación de conceptos clasicistas que, aunque lo percibían como fundamento de las demás artes, que por ello eran definidas como “artes del diseño”, le otorgaban valor sólo en cuanto posibilitaba la realización de la pintura, la escultura o la arquitectura. Estas son obras completas en sí mismas, que logran crear plenamente su estructura de significación gracias a los elementos propios del dibujo, conceptuales y técnicos, tales como el carácter del trazo, los juegos de luces y sombras, el uso de los soportes, el desarrollo del espacio o la presentación del tema. Dibujos como éstos, bastan para considerar a José Restrepo Rivera como uno de los más rigurosos artistas del arte colombiano, con una producción de calidad constante y una poco frecuente multiplicidad de intereses estéticos.

En 1939, quizá todavía con el eco del álbum sobre Bogotá, el número 8 de la *Revista* es un homenaje a Tunja en su IV Centenario. Aquí aparecen dos dibujos de Restrepo Rivera y una exquisita acuarela titulada *Interior de la casa de Suárez Rondón, Tunja*.

José Restrepo Rivera desarrolla su última gran empresa de ilustración en 1945 para *Colombia en cifras*, una publicación de *El mes financiero y económico*, de Bogotá, donde trabaja sobre 19 obras de otros tantos poetas nacionales del siglo XX. En los créditos generales aparece Santiago Martínez Delgado como director artístico y se incluye un estudio sobre las artes plásticas; pero, exceptuando su firma en algunos dibujos, no se encuentra ningún reconocimiento al trabajo de Restrepo Rivera. Como es claro, todavía en ese momento se impone la idea de que la ilustración es un “arte menor”, una actividad dependiente que no merece ser destacada.

Finalmente, en 1955, tres años antes de la muerte del artista, dentro de un texto de Luis López de Mesa, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* publica su *Oración de Maimónides*, con caligrafía e ilustración de Restrepo Rivera, una obra que testimonia los vínculos entre ambos maestros. Quizá de esta manera, la revista, que ya había reproducido una acuarela suya y publicado un poema, le rendía un último reconocimiento. La ilustración se ubica en el clima de la exactitud onírica que también caracteriza una pintura como la *Eva* del Museo de Antioquia, con la cual la unen incluso precisos detalles formales y temáticos.

EL UNIVERSO DE LAS PINTURAS

Como se ha dicho, en Restrepo Rivera la pintura corre paralela con la poesía, el dibujo y la ilustración. Muchas de sus intervenciones en las revistas del país consistían realmente en pinturas al óleo o a la acuarela, reproducidas algunas veces en policromía, aunque no siempre con los mejores resultados; quizá en estos problemas se encuentra la explicación de trabajos como el paisaje sin título del Museo de la Universidad de Antioquia, en blanco y negro, o la duplicación de una obra como *El Puente del Común*, simultáneamente

desarrollada a la acuarela (Colección privada, Medellín) y al dibujo (Colección Suramericana de Seguros, Medellín).

En ciertos casos, las publicaciones permiten fechar con una relativa seguridad algunas pinturas; pero, con la única excepción del ya citado *Interior de la casa de Suárez Rondón, Tunja*, no conocemos la ubicación actual de ninguna de las pinturas publicadas en las diversas revistas que hemos analizado; por eso, en la situación presente se hace casi imposible realizar un seguimiento cronológico del proceso de desarrollo de la pintura de José Restrepo Rivera, lo que se agrava porque, como se recordará, no se han encontrado obras plásticas publicadas entre 1920 y 1934. En estas condiciones es poco lo que se puede decir; quizá sólo que, a juzgar por lo que aparece en *El Gráfico* o en *Cromos*, aquellas primeras acuarelas eran bastante simples, y que paulatinamente el artista se fue adaptando a los límites técnicos de las publicaciones de su tiempo. Pero también se puede afirmar que obras no destinadas a publicarse, como el caso de *Iola*, presentan ya desde antes de 1920 una compleja estructura formal y una gran riqueza de color.

Por otra parte, si nos limitamos a las pinturas directamente conocidas, se agrega el problema de que sólo en casos excepcionales el artista fechaba sus cuadros. Y si, como se ha dicho, su obra se caracteriza por una calidad sostenida, a veces rayana en una suerte de intemporalidad, todo ello nos obliga a considerar las obras conocidas a partir de un esquema bastante genérico, al menos en las condiciones de este primer estudio.

Pero quizá conviene partir, precisamente, de esta problemática. Si se tiene en cuenta la dirección científica y técnica de su formación, junto a las condiciones rigurosas de su trabajo y la exactitud extrema que despliega en toda su obra, resulta muy difícil suponer que la ausencia de las fechas en estos cuadros sea un detalle meramente casual. Quizá, más bien, debería considerarse como algo potencialmente significativo. En efecto, el asunto de las fechas adquiere sentido en el contexto de un concepto progresivo del arte, en el cual el mismo creador intenta clarificar el desarrollo de su propia personalidad artística, para hacer comprensible el proceso de su obra. En cambio, José Restrepo Rivera parece moverse con bastante libertad en el tiempo: por ejemplo, retoma e ilustra poemas publicados veinte años atrás, sin duda porque considera que siguen siendo válidos; como si fuera poco, publica varias veces las mismas obras, o al menos permite que eso se haga, lo que sólo puede significar que está convencido de su calidad estética es permanente; o utiliza sus propios dibujos, prácticamente sin ninguna modificación, como base para el desarrollo de pinturas.

En síntesis, la ausencia sistemática de las fechas es coherente con las preocupaciones poéticas de un artista que identifica la obra de arte con el trabajo y que, a la manera del artesano, está convencido de que la calidad depende esencialmente de la perfección en la ejecución. No se trata de afanes de eternidad sino, simplemente, de la certeza de que cada obra lograda "se defiende sola", sin que sea necesario que las anteriores o posteriores vengan en su auxilio.

Y si al mismo tiempo se piensa que, a diferencia de casi todos los demás paisajistas antioqueños, la figura humana está prácticamente marginada de su producción pictórica, donde no ocupa muchas veces ni siquiera un papel de relleno, estos cuadros adquieren la estabilidad de las viejas arquitecturas que representan o la permanencia azarosa de una naturaleza que, aunque intervenida por el hombre, está siempre pronta para borrar sus huella. En otras palabras, José Restrepo Rivera tiene la capacidad de desarrollar una potencia tal en sus temas que la realidad se nos impone de manera incuestionable y nos impide plantear los relativismos propios del tiempo y del movimiento: los paisajes interesan por sí mismos, inclusive al margen de toda transitoriedad.

Entre las múltiples alternativas imaginables, es posible intentar un recorrido por la obra pictórica de Restrepo Rivera que dé cuenta de sus técnicas, métodos de trabajo y temáticas preferidas. Y lo primero que salta a la vista es que no todas las obras debían tener el mismo valor a los ojos del artista, ni respondían al mismo tipo de procesos.

Ante todo, encontramos bocetos rápidos que, tal vez, tienen sobre todo el valor de un ejercicio que parece tonificar al artista para trabajos más pesados; pero, lo mismo que los del gimnasta, estos ejercicios ponen de manifiesto sus mejores capacidades. Así, la cabeza de un perro, sola, lograda con algunos brochazos escasos, revela la comprensión de las energías vitales y la riqueza de los elementos naturales; hay en este caso una pintura directa, que sólo idealmente se puede relacionar con los problemas del dibujo.

Pero en algunas oportunidades parece dominar la personalidad del ilustrador sobre la del pintor, quizá como consecuencia del ejercicio sistemático de hacer retratos; ocurre, por ejemplo, en las imágenes de *Beethoven, Mozart y Schubert*, o en la figura enferma de *Barba Jacob*, que parecerían hechas pensando en su publicación.

Quizá la vertiente más insólita dentro de la pintura de Restrepo Rivera está constituida por la copia muy frecuente de láminas o de pinturas ajenas. En algunos casos se puede formular apenas como una suposición; frente a paisajes intensamente vistos y vívidos, como son la mayoría de los suyos, aparecen algunos totalmente extraños, con arquitecturas o árboles de carácter europeo, o paisajes de clima nórdico que no encuentran ninguna correspondencia en la zona tropical; por lo general, los colores están presentados en amplias superficies planas, intensificados por una luz un poco apagada. Cabe suponer que el artista trabaja aquí a partir de láminas que le sirven para ejercitarse en análisis sistemáticos de composición y proporciones.

En otros casos la copia está reconocida inclusive sobre la misma tela. En la *Vista de los Alpes* se deja constancia de que su primer autor es C. Tallons y que José Restrepo Rivera “copió”.

Pero el conjunto más interesante en esta vertiente está constituido por una serie de pinturas que han sido desarrolladas a partir de las ilustraciones de Gustave Doré sobre Don Quijote. Quizá sin ser consciente de ello, el pintor se inscribía así dentro de una línea que ha sido constante en el arte de los últimos siglos,

por lo menos desde que Edouard Manet se sirvió de una composición de Rafael para construir *El almuerzo sobre la hierba*. El asunto es tan abierto y reiterado en Restrepo Rivera que sólo resulta posible imaginar que el artista concebía estas obras como “variaciones” estéticas, en cierto modo de un tono menor que resultaba evidente para cualquier conocedor: y ello, precisamente, en momentos en los cuales cobra fuerza la idea de que el arte debe ser, ante todo, “vanguardia” y originalidad.

No se oculta su origen. Cuando *Don Quijote entra en la selva terrorífica, en la noche*, Restrepo Rivera copia inclusive algunas palabras del texto cervantino, en el capítulo 20 de la primera parte: “... pero Don Quijote, acompañado de su intrépido corazón...” y reconoce enseguida que su trabajo procede de “G.D.”¹⁷. Otra obra se refiere al momento en el cual *Don Quijote y Sancho llegan a la Sierra Morena*, en el capítulo 23 de la primera parte, también a partir de la ilustración de Doré¹⁸. Un caso más complejo se presenta en el *Homenaje a Cervantes*. El cuadro aparece dividido en dos partes: la izquierda toma la ilustración de Doré para el capítulo 8 de la segunda parte de *El Quijote*, cuando el caballero y su escudero salen de nuevo a recorrer los caminos¹⁹; la parte derecha reproduce el retrato de Cervantes que Juan de Jáuregui pintó en 1600 y sobre el cual el escritor habla en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*; y, como siempre, Restrepo Rivera reconoce expresamente las fuentes de su obra²⁰. Por otra parte, este interés por *El Quijote*, aquí manifestado a través de Doré y Jáuregui, es coherente con los intereses poéticos de su edad madura: conservando la admiración hacia Rubén Darío, se centra entonces en la lectura y estudio de los grandes poetas del Siglo de Oro.

De todas maneras, lo que finalmente se pone en juego en aquel tipo de “variaciones” es el concepto mismo de arte: es como si el artista se preguntara, a cada paso, dónde reside en definitiva el problema del arte si paulatinamente se pueden desmontar los “valores sacrosantos” de la originalidad, la espontaneidad expresiva, la modernidad de los temas o la referencia al compromiso social del momento, para dar paso a temas, formas y contenidos de significación permanente y ancestral. A su manera, Restrepo Rivera anticipa algunas de las preguntas fundamentales que, en la segunda mitad del siglo XX, precipitan el final de las vanguardias.

¹⁷ Cfr., en este caso, *Doré's illustrations for "Don Quixote". A selection of 190 illustrations by Gustave Doré*, New York, Dover Publications, Inc., 1982, p. 25.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 29.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 79.

²⁰ Quizá Restrepo Rivera estaba interesado en este retrato de Juan de Jáuregui desde su juventud. En efecto, el 21 de agosto de 1911, en el # 690 del periódico *La Organización* de Medellín aparece un artículo titulado “El retrato de Cervantes”, que da cuenta del reciente descubrimiento de éste, el auténtico retrato referido en las *Novelas Ejemplares*. Lo interesante es que esos mismos días Restrepo Rivera publicaba sus poemas en *La Organización*, por lo cual es muy probable que leyera el periódico y hubiera visto allí esa información que retomaría años después para su trabajo.

En la vertiente del paisaje se deben señalar, ante todo, sus paisajes urbanos, muchos de los cuales son, en realidad, el desarrollo a la acuarela de dibujos como los que formaban el álbum para el IV Centenario de Bogotá. También en este caso es debe recordar, por tanto, que se trata de obras realizadas a partir de fotografías, lo que posibilita su extraordinaria exactitud. Inclusive, quizá por la presencia del color, ese carácter exacto parece llegar a veces a un nivel tan extremo que la sensación de realidad comienza a debilitarse, como si en lugar de mirar estuviésemos soñando ese universo preciso y perfecto, casi metafísico y abstracto. Es lo que ocurre con el *Parque Santander* o el *Patio del Museo Colonial* de la colección del Museo de Antioquia (que en el álbum de dibujos se titulaban respectivamente *Parque de los mártires* y *Patio del Antiguo "Salón de Grados"*), lo mismo que en el *Patio del Palacio de San Carlos* (Colección privada, Medellín) o en el *Interior de la casa de Suárez Rondón, Tunja* (Colección privada, Medellín) donde la arquitectura parece moverse entre la más rotunda consistencia y su disolución por efectos de la luz y el color. Es cierto que son paisajes urbanos, pero no los asiste el interés de analizar las condiciones de la vida ciudadana, sino que son pinturas, en el más estricto sentido de la palabra.

Quizá la nota más intensa de calidad poética alcanzada por Restrepo Rivera aparece en la serie de sus paisajes rurales, caracterizados por el uso insólito de la acuarela y de la pintura al temple, no ya en uso de las habituales transparencias sino en pequeños toques que atrapan la mirada del observador. Puede afirmarse que se trata, en realidad, de una técnica desarrollada a partir de la ilustración y que ya encontrábamos en *Iola*. El resultado son unos paisajes exactos pero cargados de misterio, en los límites entre la metafísica y el sueño.

En definitiva, la primera impresión que consideraba a Restrepo Rivera como un artista realista y exacto por excelencia, se va desmoronando a medida que recorremos esta pintura, cargada de sugerencias inconscientes. Quizá en esta dirección se puede consolidar una vertiente de fuertes connotaciones simbolistas y modernistas. Frente al paisaje *Reflejo* (Colección privada, Medellín), perdemos quizá definitivamente las posibilidades de una referencia directa al mundo real. Y frente a la *Eva* del Museo de Antioquia es necesario reconocer en Restrepo Rivera el predominio de ese espíritu simbolista en el elemento de la línea curva e inclusive, más allá, en la relación de tres movimientos simultáneos en la espiral de la serpiente, la ese invertida del cuerpo femenino y el trazo zigzagueante de los cabellos y de las sombras sobre el cuerpo. Pero también es simbolista esa extraña sombra como de piel de reptil en el cuerpo de Eva: al contrario de un cierto efecto mecánico que aparece en los dibujos de la piel de la serpiente, en la cabeza con las fauces abiertas y la manzana, aquellas sombras sobre el cuerpo parecen "informales", lo mismo que los reflejos en el *Paisaje* apenas citado. En definitiva, todo aquí es evocación y nada parece real, forma e "informa" antes que descripción.

Finalmente no puede dejar de mencionarse la estrecha relación con Ricardo Gómez Campuzano, también desarrollada bajo la idea de la posibilidad de un trabajo compartido. Quedan pinturas como una *Calle de Cartagena* (Colección privada, Medellín) que parece la repetición diferente de una obra de Gómez Campuzano, o el retrato de *Soledad Pájaro* (Colección privada, Medellín) que, efectivamente, corresponde al mismo personaje de *La Mulata* de Gómez Campuzano en el Museo de Antioquia.

* * *

Con frecuencia nos hemos preguntado acerca del silencio con el cual la crítica y la Historia del Arte han rodeado la obra de José Restrepo Rivera, sobre todo cuando, desde nuestra posición actual, sus acuarelas y pinturas lo definen como un pintor de valores indiscutibles. Quizá la respuesta se encuentra en la posición incómoda que el mismo artista asumió con frecuencia a lo largo de su vida: casi siempre “artesano” antes que “artista”; poeta de trabajos compartidos; ilustrador de obras ajenas; copista de otros y de sí mismo; paisajista y retratista que abiertamente se atreve a usar fotografías y grabados que le sirven de muestra; acuarelista empastado que no respeta las transparencias; personalidad discreta que se mantiene al margen de las discusiones grandilocuentes que llenan toda la primera mitad del siglo XX; artista “menor” en medio de muchos “genios”; “clásico” cuando había que ser “vanguardista”... En fin, José Restrepo Rivera habría resultado ser una de las figuras más discordantes en el momento de intentar una historia lógica y coherente del arte nacional. En otras palabras, era un artista fuera de tiempo, “anacrónico” en el sentido más exacto de la palabra.

Por eso, su lectura se hace posible ahora, en este momento “post-histórico” donde no hay reglas y “todo está permitido”, y cuando, desaparecida la pretensión de aplicar una perspectiva lógica a la historia del arte, la obra recobra su papel de protagonista de la experiencia estética.